Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа

Автор:
Роджер Криттенден

Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа

Роджер Криттенден

В книге Роджера Криттендена «Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа» собраны интервью известных европейских режиссеров монтажа из Австрии, Бельгии, Финляндии, Португалии и России. В книге собраны все аспекты постпродакшена: например, о звукомонтаже расскажет Ларри Сайдер, основатель легендарной Школы звука, а о специфике создания саундтрека – обладатель «Оскара» Дарио Марианелли («Искупление»).

Роджер Криттенден

Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа

Roger Crittenden

Fine Cuts

© Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group LLC. All Rights Reserved

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2020

Предисловие

Во втором издании книги Роджера Криттендена «Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа» собраны взятые автором профессионально компетентные и по-человечески дружеские интервью известных европейских режиссеров монтажа. В первом издании, вышедшем в свет в 2005 году, содержались беседы со специалистами, монтировавшими такие фильмы, как «Американская ночь», «Жертвоприношение», «Мальчик с велосипедом», «Фанни и Александр»; теперь их дополнили новые интервью: в частности, с режиссерами монтажа, работавшими над картинами «Тираннозавр» и «По ту сторону надежды». Расширилась география исследования: в новое издание вошли интервью с мастерами монтажа из разных стран, включая Австрию, Бельгию, Финляндию, Португалию и Россию. В новом издании затрагиваются все аспекты постпродакшена: например, о звукомонтаже расскажет Ларри Сайдер, основатель легендарной Школы звука, а о специфике создания саундтрека – обладатель «Оскара» Дарио Марианелли («Искупление»).

Режиссеры монтажа вспоминают о своем сотрудничестве со знаменитыми режиссерами:

Клэр Атертон – о работе с Шанталь Акерман,

Мик Одсли – с Терри Гиллиамом и Стивеном Фрирзом,

Ян Деде – с Франсуа Трюффо, Клэр Дени, Морисом Пиала,

Мари-Элен Дозо – с братьями Дарденн,

Франсуа Гедижье – с Патрисом Шеро и Ларсом фон Триером,

Саму Хейккиля – с Аки Каурисмяки,

Сильвия Ингемарсдоттер – с Ингмаром Бергманом,

Тони Лоусон – с Николасом Роугом, Стэнли Кубриком и Нилом Джорданом,

Михал Лещиловский – с Андреем Тарковским и Лукасом Мудиссоном,

Роберто Перпиньяни – с Орсоном Уэллсом, Бернандо Бертолуччи и братьями Тавиани,

Мэри Стивен – с Эриком Ромером.

После каждого интервью приводится список наиболее значимых и заслуживающих дальнейшего изучения фильмов.

Добившись значительных успехов на «Би-би-си», Роджер Криттенден возглавил отделение «режиссура монтажа» в Национальной школе кино и телевидения, а затем стал руководителем магистерской программы. Работая в Национальной школе кино и телевидения, Криттенден побывал в Москве, Мехико, Маниле, Копенгагене, Сингапуре, в Брисбене, на Кубе – и всюду давал уроки. В 2014 году Криттенден стал первым лауреатом Международной премии Ассоциации школ кино и телевидения (CILECT). Не так давно Криттенден стал внештатным преподавателем Университета Гриффита (Брисбен). Криттенден – автор двух книг, посвященных режиссуре монтажа, а также монографии о фильме Трюффо «Американская ночь», которая вышла в издательстве Британского института кино, в серии, посвященной киноклассике.

От автора

Выражаю свою искреннюю благодарность всем, кто помогал мне при работе над первым и новым изданием книги, за их щедрый вклад в этот проект.

Я особенно благодарен Татьяне Турсуновой-Тлатовой, руководителю отдела международных отношений российского ВГИКа, за то, что она поделилась со мной информацией об Эсфирь Тобак и ее фотографиями, за помощь в организации интервью с Ольгой Гриншпун, а также в последующем переводе; Джоанне Хогг и Адаму Робертсу, основателям киносообщества A Nos Amours («За наших любимых»), – за то, что познакомили меня с Клэр Атертон; и, конечно, самой Клэр за гостеприимный прием в Париже; моему старому другу Яну Деде – за то, что уговорил меня связаться с Катариной Вартена, и за то, что разрешил

мне посмотреть ее фильм о том, как он работает; еще одному старому другу, Сильвии Ингемарсдоттер, – за то, что предоставила запись своей встречи со Шведской гильдией режиссеров монтажа, в которой принимал участие и Ингмар Бергман; Акселю Григору – за перевод этого разговора; моему новому другу Луису Зеферино – за то, что посоветовал взять интервью у Джоао Браза; Полу Сиду – за фотографии Дейва Кинга и рассказ о нем; Мику Одсли, Джонатану Моррису и Дарио Марианелли – за их особое гостеприимство; Ларри Сайдеру – за его огромный вклад; Уолтеру Мерчу – за то, что любезно разрешил включить его предисловие и во второе издание.

Решившись переиздать книгу, я воспользовался возможностью рассказать о звукорежиссуре и композиторстве. «Новые» режиссеры монтажа, интервью с которыми в первом издании не было, занимаются не только художественными фильмами, но и телефильмами, а также документальным кино. Благодаря им содержание нового издания стало богаче и разнообразнее.

Откликнувшись на просьбы читателей, я включил в новое издание списки фильмов к просмотру, которые следуют за каждым интервью. В эти списки вошли как фильмы, над которыми работали интервьюируемые, так и их любимые картины.

Новое издание я посвящаю памяти Дейва Кинга. Он был прекрасным другом. Сложно придумать лучшее заключение книги, чем его воспоминания.

Примечание

Как и в случае с первым изданием, интервью не приведены к единой форме, ведь все зависит от того, как мы общались с каждым конкретным человеком. Конечно, я провел значительную редакторскую работу, но от единства формата отказался, предпочтя приводить информацию в той форме, в которой ее и получал. С кем-то я встречался лично, кто-то присылал мне запись своего текста, с кем-то мы долго переписывались, а кто-то ограничивался одним письмом.

Предисловие к первому изданию. Превращая случайность в судьбу

Кино – единственное искусство, день рождения которого мы знаем.

Бела Балаш

Кинофильм родился в 1889 году в лаборатории Томаса Эдисона в Нью-Джерси и провел свое детство в путешествиях по всему миру, развлекая и удивляя посетителей ярмарок своим единственным трюком – покадровым рассказом о том или ином событии, какой мы видим в фильмах «Фред Отт чихает», «Поцелуй», «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Выход рабочих с фабрики». Потом, году этак в 1903-м, в возрасте четырнадцати лет, кинофильм внезапно открыл для себя опьяняющую, чувственную силу монтажа. Итогом его подросткового периода стало появление киноискусства – оно родилось, как бабочка из гусеницы. Из несвязных, а иногда и противоречащих друг другу кадров рождается цельная, эмоциональная история. Этот парадокс лежит в основе уравнения «фильм + монтаж = кино».

Нам в наследство остались работы Эдисона и братьев Люмьер, американских и европейских изобретателей механизмов, благодаря которым родился кинофильм, но голоса тех, кто дал рождение искусству монтажа, тех, благодаря кому появилось кино, увы, давно замолкли. По большей части это были европейцы, они на пару лет опережали развитие событий в американской киноиндустрии. Как Джордж Альберт Смит в далеком 1900 году додумался использовать крупный план в фильме «Бабушкина лупа»? А как Джеймс Уильямсон в фильме «Пожар» сохранил целостность действия, несмотря на разнообразие локаций? Об этом мы ничего не знаем. Как Мельес, Моттершо, Хаггард, Портер и другие развивали и совершенствовали эти идеи? Конечно, сохранилось несколько интервью с американским режиссером Дэвидом Уорком Гриффитом, а российские режиссеры Эйзенштейн и Пудовкин много лет спустя написали книги по теории монтажа. Но о том, что же на самом деле происходило с монтажом в первые два десятилетия двадцатого века, у нас сохранились лишь фрагментарные сведения. И в 1924 году Балаш уже сокрушался по упущенным возможностям: «Впервые у нас появилась возможность своими собственными глазами наблюдать редчайший в истории культуры феномен – рождение нового вида искусства. Но мы эту возможность упустили».

Другие аспекты киноискусства – актерское мастерство, фотография, рисунок, драматургия, архитектура, музыка, костюмы, грим, танцы – уходят корнями в давно существующие, общепризнанные виды искусства. Их история включает в себя столетия непрерывного развития, их традиции зародились на заре существования человечества.

Но главный аспект киноискусства – монтаж – словно создал сам себя, окутанный коконом молчания. Он остается таким же сдержанным, скрытность – его защитная окраска. Может, дело в характере режиссеров монтажа, может, в том, что они всегда пребывают на вторых ролях, уступая сильным, четко выражающим свои мысли режиссерам. А может, причина заключается в самой природе монтажа: монтаж – это шлифование чужих работ, сам он чаще всего остается незамеченным. Вероятно, в этом есть что-то от скромности священника: кабинет режиссера монтажа напоминает исповедальню, где об упущениях и огрехах режиссера говорится тихо, шепотом, где они незаметно растворяются или чудесным образом превращаются в открытия. А может, дело в самом отсутствии истории, традиций: (пока) нам даже не хватает слов, чтобы описать, что же на самом деле происходит, когда кадры соединяются, давая друг другу жизнь. Поэтому мы молчим. Или общаемся на эту тему в весьма туманных выражениях: «Почему ты так смонтировал?» – «Не знаю, просто показалось, что так нужно».

В чем бы ни было дело, к счастью, спустя более сотни лет эта сдержанность уходит в прошлое. За последнее десятилетие было опубликовано несколько сборников интервью с американскими режиссерами монтажа, но «Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа» – это первый сборник, который отдает дань уважения европейским режиссерам монтажа, впечатляющему разнообразию их техник. На страницах книги появятся и «звездные гости»: такие европейские режиссеры, как Годар, Варда, Тарковский, Трюффо, Маккиннон, Тарр, поделятся своим взглядом на процесс монтажа.

Многие из интервьюируемых принадлежат к четвертому кинопоколению – генерации тех, кто начал работать в 1960-е или 1970-е, как автор, Роджер Криттенден, как и я сам. Поэтому у многих из нас одни и те же источники вдохновения, хотя я и родился в Нью-Йорке. Как и Роджер, я был потрясен фильмом «Седьмая печать», увидев его в пятнадцать лет: индивидуальное видение Бергмана было таким ярким, что я чувствовал, как все зрители в кинотеатре задумались: «А кто-то ведь создал этот фильм». Как, наверное, с ними, раньше со мной такого не происходило: голливудские фильмы просто

«появлялись», как погода или как пейзажи, проносящиеся за окном поезда. И, как следствие, возникла мысль: если кто-то снял этот фильм, то и я могу это сделать. Однако это было нечто нереальное для пятнадцатилетнего парня без каких-либо связей в киноиндустрии, так что я до поры до времени забыл про эту идею.

Но ненадолго – до тех самых пор, когда увидел «Четыреста ударов» Трюффо, что произошло уже в следующем году, а еще через год я посмотрел «На последнем дыхании» Годара. В этих фильмах уверенно нарушались правила, о которых я тогда и не знал, они показали мне, какая сила заключена в монтаже, и поэтому мне было особенно приятно читать интервью Роджера с Аньес Гиймо[1 - Читайте интервью в первом издании.], единственным монтажером, кто сотрудничал и с Годаром, и с Трюффо.

Интервью глубокие, объемные, теплые – скорее даже не потому, что Роджер общался с представителями десяти разных национальностей, но потому, что все эти режиссеры монтажа родились в очень разных семьях, по большей части совсем не «киношных». Если бы они пошли по стопам родителей, то стали бы учителями, пилотами, портными, врачами, фермерами, химиками, торговцами овощами, астрономами, библиотекарями, продавцами, дорожными работниками, уборщиками, зубными врачами, служащими… Но, к счастью для читателей этой прекрасной книги и к счастью для мирового кино, они предпочли другой путь и – давайте процитируем Годара – «превратили случайность в судьбу», сделав разнообразные жизненные обстоятельства отражением монтажа, этого тончайшего из искусств, в котором из случайностей складывается неизбежность.

Уолтер Мерч, Лондон, июнь 2004

Введение

Если бы книга была посвящена американским режиссерам монтажа, я мог бы начать с фотографии Д. У. Гриффита с некоей Розой Смит. Именно ее муж, Джеймс Смит, монтировал фильмы Гриффита. С 1909 года Гриффит считал его незаменимым членом своей команды. Смит монтировал все его основные фильмы. Джеймс и Роза часто работали над картинами Гриффита вместе, в

некоторых фильмах Роза сыграла небольшие роли.

Вообще условным Джеймсом Смитом можно было бы назвать режиссеров монтажа всех фильмов, созданных в первые десятилетия существования кино, ведь фильмы были в основном анонимными и на экраны не выходили.

Но несмотря на эту анонимность, мне удалось найти несколько представителей этого загадочного вида искусства, родившегося в Европе в первой половине двадцатого века.

Эсфирь Тобак: монтаж с Эйзенштейном

В фильмах Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко режиссеры монтажа практически никогда не указывались, однако в случае с Эсфирью Тобак нам удалось найти несколько интереснейших фотоподтверждений ее причастности к ним: сохранилась фотография, на которой Эстер работает в монтажной, на ее двери была табличка с надписью «Иван Грозный. Монтажер Тобак Э. В.».

Она родилась в 1908 году в Одессе в семье извозчика, занимавшегося доставкой керосина. К 1920 году Эсфирь, которой было тогда двенадцать, и ее шестеро братьев и сестер стали сиротами. В 1924 году, в шестнадцать, она устроилась на работу резчицей негативов пленки. В феврале 1927 года девятнадцатилетняя Эсфирь переехала в Киев и начала работать в монтажных, в частности, она приняла участие в монтаже фильма Довженко «Земля». Первой масштабной работой Эсфирь после переезда в Москву стала музыкальная комедия Григория Александрова 1934 года «Веселые ребята» – что примечательно, любимый фильм Иосифа Сталина. Впоследствии она работала над фильмами Эйзенштейна «Александр Невский», «Иван Грозный» и «Бежин луг». Когда съемки фильма «Бежин луг» остановили, Эйзенштейн попросил Эсфирь вырезать по семь кадриков из каждого кадра, и много лет спустя Наум Клейман использовал их для своего тридцатиминутного фотофильма. За свою долгую карьеру Эсфирь успела поработать над более чем ста художественными фильмами. Она умерла в 2004 году в возрасте девяноста шести лет. Эйзенштейн называл ее «драгоценным компаньоном», отмечая «идеальное чувство времени», которое Эсфирь демонстрировала в работе. Михаил Ромм, чей фильм «Адмирал Ушаков» Эсфирь монтировала в 1953 году, в своих «Беседах о кино» упоминает ее как человека, познакомившего его с «искусством монтажа» и «верностью кинематографу».

Елизавета Свилова: тень Вертова

Елизавета Свилова, урожденная Шнитт (что по-немецки значит «резка»), родилась в сентябре 1900 года, ее отец был железнодорожным работником. В четырнадцать лет начала работать ассистентом в московском представительстве кинокомпании «Братья Пате», занималась монтажом и цветокоррекцией. К 1922 году уже руководила монтажной мастерской в Госкино. Свилова начала собирать все существующие видеоматериалы с Лениным, которые должны были войти в фильм о нем. В 1923 году фильм вышел на экраны, став частью специального выпуска Календаря Госкино, а режиссером этого фильма стал не кто иной, как известный вам Дзига Вертов. В 1924 году они поженились. Елизавета монтировала все двадцать три выпуска «Киноправды» в 1922–1925 годах, фильмы «Киноглаз» (1924), «Человек с киноаппаратом» (1929), «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1931), «Три песни о Ленине» (1934) и «Колыбельная» (1937), а также «Берлин» Юлия Райзмана (1945).

Елизавета появляется в фильме «Человек с киноаппаратом», и когда смотришь на нее, складывается ощущение, что она задается тем же вопросом, что и все ее последователи-режиссеры монтажа: и что же, по мнению режиссера, я должна со всем этим делать? Главная особенность фильма заключается в его динамичном ритме, который по тем временам был практически чудом. Несмотря на то что после смерти Вертова в 1954 году Елизавета прожила еще больше двадцати лет, она не стремилась к карьерным высотам, посвятив себя хранению материалов мужа и памяти о нем.

Эсфирь Шуб: реставрируя реальность

Эсфирь родилась в 1894 году на Украине в местечковой еврейской семье. Ее отец работал фармацевтом. Эсфирь начала свою карьеру в театре, работала с Мейерхольдом и Маяковским, а в 1922 году перешла в Госкино, где наверняка не раз сталкивалась с Елизаветой Свиловой. Эсфирь работала с Эйзенштейном, они вместе перемонтировали зарубежные фильмы для показа на советских экранах: к примеру, фильм Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок». Эсфирь самостоятельно перемонтировала «Кармен», первый фильм Чаплина, вышедший в советском прокате. Затем она начала монтировать новые фильмы, а впоследствии, по некоторым данным, хотя и не вполне достоверным, вновь

сотрудничала с Эйзенштейном: помогала ему писать режиссерский сценарий «Стачки» (1925) и монтировать эпизод об июльском расстреле из фильма «Октябрь» (1928).

Шуб, главным образом благодаря собственной инициативности, стала пионером нового документального поджанра: так называемого фильма-компиляции. Первым ее достижением в этом поджанре стало «Падение династии Романовых» (1927), часть трилогии о приходе большевистской партии к власти. Фильм построен на комбинировании самых разных материалов (старые кинохроники, любительские видео, видео, снятые кинематографистами императорской семьи), которые, к счастью, удалось найти на чердаках, в подвалах и шкафах. Шуб спасла драгоценные материалы, которые иначе наверняка были бы уничтожены.

Метод Шуб, заключающийся в кропотливом изучении формальных элементов, в совмещении кадров, между которыми нет четкой причинно-следственной связи, впоследствии развился за счет того, чему Шуб научил Лев Кулешов. Шуб никогда не переставала работать режиссером монтажа, а в 1933–1935 годах она преподавала монтаж группе Эйзенштейна во ВГИКе.

Хелен ван Донген: соратница Йориса Ивенса и Роберта Флаэрти

Хелен ван Донген родилась в Амстердаме в 1909 году в семье француженки и голландца. Работала вместе с Йорисом Ивенсом, с которым у них были личные отношения, над несколькими фильмами: начинали они с поэтичных картин «Мост» (1928) и «Дождь» (1929), которые, несомненно, дали ван Донген ценный опыт использования монтажа как творческого инструмента. Затем последовали такие важные в карьере Ивенса работы, как «Боринаж» (1934) и «Испанская земля» (1937). А затем ван Донген начала сотрудничать с Робертом Флаэрти: монтировала в том числе фильмы «Земля» (1942) и «Луизианская история» (1948).

«Луизианская история» – невероятно сложный фильм, который преображался непосредственно по ходу съемок. Что примечательно, ван Донген не теряла из виду форму фильма, даже когда сам Флаэрти оказывался в тупике. В 1935 году ван Донген отправилась в Советский Союз учиться у Эйзенштейна, Вертова и Пудовкина. По совпадению, в тот же период и в той же школе преподавала монтаж Эсфирь Шуб. Дневник ван Донген, в котором она рассказывает о съемках «Луизианской истории», является первым детальным отчетом

режиссера монтажа о работе над конкретным фильмом. Приводим одну из дневниковых записей, в которой преданность ван Донген делу отражается особенно ярко:

«27 января (1947 г.): Уже десять дней работаем над материалом из Батон-Руж, стараемся сделать мечтательную, импрессионистскую сцену. От реалистичности и логики следует держаться подальше. Пока что все попытки тщетны, чувствую себя глупой. Ни на что не похоже. Видимо, пора уступить главную роль материалу и просто следовать его указаниям. Я добьюсь своего, но понадобится много времени и чертовски много терпения. Если бы я была такой же терпеливой с людьми, как с фильмами, я была бы просто образцовой личностью».

Позволить материалу говорить, а не переделывать его по собственному желанию – важное умение для любого режиссера монтажа.

Маргарита Боже: верная Гансу и Одри

Это, пожалуй, наименее известный режиссер монтажа, который, как никто другой, заслужил признания. Маргарита Боже монтировала фильмы Абеля Ганса «Колесо» (1923) и «Наполеон» (1927) – тристатридцатиминутную эпопею, в которой демонстрируется множество инновационных методов. По словам Ганса, Маргарита ему предоставляла лишь черновую резку, а финальный монтаж он делал сам, но мы-то знаем, что Ганс предпочитал всю творческую работу приписывать себе. Маргарита также монтировала «Страсти Жанны д’Арк» Карла Теодора Дрейера (1928). И хотя ее имя даже не указано в титрах, именно Маргарита перемонтировала фильм по памяти, когда пленки были уничтожены огнем. В 1937 году Маргарита решила продолжить монтаж фильма Ганса о Бетховене, когда тот разругался с продюсерами, что Ганс счел предательством. Однако Маргарита знала, что важнее всего фильм. Затем Маргарита монтировала несколько работ Жаклин Одри, и это важный пример сотрудничества женщины-режиссера и женщины-режиссера монтажа, учитывая, что во французской киноиндустрии того времени правили балом мужчины.

Маргарита Ренуар: больше, чем он заслуживал?

Маргарита (урожденная Улле) Ренуар родилась в 1906 году в рабочей семье, ее отец был активным членом профсоюза, а брат – членом Французской коммунистической партии.

У Маргариты характер был не менее сильным, в коллективе Ренуара ее даже прозвали Львенком. В пятнадцать лет Маргарита начала работать цветокорректором кинокомпании «Братья Пате». В 1927 году, монтируя фильм Альберто Кавальканти «Маленькая Лили», она познакомилась с Жаном Ренуаром, который сыграл в этом фильме небольшую роль. В 1930-е годы они жили вместе, в этот период Маргарита монтировала все его фильмы, включая «Великую иллюзию» и «Правила игры», а в начале Второй мировой войны Ренуар уехал в Америку.

В 1939 году, когда Ренуар принял предложение итальянского фашистского правительства снять фильм по опере «Тоска», Маргарита порвала с ним навсегда. По иронии судьбы, Ренуар ушел с проекта после первого же съемочного дня.

Фильм «Загородная прогулка», снятый в июле 1936 года, был смонтирован только после Второй мировой войны, когда продюсер Пьер Браунбергер отыскал материал в лаборатории, а Маргарита создала ту прекрасную картину, которой мы наслаждаемся сегодня. Яркий пример искусного монтажа от Маргариты: переход от рокового дня ко дню несколькими годами позже, когда любовники чуть было не встречаются после той единственной встречи. Монтаж построен на элементах природы: ветер в деревьях, летящие облака, капли дождя на поверхности реки – кадры, отснятые в последний теплый день лета, когда погода испортилась и съемки решили прекратить. Маргарита создает эмоциональное, трогательное повествование, передающее всю безысходность жизни, в которой нет места радости.

Карьера Маргариты складывалась весьма успешно. Хотя с Ренуаром она больше и не работала, монтаж не оставляла на протяжении многих лет, в том числе монтировала все фильмы Жака Беккера, лучшим из которых можно назвать «Золотую каску» 1952 года. Любопытно, что этот фильм является отсылкой к лучшей работе Ренуара.

Вот что пишет о Маргарите покойный Жильберто Перес в своей книге «Материальный призрак» (2000):

«Ренуару повезло, что Маргарита монтировала его фильмы. Вспомнить хотя бы, во что она превратила в его отсутствие „Загородную прогулку“, а скольким он ей обязан за ее работу над более поздними фильмами тридцатых годов… Увлеченность Ренуара долгими планами и отказ от традиционной режиссерской раскадровки привлекают внимание кинолюбителей, а то, как его фильмы смонтированы, уходит на второй план. Но это ошибка. Его режиссерский стиль требовал необычного стиля монтажа, который не был бы возможен без особого мастерства. У Маргариты это мастерство было. Пришло время отдать должное ее таланту и ее достижениям».

Сюзанна де Тройе: сотрудница Паньоля

Сюзанна де Тройе, в девичестве Верфайи, родившаяся в 1908 году в Венсене, была ближайшей подругой Маргариты. Дамы познакомились на студии братьев Пате, где Сюзанна помогала Маргарите монтировать фильм Ренуара «Ночь на перекрестке» (1932), киноверсию одного из романов Жоржа Сименона о комиссаре Мегре. Это фильм с непростой судьбой: одна из катушек пленки (с двадцатью минутами материала), по-видимому, была утеряна. Этот незавершенный фильм недооценен: монтаж смелый, атмосферные кадры природы сочетаются с мрачными, нелогичными кадрами.

С Марселем Паньолем Сюзанна начала работать в 1934 году, она монтировала первую его работу, фильм под названием «Жофруа». Каждую сцену Паньоль снимал с нескольких ракурсов, предоставляя Сюзанне монтировать по ее усмотрению. Чтобы оценить ее мастерство, пересмотрите ключевую сцену фильма «Жена булочника», в которой эта самая жена в исполнении Жинетты Леклерк соблазняет пастуха, Шарля Мулена, пересчитывая батоны хлеба в его сумке, в то время как ее муж, пекарь Райму, находится в опасной близости: загружает духовку тестом.

Сюзанна монтировала по меньшей мере десять фильмов Марка Аллегре, включая документальный фильм об Андре Жиде, вышедший на экраны незадолго до смерти писателя в 1951 году. В кульминационной двенадцатиминутной сцене фильма Жид беседует с юной Анник Морис, а та, вслушиваясь в его рассуждения, нервно играет скерцо Шопена. В этой сцене Сюзанна демонстрирует, как тонко чувствует и музыку, и момент.

Рене ле Энафф и Генри Руст: от Клера к Карне и Клузо

Рене ле Энафф родился в 1901 году в Сайгоне в семье французов. Его история определенно заслуживает внимания, ведь, прежде чем самому начать снимать, он монтировал фильмы Рене Клера и Марселя Карне. Для Клера Энафф смонтировал «Под крышами Парижа» (1930), «Свободу нам!» (1931) и «14 июля» (1933), внес значимый вклад в успешный переход Клера к звуковому кино, рассматривая технические ограничения как вызов, а не препятствие.

Кроме того, Энафф монтировал «Набережную туманов» (1938), «Северный отель» (1928) и «День начинается» (1938) Марселя Карне, приняв таким образом участие в работе над ключевыми фильмами в стиле поэтического реализма.

Когда Карне снял свой знаменитый фильм «Дети райка» (1945), Энафф уже сам переключился на режиссуру, потому монтаж поручили Генри Русту. Руст родился в Нидерландах в 1906 году. Его дебютной работой для Карне стали «Вечерние посетители» (1942). Впоследствии он смонтировал для Карне десять фильмов, но ни один из них не достигает таких же высот красоты и изящества, что «Дети райка» – единственный признанный символ эпохи, снятый в 1943 году во время оккупации в Ницце, но вышедший на экраны лишь после войны.

Свое мастерство Руст также демонстрирует в триллере Анри-Жоржа Клузо «Плата за страх» (1953) с Ивом Монтаном в главной роли. Драматическое напряжение в этом фильме достигается главным образом за счет монтажа Руста.

Эральдо Да Рома: Росселлини и Антониони

Об итальянских режиссерах монтажа заговорили с развитием неореализма. Переломным моментом в карьере Эральдо стало сотрудничество с Роберто Росселлини, в том числе монтаж ключевых работ в стиле неореализма: «Рим – открытый город» (1945), «Пайза» (1946) и «Германия, год нулевой» (1948). Затем Эральдо работал над фильмами второго витка неореализма: «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1951) и «Умберто Д.» (1952) Витторио де Сика.

Да Рома также монтировал фильмы Микеланджело Антониони. Его картины, от «Дамы без камелий» (1953) до «Красной пустыни» (1964), стали кульминацией карьеры Да Рома.

Вот что пишет Антониони об их сотрудничестве:

«Мы монтируем вместе. Я говорю ему, что хочу, как можно яснее и точнее, а он монтирует. Он хорошо меня знает, мы понимаем друг друга, одинаково чувствуя продолжительность кадра».

Марио Серандреи: Висконти, Рози и Понтекорво

Серандреи сотрудничал с Лучино Висконти, и первой их совместной работой стал фильм «Одержимость» (1943). Говорят, именно во время съемок этого фильма Висконти придумал термин «неореализм». Затем последовали «Земля дрожит» (1948), «Самая красивая» (1951), «Чувство» (1954), «Белые ночи» (1957), «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1963) и «Туманные звезды Большой Медведицы» (1965).

Серандреи также смонтировал немало фильмов Франческо Рози: «Вызов» (1958), «Сальваторе Джулиано» (1962), «Руки над городом» (1963) и «Момент истины» (1965).

Последней значимой работой Серандреи как монтажера стал фильм Понтекорво «Битва за Алжир» (1966). В нем Серандреи удалось передать невероятное напряжение. События словно происходят на ваших глазах, непосредственно близко, создавая иллюзию документальности.

Нино Баральи: Пазолини и Леоне

Баральи, племянник Да Рома, несомненно, обладал особым даром смелого монтажа. В монтаже фильмов Пьера Паоло Пазолини (а Баральи монтировал все его работы) он перенимает особую поэтичную манеру режиссера, пренебрегавшего условностями фильмической грамматики, которую Пазолини манифестирует и в съемке, и в монтаже кадров. Мало кто из режиссеров монтажа согласился бы работать с таким хаотичным материалом, как в фильме

«Аккатоне» (1961). Баральи никогда не пытался склонить Пазолини к большей конвенциональности.

Они продолжали сотрудничать вплоть до убийства Пазолини, их последней совместной работой стал фильм «Сало, или 120 дней Содома» (1975).

Особый талант Баральи отразился в фильмах Серджо Леоне «Хороший, плохой, злой» (1966) и «Когда-то в Америке» (1984). В них Баральи демонстрирует свое умение адаптироваться к смене ритмов: от постепенного, медленного нарастания напряжения к лихорадочным действиям и обратно.

Создание особого ритма, построенного на соотношении действий и бездействия, – уникальный навык.

Лео Катоццо: Феллини и новый способ склейки

Катоццо монтировал фильмы, которые Федерико Феллини снял в лучший свой период: «Дорогу» (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «Сладкую жизнь» (1960) и «Восемь с половиной» (1963). Учитывая привычку Феллини снимать как бог на душу положит, Катоццо, должно быть, пришлось проявить чудеса дисциплинированности. (Следует учитывать, что Феллини никогда не записывал синхронный звук, поэтому, структурируя материал, диалоги приходилось изобретать по ходу дела.)

Катоццо главным образом помнят как создателя приспособления для склеивания пленки. Катоццо изобрел это устройство в 1957 году, устав страдать от аллергии на ацетон, содержащийся в веществе, которым раньше склеивали пленку. Возможно, то, как Катоццо устал работать с материалами Феллини, тоже побудило его облегчить себе жизнь, создав это приспособление.

По иронии судьбы, изобретение сделало Катоццо миллионером, и вряд ли он впоследствии занимался монтажом. Приспособление произвело настоящую революцию в монтаже: теперь стало возможно вносить изменения без потери кадров.

Дэвид Лин: из монтажера в режиссеры

Искусство Лина как режиссера основано на прочном фундаменте из двадцати с лишним фильмов, которые он монтировал в 1930-х годах. Режиссер Рональд Ним говорил, что, будучи великим режиссером, Лин был еще более великим монтажером. Он монтировал фильмы Энтони Эсквита, Поля Циннера и Майкла Пауэлла. В своей последней режиссерской работе, «Поездка в Индию» (1984), Лин указал себя в титрах в качестве режиссера монтажа, тем самым наконец признав важность ремесла и собственную преданность ему. Посмотрев киноверсии диккенсовских «Больших надежд» и «Оливера Твиста», которые Лин снял в 1946 и 1948 годах, вы непременно оцените, как монтажные техники Лина обогащают нарратив и эмоциональное воздействие фильма. Более поздние работы построены на тщательно выверенной структуре и тайминге.

Стюарт Макаллистер: невидимый человек

О Стюарте нам многое известно благодаря книге другого режиссера монтажа, Даи Вона, «Портрет невидимого человека» (1983).

Макаллистер родился в Уишоу, графство Ланкашир, в 1924 году. Изучал живопись в школе искусств Глазго, где и познакомился с Норманом Маклареном, будущим мультипликатором. Вдохновившись творчеством Эйзенштейна и Пудовкина, они решили создавать собственные фильмы. В августе 1937 года Макаллистер, последовав примеру Макларена, вступил в профсоюз GPO Film Unit, там он познакомился с Хамфри Дженнингсом.

К тому времени, когда Макаллистер смонтировал «Слова для битвы» и «Сердце Британии» (1941), он и Дженнингс стали близкими друзьями, и замысел фильма «Слушайте Британию» (1942) придумали уже вместе.

Этот блистательный двадцатиминутный фильм, повествующий о жизни на передовой во время Второй мировой войны, друзья и снимали вместе. Поэтическая структура и повествование, сопровождающее богатый с визуальной и акустической точки зрения фон, – все это их общая заслуга.

Макаллистер оставался любимым монтажером Дженнингса, именно он монтировал «Начались пожары», «Тихую деревню» (1943) и «Восемьдесят дней» (1944). Именно он каталогизировал и монтировал кадры, отснятые во время освобождения жертв нацистских концентрационных лагерей в 1945 году. Творческий союз Макаллистера и Дженнингса воссоединился в 1950 году для

работы над фильмом «Семейный портрет», но преждевременная смерть Дженнингса прервала сотрудничество, которое могло бы стать долгосрочным.

Макаллистер также монтировал «Мишень на эту ночь» (1941) Гарри Уотта, и вот как тот прокомментировал его работу:

«Как монтажер, он был перфекционистом. День и ночь он упорно работал, чтобы достичь желаемого результата. А для режиссера, который боролся за каждый кадр в сложных условиях, наблюдать за тем, как оживают твои амбциозные замыслы, возможно обретая новую форму, невероятно захватывающе».

Это признание отлично иллюстрирует огромный вклад, который европейские режиссеры монтажа внесли в развитие кино на протяжении первых пятидесяти лет его существования.

Ян Деде

ЯД – Я родился в Париже в 1946 году. Мой отец был издателем: он издал, к примеру, три последние книги Антонена Арто. Мама торговала антиквариатом. В школе я учился весьма посредственно, зато очень рано начал интересоваться театром: Шекспиром, Стриндбергом.

Когда мне было восемь, отец впервые в жизни отвел меня в кинотеатр. Мы смотрели фильм Джорджа Стивенса «Шейн» (1953). Я выбежал из зала в слезах, так меня тронула сцена, когда собака выла на похоронах хозяина. Впоследствии я не раз испытал ту же смесь восторга и грусти благодаря «Питеру Пэну», «Белоснежке», многочисленным пеплумам и таким фильмам с Чарли Чаплином, как «Новые времена» (1936) и «Великий диктатор» (1942). Думаю, тогда я и загорелся идеей снимать фильмы сам. В этом начинании меня поддержал дедушка, подаривший мне на одиннадцатилетие восьмимиллиметровую камеру Paillard-Bolex, на которую я снимал «фильмы». Также в детстве впечатлили меня «Тюрьма» Ингмара Бергмана (1949), «Восемь с половиной» Феллини (1963) и «Леопард» Висконти (1963).

Моими первыми любимыми музыкантами были Вивальди, Мусоргский, Прокофьев, Чайковский, Варез и Лео Ферре, любимыми писателями – Жюльен Грин, Анри Боско, Андре Дотель и Ионеско.

Моей первой настоящей любовью был театр, возможно, я считал театр серьезнее кино, потому что театр ближе к литературе. Я был потрясен, увидев в монтажной, как две кинопленки, коричневая, на которую записан звук, и черно-белая, на которую записано изображение, переплетаются в тракте монтажного стола Moritone, как змеи, а звуковая дорожка пробивается сквозь шум мотора и шуршание кинопленки, крутящейся в механизме этой волшебной мощной машины.

Однако в те дни удовольствие от владения маленькой камерой и от того факта, что я сам выбираю, что снимать, было слишком сильным, чтобы я увлекся монтажом. Гораздо больше мне хотелось кадрировать. Я решил поступить в Вожирарскую школу фотографии и обучиться там кадрированию. Но учеба шла все хуже и хуже, ведь, поддавшись юношескому импульсивному порыву, я начал снимать очень деструктивный, а заодно и самодеструктивный фильм в духе сартровского «Герострата» на свою маленькую камеру Paillard-Bolex.

Итак, никакой школы фотографии, вместо нее меня отправили на месяц в Лондон, чтобы я подтянул английский, а главное, оказался подальше от друга, чьи криминальные наклонности и мое восхищение ими смущали родителей, а затем на полгода в кинолабораторию, где я по полдня синхронизировал отснятый другими материал. От 8-мм пленки я перешел на 35-мм, казавшуюся мне невероятно широкой, а однажды даже прикоснулся к 70-мм, на которую было снято «Время развлечений» Тати (1967).

Но что такое монтаж, я понял, только когда сам монтировал эпизоды своего первого (надо сказать, ужасного) фильма, который снял во время своей первой стажировки. К счастью, материала было предостаточно, и к шести утра я успел перепробовать все возможные дурацкие склейки, я чуть ли не выворачивал пленку наизнанку, даже рисовал на ней, чего я только не делал. Тогда монтаж был для меня лишь игрой, теперь стал работой, но, к счастью, удовольствие от игры никуда не делось. Как говорил Пиала, «хорошо работать можно, только когда веселишься».

Первый режиссер монтажа, за чьей работой я наблюдал, монтировал так плохо, что у него я учился тому, как делать не надо. А это, кстати, очень важный шаг. Затем Клодин Буше, которой я помогал монтировать фильм «Невеста была в трауре» (1967), укрепила мою уверенность в том, что игра – важный элемент работы. Трюффо с такой легкостью менял значение материала и отдельных кадров, так легко перемещал кадры, что я сделал важное открытие: монтаж – по большому счету и есть игра.

Следующие четыре фильма Трюффо монтировала Аньес Гиймо, и он попросил ее сохранить за мной место ассистента. У Аньес есть две отличительные черты: во-первых, она пробует чуть ли не все возможные варианты, даже те, что сначала кажутся нелогичными, во-вторых, она дает фильму жить своей собственной жизнью, она готова ждать, пока решение придет само.

Аньес совмещает кадры – именно кадры, не склейки, – чтобы увидеть, какой эффект достигается за счет их сочетаний, ей важна не склейка, а суть каждого кадра: его значение, цвет, ритм. Затем она безжалостно вырезает целые кадры, и тут становится очевидна связь между оставшимися. Только тогда она склеивает кадры – не раньше. Ведь пока не ощиплешь цыпленка, не узнаешь, хорош ли он.

У Аньес интересный подход к работе, она набрасывается на кадр: выжидает, смотрит, думает, вслушивается в музыку, и тут вдруг понимает, что кадр надо выкинуть, потому что он не соответствует общему настроению фильма. Это очень тонкая работа.

Я работаю по-другому. Я всегда в нетерпении, всегда тороплюсь. Я очень быстро выделяю центральный кадр – тот, что выделяется из отснятого материала, и понемножку расширяю пространство вокруг него, добавляю другие кадры. Может быть, я работаю слишком быстро, но результатом обычно доволен: именно так я понимаю, какие еще из отснятых кадров стоят внимания.

Франсуа Трюффо ненавидел склейку в движении, которую так часто используют американские режиссеры. Движение должно быть завершенным, нельзя прерывать его, обрезать или внезапно менять угол съемки. Правила диктует ритм. Мне не нравится так называемый реверс, съемка с обратной точки зрения – персонажа, находящегося где-то с краю кадра. Это какая-то глупость, зачем вообще нужен реверс? Он забирает у изображения энергию, ставит технику превыше искусства.

Не помню, чтобы реверс использовали в немом кино. Думаю, его начали использовать уже в эру звукового кино, вытесняющего персонажа из кадра.

Работа над «Сладким фильмом» Душана Макавеева (1974) – это уже совсем другой опыт. Структура фильма не обязательно нарративная, но непременно эмоциональная, сцены связываются друг с другом за счет приема оппозиции или за счет сходства.

На стене монтажной висел список эпизодов, напротив каждого был изображен символ, означающий, например, «нечто дикое», «нечто милое», «нечто сексуальное», «нечто животное», «нечто страшное», «нечто нежное», «нечто историческое», «нечто детское». И выбирал эпизоды для монтажа режиссер тоже в своей манере: не стремился сразу перейти к нарративу, сначала он просто монтировал эпизоды, которые ему больше нравятся, не думая о том, как связать их с другими.

Но больше всего я восхищаюсь тем, как монтировал режиссер Жан-Франсуа Стевенен, он всегда уделял особое внимание недостаткам каждого кадра. Я люблю несовершенство: люди должны видеть недостатки, слышать их. Ритмическая структура фильма должна нарушаться: должны быть слишком длинные или слишком короткие эпизоды. В фильмах Стевенена много опущений. Ему нравилось – и у него отлично удавалось – нарушать логику сцены, комбинировать сильные и слабые эпизоды совершенно беспорядочно, так, чтобы ощущение беды, которое актер стремился передать, было выражено в десять раз сильнее, чем вы могли бы ожидать.

Затем я работал с Патриком Гранперре, своего рода антиподом Стевенена, который кадрировал все сам, снимал фильмы совершенно хаотично, переписывая сценарий каждую ночь и переснимая все на следующее утро. И среди всей этой неразберихи монтаж – единственный островок спокойствия. Гранперре соединял кадры так, что фильм выглядел как одна длинная и плавная сцена. (Стевенен же, наоборот, снимает очень спокойно, все планирует, все контролирует, а во время монтажа приводит материал в состояние «художественного беспорядка».)

Сотрудничая с этими четырьмя режиссерами – Трюффо, Макавеевым, Стевененом и Гранперре, – я будто вернулся за школьную парту, я все время чему-то учился.

РК – Что скажете о других режиссерах, с кем довелось поработать?

ЯД – Морис Пиала стал вторым режиссером (первым был Макавеев), кто выбрал меня как бы в противовес Трюффо, он уважал, но не одобрял стиль Трюффо. На самом деле, это противостояние часто бывало серьезным, а часто – лишь игрой, главное, что режиссер сравнивал разные виды кино, противопоставлял их друг другу, лишь чтобы отточить собственный стиль. Используя методы, характерные для других стилей, или отвергая их, открывая что-то новое и совершенствуя чужие идеи. Этот путь приводит к очень драматичным, бескомпромиссным решениям. Часто выбор заключается в том, чтобы отказаться делать выбор.

Потом я работал с Филиппом Гаррелем. С ним ты каждый раз режешь по пять кадров, отсматриваешь всю двадцатиминутную катушку, чтобы проверить, сохранилась ли внутренняя мелодия фильма или нет. Потом с Седриком Каном – мастером инстинкта и рефлексии, потом с Мануэлем Пуарье, кто (как на самом деле и Пиала) хотел вообще не монтировать фильм, мол, чем меньше кадров, тем естественнее выглядит повествование.

С Клэр Дени мы много разговаривали, но разговаривали без слов. Важно было лишь слушать фильм. Отличительная черта Клэр Дени заключается в том, что она никогда не говорит, чего хочет, она не доверяет словам. Мы всегда ходили вокруг да около сюжета. Как и Стевенен, Клэр Дени не хочет, чтобы слова обрели большую власть, чем искусство построения фильма.

В случае с Пиала все совсем иначе: он считал, что разговоры питают фильм, так он выражал свое жизнелюбие. Он верил, что фильм не будет хорош, если работать над ним не весело. Он страдал от необходимости монтировать фильм и от чего-то избавляться, поэтому, монтируя, старался хотя бы повеселиться. О, этот волшебный момент, когда режиссер пускается в пляс перед своим фильмом!

Ключевую роль в моей карьере монтажера сыграли три режиссера: Трюффо, который меня многому научил, стал моим кино-отцом (Базена, который, получается, был дедушкой, я никогда не читал); Стевенен, который преподал мне важный урок: нужно пробовать все, нет ничего невозможного; и Пиала, который плевал на технику и был свободен, как сама жизнь.

Например, вспоминаю, как, работая над эпизодом в кабаре из фильма «Ван Гог» (1991), мы варварски порезали музыку, музыканту было бы больно это слышать. Однако в сочетании с другими склейками, со скачками изображения и звука в этом эпизоде, получилось нечто весьма гармоничное. По-моему, в сумасбродном монтаже больше жизни, чем в логичном. Такое нельзя заменить каким-либо другим выразительным средством.

РК – Что скажете о разнице между американским и европейским кино?

ЯД – Большинство американских режиссеров подходят к работе очень рационально: во всем должен быть смысл, все должно быть точно, синхронизировано, звук должен совпадать с изображением, а кадры должны служить выражению одной и той же идеи, которая выражена буквально во всем: и в тщательно отрепетированной мимике актеров, и в постоянно повторяющихся диалогах. В представлении американского режиссера идеальный фильм – это бесконечное собрание плеоназмов.

В европейском же кино иногда встречаются так называемые кадры «не отсюда»: совсем инородные, вырванные из контекста повествования, но именно в них и заключается вся суть фильма. Иногда, если фильм мне очень понравился, я называю его фильмом «не отсюда» – это как история из жизни, как приятный сон. Никакого замысла, никакого тезиса, который режиссер стремился бы доказать, никакой цели, просто мелодия, просто течение жизни. В таких фильмах мы видим, как проходит жизнь, как она восхитительна в своем течении. Такой он, фильм «не отсюда».

Европейские режиссеры монтажа, стараясь рассказать историю, должны перевоплощаться в музыкантов или в гребцов, борющихся с бурной стихией: они должны прислушиваться к биению волн, но не давать им увлечь себя в поток.

Может быть, главная задача режиссера монтажа – стать зеркалом, но зеркалом, которое показывает режиссеру нечто другое. Ведь часто, рассказывая о чем-то, мы вдруг осознаем, что сказали что-то не то, что-то глупое, что-то незавершенное. Вот такую роль и выполняет режиссер монтажа: он просто слушает, иногда даже ничего не говорит и таким образом помогает создателю взглянуть на свою работу по-новому.

Режиссеру монтажа очень важно приходить на работу раньше всех, ему важно овладеть фильмом, важно иногда работать в одиночестве. Режиссер монтажа поздно знакомится с фильмом: он не мечтал о нем, не писал сценарий, не снимал, он просто берет пленку, прикасается к ней, разбивает ее, а потом склеивает осколки – и все это, чтобы понять, каким фильм был задуман, как он реагирует на столкновение с реальностью.

Идеальный монтажер – это скромный режиссер.

Главная сложность – не стремиться быть идеальным во всем. Режиссер монтажа должен доверять и разуму, и инстинктам; и витать в облаках, и быть приземленным; быть и включенным в процесс, и погруженным в себя. Режиссер монтажа должен быть очень разным, и я думаю, такая хаотичная натура – это скорее природный дар, чем что-то, что можно выработать.

Выбирая, над каким фильмом работать, я прежде всего обращаю внимание на режиссера, а главное, на то, как он говорит о кино – или о жизни. Мне некомфортно с теми, кто знает все о техниках или о бизнес-аспекте кинематографа. По-моему, лучше всего болтать, как мы болтали с Пиала, обо всем: о музыке, сексе, живописи, горах, скульптуре, любви… Вот вам показательный пример: еще за десять лет до того, как мы начали сотрудничать, Пиала вполне мог задать вопрос вроде: «Тебе нравится, когда герой говорит: „Пойдем на море“, и следующая сцена происходит на море?»

Очень редко сценарий бывает написан так хорошо, чтобы можно было понять, каким в действительности будет фильм. Под «хорошим» сценарием я понимаю поэтичный, не буквальный, вызывающий желание увидеть картинку и услышать звук, погрузиться в особую атмосферу, «будто не с нашей планеты» – как Джон Бурмен говорил о фильме «Шапка» (1978).

РК – Вы читаете сценарий перед тем, как приступить к монтажу?

ЯД – Лично я думаю, что лучше всего не читать, лучше всего судить по фильму только по изображению и звуку, тогда ты будешь работать с реальным отснятым материалом, а не со своими представлениями о нем.

Иногда, если просят, я могу пролистать сценарий, но никогда не стремлюсь, читая, представить фильм. Пусть непонятое останется непонятным.

РК – Есть ли у вас какие-то предпочтения в плане технологий и пространства для работы?

ЯД – Приятнее всего мне было работать с монтажным столом Moritone, это нечто вроде Moviola, но чуть больше. За этим столом я работал стоя и получал прямо-таки физическое удовольствие от работы. За горизонтальным монтажным столом работать не так приятно.

Самая большая проблема настоящих, не сымпровизированных, монтажных заключается в очень странном расположении окон. Они могут быть даже на потолке! Нередко мне приходится приносить из дома занавески. А также невыносимый шум кондиционера. В общем, те же проблемы, что в современных кинотеатрах, где сложно уловить тихий звук или насладиться ночной сценой, так как у входа или возле туалета горит свет.

Я не могу обойтись без большой доски, на которой меняю порядок эпизодов: каждый обозначен своим цветом, в зависимости от типа повествования цвет может соответствовать тому или иному персонажу, локации, периоду или взгляду, все зависит от конкретного фильма. И, как настоящий ковбой, я не могу работать, если дверь у меня за спиной.

Монтируя, я стараюсь сразу делать фильм таким, каким он, на мой взгляд, должен быть, работаю так, как если бы сдавать финальный вариант надо было завтра. Исключение составляют очевидные огрехи, такие как слишком длинные или слишком короткие кадры, неудачные дубли, дыры в повествовании, ненужные повторы. О таких вещах, по-моему, лучше подольше подумать. Иногда фильм ставит перед зрителем настолько глобальные вопросы, что приходится доказывать от противного, и вполне может случиться так, что те или иные ошибки в итоге тоже послужат главенствующей идее фильма. А бывает, что в попытке противоречить замыслу режиссера ты в итоге подтверждаешь его замысел.

Я, как, наверное, и любой другой режиссер монтажа, могу потратить на склейку и секунду, и час. Но я всегда доверяю своим инстинктам. Первое впечатление всегда верное.

Ключевой вопрос кинематографа – взаимодействие изображения и звука. Звук не менее важен, чем изображение. Забавно бывает видеть, как изображение

пытаются «втиснуть» в звуковую склейку, синхронизировать изображение со звуком или сделать нарочито асинхронным. Даже если изображение резкое, грубое, а звук чуть слышный. Бывает, какое-то желание, импульс заставляет сначала резать звук, а бывает, рассуждаешь спокойно, мол, «а сейчас попробуем так-то». Вообще-то, я уверен, что сам фильм заставляет вас прийти к тому или иному решению. Решение принимаете не вы. Позвольте фильму руководить вами, и вы ощутите это неповторимое удовольствие быть наполовину хозяином фильма, наполовину его рабом.

Новые технологии помогают мгновенно решать проблемы, связанные со звуком, но я порой скучаю по временам, когда была лишь одна звуковая дорожка, ведь тогда приходилось выбирать качественный фрагмент из того, что есть. По-моему, в этом заключается сама суть монтажа: мы рассматриваем каждую склейку с точки зрения ее значения и того, какие эмоции она должна вызывать.

РК – Что думаете об использовании музыки в кино?

ЯД – Прежде всего, должен признать, что не люблю музыку в кино. Слишком часто с помощью музыки стараются что-то подчеркнуть, и она становится тяжелой, избыточной.

Но иногда нужно пойти на риск и попробовать поработать с музыкой. Случается, музыка несет иное значение, чем сцена, как бы существуя совершенно автономно. Надо признать, что я почти всегда чувствую, если музыка оторвана от сцены, даже в том случае, когда она, казалось бы, выражает то же настроение. Я все равно чувствую, как музыка заявляет о себе, кричит: «Я здесь!»

Идеальное сочетание найти нелегко. Но несколько раз, конечно, я видел фильмы с подходящим саундтреком, и один из них – «Под солнцем Сатаны» Пиала (1987). Думаю, дело в том, что Пиала давно мечтал использовать в своем фильме музыку Дютиллье и поэтому снимал, изначально имея в виду этот саундтрек.

Есть у меня и совсем другой пример. Работая над «Шапкой» (1978), Стевенен что только не перепробовал: и Вагнера, и Штрауса, и двух композиторов, написавших произведения специально для его фильма; долго пытался сам порезать музыку; а в итоге решил использовать музыку, написанную для другого фильма – «Барокко» (1976). Два часа мы колдовали над звуковой дорожкой в

кинозале и добились идеального сочетания музыки и изображения.

С Пиала мы работали совсем по-другому. Как-то, только я наложил трек Дютиллье на эпизод, в котором Депардье теряется в деревне, Морис велел мне немедленно сделать белым карандашом пометку о синхронизации изображения и звука и никогда к этому не возвращаться – получилось хорошо, и режиссер боялся потерять удачный фрагмент.

Очень часто я выбирал музыку, не считаясь с пожеланиями режиссера. Думаю, музыка привносит больше смысла, чем что-либо, и поэтому я, помнится, не раз отстаивал свой выбор перед режиссером.

Со Стевененом же мы ни разу не спорили на эту тему: его фильмы – это чистая музыка, для него музыка – основа всего, все остальное вторично. Изображение он «подгонял» под музыку, если это в принципе было возможно, ведь иногда изображение не совпадает по ритму с музыкой. Со Стевененом непросто работать, у него много запретов: нельзя прислушиваться только к смыслу, нельзя прислушиваться только к логике, нельзя прислушиваться только к истории в форме сценария; ведь в процессе съемок все меняется: и время, и пространство; то есть время и пространство мы меняем сами, подгоняя их под кадр.

Сложно описать корреляцию ритма и смысла. Взять, к примеру, такой прием, как заглушение диалога. Очень часто, когда режешь диалог, сопровождаешь его музыкой, которая не то чтобы раскрывает суть диалога, а скорее подталкивает зрителя в том или ином направлении. Это нечто вроде неуловимого желания или вдохновения, это сложно объяснить, нужно прочувствовать. Думаю, это и есть суть музыки или, возможно, суть самого фильма – смысл остается необъяснимым.

Заглушить диалог очень легко, если фильм снят талантливым режиссером. Например, Трюффо делал все сам: просто вырезал последнюю фразу и вставлял немой кадр, просто лицо. Пиала тоже никогда не был против вставить между двух реплик долгий взгляд, а с другими режиссерами приходилось воевать, врать, скрывать свои действия – иногда они узнавали, как я решил смонтировать, только когда работа над фильмом была уже завершена.

РК – Как вы адаптировались к новым технологиям?

ЯД – С новыми технологиями я стараюсь работать так же, как с пленкой. Я стараюсь создавать как можно меньше вариантов одной и той же сцены, несмотря на то что в Lightworks их можно сохранить сколько угодно. Я стараюсь все делать по-человечески. Машина – это все-таки не монтажер, вопреки верованию продюсеров, и я должен решать все сам, не давая машине захватить власть.

Компьютер заставляет нас использовать свои методы, коды вместо чего-то физически осязаемого, и это моя огромная головная боль. Приходится учиться мыслить по-другому. Я очень болезненно переношу ситуацию, когда мне приходится использовать метод, который не я придумал, который я считаю очень глупым, неудачно названным. Один знаменитый француз говорил, что, «давая тому или иному явлению неудачное название, мы делаем этот мир еще несчастнее».

Я очень импульсивен и, думаю, если был бы мудрее и осторожнее, никогда не решился бы делать дурацкие, глупые, безумные вещи, которые делаю. Но в этом есть свои плюсы для кинопроизводства: я все время в поиске новых решений. А еще я ненавижу проигрывать, и поэтому до самого последнего момента я продолжаю искать решения, возвращаться к отснятому материалу, искать новый подход к проблемам, которые передо мной стоят.

Определенно, разнообразие для меня – как бензин для машины. Документальные фильмы учат меня описывать реальность, художественные – документировать ее, короткометражки учат дышать и знакомят с новыми именами. А телевизионные фильмы учат, как делать не надо.

Далее следуют отрывки из интервью Яна Деде журналу Cahiers du cinema, № 576, февраль 2003 года, в том выпуске было опубликовано несколько интервью, посвященных Морису Пиала. Суждения, высказанные в ходе этого интервью, служат интересным дополнением к анализу творчества Пиала и тех его черт, что особенно нравились Яну Деде.

ЯД – У всех великих режиссеров, кого я знаю, была общая черта: они давали людям, с которыми сотрудничали – и актерам, и техническим специалистам, – полную свободу действий. Для Пиала это особенно верно. Я уже привык

выстраивать предложение вокруг какой-то центральной точки, исходить из какого-то важного факта, а с Пиала эта привычка укоренилась еще глубже. Вовсе не обязательно сначала продумывать начало или конец эпизода. Именно так ты освобождаешься от гнета специфики фильма, именно в этом заключается разница между чистым нарративом и нарративом эмоциональным.

Пиала не боялся выкинуть даже ключевые сцены, если они были недостаточно хороши. Он выкидывал все, чем не был удовлетворен. Думаю, в каждом его фильме, какой я монтировал, была лишь одна сцена, которую он оставлял исключительно потому, что без нее не было бы понятно дальнейшее развитие событий. То была его уступка требованиям нарратива. Пример: сцена в кабинете между Марсо и ее любовником в фильме «Полиция» (1985). Ему пришлось оставить эту сцену, хотя и очень не хотелось. Когда фильм был готов, Пиала сказал: «В следующий раз найму профессионального оператора или сам научусь снимать как следует. Надоели эти фильмы со сплошными прорехами».

Он неутомимо переснимал сцены по несколько раз, причем длинные сцены тоже. Пятиминутную сцену обеда в «Ван Гоге» снимали шесть часов. Поэтому и монтировал я тоже очень долго. На этот эпизод ушло два месяца.

Некоторые эпизоды мы монтировали вместе, например сцену в кабаре из фильма «Ван Гог», некоторые он полностью доверял мне, иногда мы обсуждали эпизоды часами. Однажды мы застряли на кадре из «Ван Гога». Там была какая-то странная, очень необычная тень, потом мы выяснили, что то была тень помощника оператора, который присутствовал на съемках. Пиала долго смотрел на этот кадр, а затем сказал: «Если бы все кадры были такими, мы бы хотя бы могли вести учет сделанному». Уверен, он говорил часа полтора. То был очень важный разговор, в нем он подвел итог всему, что делал: говорил и о вмешательстве судьбы, и об отсутствии логики, и о загадочной красоте… А потом ушел, потому что устал говорить полтора часа подряд, понял, что уже достаточно. И он отлично знал, чего добился: он провел нам экскурсию по своему мышлению. И когда он уже ушел, то я будто чувствовал его присутствие в монтажной. Он был из тех людей, чье присутствие ты явственно ощущаешь даже во время телефонного разговора.

Мы подолгу раздумывали о порядке сцен. В случае с фильмом «Лулу» мы зашли слишком далеко: закончили фильм смертью героя. Зарезали его ножом и этим завершили фильм. Работая над «Ван Гогом», мы много экспериментировали с порядком сцен. Я даже подумывал построить фильм на эффекте флешбэка.

Поместить финальные сцены в начало, когда женщина говорит: «Он был моим другом», а потом, когда туман рассеивается, включить одну из композиций из цикла «Летние ночи», «Открой глаза»… И уже когда песня закончится, показать поезд. Морис сказал: «Такой порядок мы оставить не можем, и это не обсуждается, но сегодня мы хотя бы приступим к монтажу». Для него такие рассуждения были точкой отсчета. Флешбэк – это, конечно, красиво, но не в духе Пиала. Зато, порассуждав таким образом, мы уже верили, что справимся с этим фильмом. Что с фильмом можно работать.

Очень много мы работали над монтажом звука, особенно в «Ван Гоге», меняли какие-то фразы, вставляли короткие фрагменты из других дублей. Пиала был не из тех, кто сначала работает над картинкой, а потом над звуком. Он старался по мере возможности избегать дубляжа. В некоторых сценах звука почти нет, создается чуть ли не сюрреалистичный эффект. Пиала иронизировал над рациональным подходом технических специалистов, над тем, как они привыкли работать. Если кто-то говорил ему об отснятой сцене: «Не бывает в это время суток так мало машин», он внимательно изучал кадры, слушал диалог между актерами, а потом говорил: «Что, недостаточно атмосферно?»

Записано 17 января 2003 года в Париже Патрисом Блуэном.

Перевела Элизабет Харди.

Ян остается одним из активнейших французских режиссеров монтажа. Нередко он сотрудничает с молодыми режиссерами, монтируя их первые полнометражные работы. Недавно смонтировал совместно с Катариной Вартена фильм Жоакима Лафосса «После любви» (2016). Поразившись тому, как сильно Ян изменил структуру картины при монтаже, я попросил его написать мне об этом аспекте его работы. И вот какой ответ получил:

Структура в монтаже

Очевидно, если режиссер работает по очень четкому плану, как, например, Хичкок, структуру фильма менять нельзя: иначе время экранной истории и режиссерской попросту не совпадет, как если бы ваши часы отставали или спешили.

Но даже очень тщательно прописанную структуру сценария менять после съемок можно, потому что именно таким образом мы перейдем от слов (передачи смысла предложениями, описания живых персонажей за счет их действий и диалогов) к демонстрации живых людей в настоящих локациях и передаче музыки голосов актеров. Во время работы над сценарием и съемок молодой режиссер создал семнадцать версий своего дебютного фильма, а мой монтаж должен был стать восемнадцатой и лучшей.

И хотя режиссер уже менял местами некоторые сцены в попытках усовершенствовать сценарий и добиться нужного баланса, именно работа непосредственно с материалом повлекла за собой изменения с точки зрения ощущений, смыслов и мощности сцен.

Почему

Начнем с того, что существуют фильмы-хроники, их структуру менять нельзя. А вот в других случаях, как, например, в случае с тем же фильмом «После любви», где нельзя было перемещать финал и перетасовывать стадии кризисной ситуации в отношениях, потребность менять структуру может быть вызвана рядом причин.

Я бы отметил такие: эмоции, понимание, позитивное или негативное восприятие актеров. Продумывая порядок сцен и то, как много экранного времени отводится тому или иному актеру, нужно принимать во внимание то, как публика воспринимает знаменитых актеров, а как неизвестных, пусть это и не повсеместная проблема и возникла она только в последние годы.

Слабое исполнение некоторых актеров; возможно, провал в реализации замысла той или иной сцены; в конце концов, необходимость полностью вырезать одну или несколько неудачных сцен; склейки, которые нарушают баланс нарратива; слишком длинный хронометраж фильма, который так затягивать не стоит, ведь главное – что останется в памяти после просмотра; возможно, сам стиль фильма будет отторгать те или иные сцены (к примеру, в случае с фильмами Пиала часто вырезались все строго информативные сцены); но главным образом совершенство сценария, – вот главные причины продолжать работать над структурой.

Как

Так как монтаж не вполне можно отнести к числу точных наук, главным образом режиссер монтажа, задумываясь о последовательности сцен, о лучшем месте для той или иной сцены или группы сцен – скажем так, главы, – полагается на свои ощущения: например, скуку, неприятие или непонимание.

Сложность как раз и заключается в том, чтобы сочетать холодный разум и это, возможно обманчивое, первое впечатление, которое – и вот вам еще одна проблема, которую научными методами не решить, – может быть основано на каких-то личных особенностях и у разных людей отличается. Первое впечатление режиссера монтажа может отличаться от первого впечатления режиссера и аудитории. Однако режиссер монтажа должен быть уверен в своих реакциях, потому что, пусть они и отличаются от реакций других людей, в них есть своя логика, которая поможет найти подходящие для фильма решения. Мы исходим из мнения, что фильм для монтажера является главной опорой, что он, следуя своим внутренним законам, может влиять на ощущения монтажера, способствуя продуктивному анализу (осмелюсь сказать, что, на мой взгляд, главной опорой является именно фильм, а не режиссер).

У режиссера гораздо более сложная миссия, иногда он для фильма худший судья, ведь он так сильно погружен в мир фильма, а главное, в то, какие смыслы в него вложены и какое впечатление он должен произвести. Режиссера переполняют эмоции, в том числе наслаждение от процесса создания фильма, что может плохо сказываться на его способности к анализу. А значит, режиссер в беде. Заметьте, режиссер в общении с монтажером чаще всего употребляет, говоря о фильме, прошедшее время, тем самым выдавая свой неосознанный страх, что фильму еще только предстоит выйти на экраны. А уж сегодня мы точно знаем, что будущее может быть по-настоящему пугающим.

И тут монтажер должен охладить пыл режиссера… Он должен действовать практично и разумно. Изложив все свои соображения письменно, на бумаге, выписав цели каждой сцены, будет проще изменить структуру и оценить, какие изменения в монтаже эти перемены за собой повлекут. Ведь какие-то элементы придется убирать, какие-то добавлять в связи с изменением порядка сцен.

Понять, правильно сделана работа или нет, поможет только просмотр фильма, причем жать на паузу и смотреть по кусочкам нельзя, как бы ни хотелось. Бывает, кажется, что тот или иной эпизод надо сделать побыстрее, но,

возможно, это плохо повлияет на солидный следующий фрагмент фильма.

Единственный выход: вырезать эту испорченную сцену, и, может быть, на освободившемся месте вы в итоге передадите более важную информацию или эмоцию, избежав, таким образом, ненужных повторений.

То, что не получается найти для сцены подходящее место в фильме, подтверждает ее ненужность. (В фильме Пиала «Ван Гог» мы решили проблему таким образом: сцену, в которой Маргарита признается отцу, что любит Винсента, мы поместили в то место, где, не будь этой сцены, могло бы возникнуть ощущение, что мы ходим по кругу.)

А вот пример того, как изменение структуры может добавить новый смысл и новую эмоцию: в «Украденных поцелуях» сцену, в которой Клод Жад стучит в дверь Жан-Пьера Лео, а он не отвечает, мы решили поместить после сцены, в которой Дельфина Сейриг подходит к постели Лео. Таким образом, дверь разделила двух любимых женщин главного героя.

Сегодня

Было бы несправедливо сказать, что сегодня монтажерам и режиссерам приходится уделять больше времени работе над структурой потому, что есть тенденция к недостаточной проработанности сценария. Ленивые режиссеры, конечно, есть, но сейчас не о них. Точнее было бы отметить, что работа над структурой с годами занимает все более важное место в списке приоритетов монтажера. Работа над структурой и сопряженные с ней соперничество между монтажером и режиссером и их обмен мнениями являются важными компонентами того длинного пути, что фильм проходит от замысла к воплощению.

Главная проблема заключается в том, что на цифру снимать дешевле, чем на пленку, поэтому материала снимают всё больше, зачастую не уделяя внимания внутреннему ритму кадра, тому, как он смотрится на фоне всего отснятого материала: скажем, девятнадцатый дубль может быть в два раза длиннее первого (а первый – всегда лучший, как говорил Трюффо на «Стреляйте в пианиста». Я бы, правда, дополнил: лучший, если режиссер хорошо поработал над ритмом, монтажер – над склейкой, а актеры прожили кадр).

Сегодня любой замысел можно реализовать практически мгновенно, но я не уверен, что простота реструктуризации вылилась в увеличение количества попыток сделать это. Но я отлично помню моменты, когда мы (режиссер, монтажер, ассистент монтажера, стажер, друг, зашедший в монтажную или проекционный зал, а может, любовник или любовница кого-то из этих людей) чувствовали потребность разрушить карточный домик и построить дом заново. Мы чувствовали, что не попробовать эту новую структуру (сначала быстренько набросанную на бумаге, иногда в каком-то истерическом состоянии, когда хотелось, как Архимеду, кричать «Эврика!») было бы просто несерьезно. И пусть это занимало огромное количество времени, зато давало возможность усовершенствовать и сценарий. Об удачности новой структуры мы судили после просмотра фильма (или его эпизода, если меняли мы только его), это были долгие споры, мы взвешивали все «за» и «против», никогда не бывая в них уверенными.

Может быть, сегодня стала возможной молниеносная работа не со структурой как таковой, а скорее с деталями: тут немного сократить, тут немного расширить.

Что смотреть

Вестерн «Шейн» (Джордж Стивенс, 1953), по мнению некоторых, может сравниться с лучшими работами Джона Форда и Говарда Хоукса. Картину монтировал Уильям Хорнбек, в 1977 году признанный ста своими американскими коллегами лучшим режиссером монтажа.

Воспользуемся тем, что Ян упомянул «Новые времена» (1936) Чарли Чаплина, и напомним о малоизвестном монтажере Уилларде Нико, работавшем над четырьмя фильмами Чаплина, включая «Великого диктатора» (1940). Безупречное чувство времени Чаплина делает его фильмы достойными внимательного изучения, а его любовь к съемке огромного количества дублей и к фронтальным планам, где разнообразие углов съемки сведено к минимуму, ставит перед монтажером, с одной стороны, простую, а с другой – сложную задачу.

Ян упоминает «Тюрьму» (Бергман, 1949), а я хочу сказать, что в принципе все ранние фильмы Бергмана (к примеру, «Лето с Моникой», 1953) стоит смотреть, ведь то, как легко он обращался с материалом с самого начала карьеры, еще

работая над своим первым фильмом, «Травлей» Альфа Шеберга (1944), в качестве сценариста и помощника режиссера, впечатляет. Сильвия Ингемарсдоттер, интервью с которой есть в книге, монтировала фильмы Бергмана, начиная с «Осенней сонаты» (1978) и заканчивая «Сарабандой» (2003).

«Сладкий фильм» Душана Макавеева (1974) и другие его работы, некоторые из которых монтировали специалисты, интервью с которыми я включил в книгу, определенно стоит смотреть. «Любовная история, или Трагедия телефонистки» (1967), «Невинность без защиты» (1968) и «W. R. Тайны организма» (1971) представляют собой удивительное сочетание радикальной политизированности и откровенной сексуальности, а необычный монтаж помогает режиссеру добиться своей цели шокировать и взволновать аудиторию.

Жана-Франсуа Стевенена и Яна крепко связало общее понимание множества элементов Французской новой волны. Если решите посмотреть «Шапку» (1978) или «Дубль-господ» (1986), готовьтесь: традиционного нарратива не будет. Обратите внимание, как монтаж взаимодействует с повествованием о том, как судьба заносит героев то туда, то сюда. Отсутствие логики тут лишь кажущееся. Недавно Ян опубликовал книгу, вдохновленную «Шапкой», называется она «Точка зрения зайца».

Клэр Дени, для которой Ян монтировал «Ненетт и Бони» (1966), – прекрасный режиссер. Прежде чем дебютировать с фильмом «Шоколад» в 1988 году, Клэр ассистировала Макавееву, Джиму Джармушу и Виму Вендерсу. Поначалу кажется, что фильмы Клэр построены на логичном сценарии, но затем они внезапно «сходят с колеи», что становится для зрителя встряской. Посмотрите, к примеру, «35 стопок рома» (2008), «Белый материал» (2009) или, из более раннего, «Красивую работу» (1999).

Морис Пиала и Ян долго и продуктивно сотрудничали: с 1980 года («Лулу») по 1991-й («Ван Гог»). Самыми яркими совместными работами назову как раз «Ван Гога» и «Под солнцем Сатаны» (1987). Пиала снимал бескомпромиссное кино, а монтаж Яна был зачастую не просто сжатым, минималистичным, но реально грубым. Таким образом, зритель погружался в эмоциональную неразбериху, в которой живут герои фильмов Пиала. В его фильмах, в частности, играли блистательные Жерар Депардье и Сандрин Боннэр (вот уж точно актерский состав мечты для монтажеров, которым особенно важна особая химия, которая есть в талантливой игре).

Ян впервые был упомянут в титрах фильма Трюффо «Две англичанки и Континент» (1971), и произошло это после того, как на двух других его фильмах он поработал ассистентом монтажера. Впоследствии Ян продолжал сотрудничество с Трюффо вплоть до 1976 года («Карманные деньги»).

Мэри Стивен

РК – Где вы родились? Чем занимались ваши родители? Вы из творческой семьи?

МС – Я родилась в Гонконге и росла там в шестидесятые. Мои родители – типичный пример людей, самостоятельно пришедших к успеху в послевоенном Гонконге. Мама была школьной учительницей, отец – скорее представитель рабочего класса, хорошим внутрисистемным образованием похвастаться не мог. У мамы была склонность к писательству, она и стихи писала, и статьи в литературные и женские журналы под псевдонимом. Родители открыли компанию по продаже стройматериалов, и дела у них пошли отлично, потому что после войны в Гонконге начался настоящий строительный бум. Когда родители немного разбогатели, отец стал больше времени посвящать своему хобби: он снимал любительские фильмы, сначала на 8-мм пленку, потом на 16-мм. У нас всегда был проектор, отец покупал кинохроники и мультики Текса Эйвери, которые тогда были очень популярны. У него была камера Bolex, пресс для склейки кинопленки, стойка для кинопроекции. В такой вот атмосфере я и выросла.

РК – Какое образование вы получили? Какие еще виды искусства вас вдохновляли? Когда вы заинтересовались кино?

МС – В средних классах я увлекалась писательством, как мама. Писала статьи в журналы и газеты. Когда я уже заканчивала среднюю школу, мы эмигрировали в Канаду. Переехав в Монреаль, я стала гораздо меньше говорить на родном языке и меньше писать. Вообще, в средних классах у меня с английским все было отлично, но моя манера разговора была старомодной по сравнению с тем, как общались мои одноклассницы из монреальской школы в то время (1969 год).

И вполне естественным образом получилось, что кино заменило мне письмо. Я выучила новый способ коммуникации, визуальный язык.

РК – Как вы думаете, повлиял ли ваш необычный взгляд на мир на ваш подход к монтажу? Ведь вы выросли в одной стране, а затем построили свою судьбу в другой.

МС – Думаю, на мой подход к жизни в целом, не только к монтажу, повлияло то, что в моем менталитете как бы перемешались следы разных культур. Определенно, из каждого жизненного этапа я вынесла что-то свое, что повлияло на некую внутреннюю музыку или попросту ритм моего монтажа. Монтируя сцену, я представляю себе ближневосточный ритм, африканский, китайский, думаю, какой из них будет наиболее гармоничным для данной сцены.

В кино я начала ходить очень рано, не помню точно когда. Ведь мой отец, как я уже говорила, обожал кино и детей тоже подтягивал. Один из первых фильмов, что я увидела, определенно был в жанре саспенс, пожалуй, это был фильм Хичкока. В Гонконге в то время не было запретов на посещение кинотеатров до определенного возраста. Бывало, дети и в ночных клубах всю ночь проводили, пока их мамы, работающие там, развлекали гостей. Так что ничего удивительного в том, что папа повел нас на Хичкока, нет. Я помню, у меня тогда был очень морализаторский подход к фильмам, и в одной из сцен, когда герой чуть не утонул в своей машине или что-то вроде того, я сказала: «Он слишком гордый, это его до добра не доведет».

РК – Этот морализаторский подход к фильмам или, может, к обществу в целом у вас сохранился?

МС – Нет, не думаю… Но это было типично для того времени и той среды, ведь почти все школы в Гонконге спонсировали церкви, протестантские или католические. Так что образование очень сильно основывалось на христианских, буддистских или конфуцианских концепциях добра и зла, причины и следствия, наказания и вознаграждения. Не думаю, что этот подход сохранился у меня во взрослой жизни и влияет на мой подход к нарративу. Определенно, мне нравится, когда события в истории развиваются не так, как мы привыкли, не так, как нас учили в детстве: мол, хороший герой получает награду, плохой – наказание.

РК – Благодаря каким фильмам или режиссерам вы заинтересовались монтажом? Кто влиял на вас по мере профессионального становления?

МС – Я хотела изучать кинематограф, но мне не удалось поступить на соответствующие специальности, хотя документы я подавала… Я поступила в Университет Акадия, на математическую специальность, и сразу записалась на все дополнительные курсы по истории искусств и прикладным искусствам, на какие могла. Потом я вернулась в Монреаль и нацелилась поступать на специальность «визуальные коммуникации». Срок подачи документов я пропустила, портфолио у меня не было, но в первый же день семестра я стояла у кабинета директора, и почему-то он решил меня взять на место, освободившееся за счет того, что несколько зачисленных студентов занятия не посещали. Мы договорились, что официальное заявление с портфолио я подам позже. Узнав об этом в середине семестра, мой преподаватель телеискусства ворвался в кабинет директора, чтобы убедить того в том, что дела у меня идут более чем приемлемо и, значит, необходимости доказывать свою способность учиться у меня нет. Таким образом, мой статус «зачислена с испытательным сроком» изменили на «зачислена».

Примерно в тот период времени я посмотрела в кинотеатре в центре города фильм Шу Шуен Тонг «Арка». По дороге в общежитие ко мне как будто пришло озарение. Я поймала спокойное, умиротворяющее ощущение и при этом чувствовала, будто нахожусь в эпицентре урагана. Именно в тот момент я поняла, что мое призвание – кино.

РК – Как вы думаете, так на вас подействовал сам фильм или дело еще и в том, что режиссер – женщина? Этот фильм кардинально отличался от того, что вы видели раньше?

МС – Думаю, это ощущение спокойствия в эпицентре урагана частично объясняется тем, что в тот период я уже активно погрузилась в обучение по специальности «визуальные искусства», вокруг меня было полно длинноволосых, лихих студентов, экспериментирующих, играющих в художников, а я на тот момент не так давно эмигрировала из восточной страны… Все это было достаточно сложно для меня, я чувствовала себя отчужденно. Я постоянно чувствовала, что никогда не смогу по-настоящему стать частью этого мира, и была уверена, что это помешает мне осуществить свою мечту стать художником «художником». Возможно, поэтому на меня так хорошо повлиял этот фильм: тихий, черно-белый, с необычным нарративом,

глубоко эмоциональный, но при этом успокаивающий. Я осознала, что не обязательно кричать, чтобы заявить о себе.

Я пересмотрела этот фильм много лет спустя и, хотя испытала те же эмоции, о форме судила уже по-другому. В те дни совсем иначе работали с планами: постоянно переходили от крупных к общим и обратно, сейчас так не принято. А может, через десять лет то, как сейчас принято снимать с руки или имитировать съемку с руки, тоже будет казаться безнадежно устаревшим.

Впоследствии я определилась с выбором: режиссура уступила монтажу первое место в списке моих приоритетов. С годами творческий монтаж стал приносить мне не меньше удовлетворения, чем съемки собственных фильмов, а может, и больше. Особенно на это повлияло то, что я все больше вовлекалась в работу над сценарием, в последние лет десять я часто помогала молодым режиссерам со структурой их картин. Это совершенно особое чувство. Монтировать с молодыми режиссерами, помогать им нащупать и сформулировать свою историю, выработать свой голос не менее приятно, чем создавать что-то свое.

РК – Кажется, вы получаете особое удовольствие и вдохновение от особого формата взаимодействия, особенно с молодежью, может, поэтому вы так любите монтаж?

МС – Да, в работе с молодыми режиссерами есть свой особый творческий элемент. А еще дело в том, что в последние годы у монтажеров стало больше свободы в плане «написания» фильма. И тут уже не важно, с молодым режиссером ты сотрудничаешь или не очень. Это очень приятный монтаж, не техническая работа, а именно творческая. Ты вовлекаешься в процесс создания фильма, иногда даже играешь роль катализатора этого процесса. Часто у монтажеров (а также операторов-постановщиков и других технических специалистов) спрашивают, не хотели бы они стать режиссерами, как будто стать режиссером – главная цель любого киноработника. Также я не раз слышала, как умные, талантливые монтажеры защищались, доказывая, что быть «всего лишь» монтажером не так уж плохо… Вот это «всего лишь» доказывает, что люди в большинстве своем не понимают, что по сути монтажер иногда делает огромный вклад в процесс создания фильма.

РК – Назовете ли какой-то конкретный фильм, работая над которым вы почувствовали особую причастность к «написанию»?

МС – Да, «Переливающиеся истории», документальный фильм Джесси Танг, это определенно тот случай. Она предоставила мне весь разнообразнейший материал (интервью, повседневные съемки, архивные фото- и видеоматериалы, кадры, отснятые в формате супер-8, кадры, прерывающие сюжетную линию и так далее), рассказывала мне о своих впечатлениях, о желании комбинировать фотоматериалы и моушн-графику… Еще один пример такого сотрудничества – «Юный патриот» Дю Хайбинь, а также «Дикая трава Циндао» Лины Янг.

РК – Да, я видел все эти фильмы и высоко оценил работу с материалом: получилось что-то вроде лоскутного одеяла. Каждый фрагмент точно на своем месте, а не там, куда его просто решили воткнуть, нарратив получился плавным, естественным. Определенно, то, как вы чувствуете материал и форму, тому причиной, но и без сильнейшей преданности делу и знания материала ничего бы не получилось.

МС – Спасибо! На самом деле эти фильмы – моя гордость.

Каждый раз, как кому-то вручают награду за монтаж того или иного фильма, я всегда задумываюсь, как шла работа: сколько тут точных указаний режиссера, сколько творческой работы монтажера, а может, речь об идеальном балансе? В случае с другими техническими специалистами их вклад в фильм всегда виден, в случае же с монтажером большая часть работы спрятана. Никогда нельзя сказать наверняка, фильм прекрасно смонтирован или просто режиссер изначально так снимал (если это Хичкок, например), а может, дело и в том и в другом (и каков в процентном соотношении вклад монтажера в таком случае).

РК – А как вы решили стать монтажером?

МС – Я поехала на год по обмену в Париж, в магистратуру, и там начала снимать фильмы. Мы посещали разные занятия, в том числе еженедельный семинар Эрика Ромера.

РК – Вы учились в Высшей национальной школе аудиовизуальных искусств или в другом месте? Расскажите о других важных событиях того периода, оказавших влияние на ваше профессиональное формирование.

МС – Нет, это была Школа искусства и археологии, программа Парижского университета. И Ромер, наряду с несколькими другими преподавателями, там

вел занятия по киномастерству.

Так как денег на съемки первого фильма у меня не было, а финансовый вопрос в тот год стоял особенно остро, я отправилась к Ромеру в офис, чтобы постараться убедить его спонсировать меня. Секретарь меня не пустил, но сам Ромер все-таки потом пригласил на встречу. Он тогда репетировал «Парсифаля Галльского» с актерами. И долгое время я оставалась просто молчаливым наблюдателем.

РК – Что вас впечатлило в методах Ромера? Расскажете о его подходе к работе с актерами?

МС – Больше всего впечатляет то, как Ромер организовывал кинопроизводство: и средств, и людей минимум. Ничего лишнего, все только необходимое. К моменту начала съемок сценарий тщательно проработан, все отрепетировано, так что дублей делали очень мало, и почти все, что отсняли, использовали во время монтажа. У Ромера был очень дисциплинированный подход к длине фильмов, он всегда еще до окончания съемок знал примерный хронометраж. Таким образом, монтаж, можно сказать, начинался еще до конца работы над сценарием, чтобы фильм не был слишком длинным на тот момент, когда мы приступим к фактическому монтажу.

С несколькими актерами Ромер работал годами. Новых выбирал по фото или по рекомендациям знакомых. Долго пил с ними чай, говорил о том о сем, далеко не всегда на темы, связанные с проектом. Дело в том, что, пообщавшись с актерами, получше узнав их, их манеру разговора, Ромер дорабатывал сценарий и диалоги. Дописав сценарий, он проводил с актерами несколько неформальных репетиций. На этом этапе он был особенно строг к диалогам, не допуская никаких замен и импровизации.

Эти репетиции проходили в кабинете, а затем, определившись с локациями, Ромер проводил репетиции там, и только потом начинались сами съемки. Ромер уважал манеру общения актеров и разрешал им двигаться как удобно. У него была особая чувствительность к индивидуальной жестикуляции актера, к особенной грации каждого.

Когда я снимала свои первый и второй фильмы, Ромер несколько раз приходил на съемки. Это было примерно в тот период, когда он вернулся к съемкам на 16-

мм и снял «Жену авиатора». Ромер спросил, не хочу ли я поработать ассистентом Сесиль Десюги, и я согласилась. Таким образом, в монтаж я попала по чистой случайности. А ведь Ромер мог вместо меня позвать Нестора Альмендроса! Мы, студенты визуальных искусств, не специализировались на каком-то аспекте киноискусства, мы просто выбирали одну область визуальных искусств, и я выбрала кинематограф. Так что мы занимались всем: и съемками, и монтажом, и звуком.

РК – Вы когда-нибудь говорили с Сесиль о том, как начиналась «Новая волна», ведь она этот период застала?

МС – Да, я ее порасспрашивала, когда готовилась читать лекцию о «Новой волне» в Гонконге. К сожалению, она не много помнит. Ромер рассказывал мне, что резкие смены кадра в фильме «На последнем дыхании», который монтировала Сесиль, получились на самом деле случайно: дело в том, что после первого показа спонсор счел фильм слишком длинным, и Годар просто попросил Сесиль порезать длинные сцены в середине, там, где пленку передержали или недодержали. Так и получился знаменитый рваный монтаж. Сесиль говорит, что она этого не помнит.

РК – Вы учились, наблюдая за какими-то определенными монтажерами или режиссерами?

МС – Когда Сесиль завершила карьеру, а я вернулась в Париж после восьмилетнего отсутствия, Ромеру был нужен монтажер на фильм «Зимняя сказка», потому что Лиза Эридиа уже работала над фильмом своего партнера Жан-Клода Бриссо. И с тех пор я монтировала все полнометражные и короткометражные фильмы Ромера. Определенно, Ромер оказал влияние на мой взгляд на мир, на мое чувство ритма; именно с ним я научилась технике съемки «восьмеркой»; именно благодаря ему поняла, что в диалоге слушателю надо уделять не меньше внимания, чем рассказчику.

РК – Говоря: «Он сформировал мой взгляд на мир», вы имеете в виду, что постепенно учились у него, работая вместе над монтажом? Каковы особенности съемки «восьмеркой» Ромера?

МС – Только потом, монтируя фильмы молодых независимых режиссеров из Азии и Турции, я поняла, что чувство ритма у меня выработалось главным образом

при сотрудничестве с Ромером. Многие говорят, что Ромер снимал медленное кино, но на самом деле склейки у него очень резкие. Его фильмы отличаются резким ритмом, чистым монтажом, в них ничего лишнего, никаких выстраданных эмоций. Я часто вдохновлялась такой манерой, монтируя фильмы независимых режиссеров.

Что касается съемки «восьмеркой», Ромер, как никто другой, умел показать реакцию слушателя, вместо того чтобы сосредотачиваться лишь на говорящем. Глубина в этом случае гораздо больше, чем если бы мы просто показывали говорящего. Я уделяю этому особое внимание, когда монтирую диалоги.

РК – Был ли какой-то поворотный момент в вашем профессиональном развитии, может, пережив какой-то опыт, вы поняли, что были рождены стать режиссером монтажа?

МС – Не думаю, что был поворотный момент. Но в последние десять лет, когда я работала с молодыми режиссерами, подход изменился. Монтаж стал более творческим. В монтаже я передаю намерения и видение режиссера. Трансформация исходного материала в фильм мне кажется не меньшим чудом, чем режиссеру и аудитории. Думаю, именно это ощущение чуда направляет мой монтаж и делает рабочий процесс таким приятным. Иначе объяснить, почему я чувствую, что монтаж – мое призвание, я не могу!

РК – Как вам удается сохранить это ощущение чуда? Я знаю, что каждый фильм – это новое начало, но, может, есть какая-то философия или методология, которая помогает вам избежать цинизма и желчности?

МС – Монтаж – это настоящее чудо. Ты видишь, как фильм, с его врожденным ритмом и грацией, рождается у тебя на глазах… К счастью, я могу выбирать те проекты, что мне вправду интересны, не ставя материальный аспект во главу угла. Поэтому каждый фильм становится для меня завораживающим открытием. Никакой методики, которая помогла бы избежать цинизма и желчности, нет. Может, надо просто выбирать проекты, от которых у вас ёкает сердце.

РК – Есть ли у вас какие-то любимые жанры и стили? Есть ли фильмы, о которых вы думаете: жаль, что не я это монтировала? Если да, то почему? А есть ли фильмы, которые вы бы не стали монтировать?

МС – Я очень люблю поэтический нарратив. Также для меня важную роль играет музыка, я обычно монтирую, воображая какой-то саундтрек. А еще я люблю документальные фильмы, в которых раскрывается чья-то частная история. Пожалуй, если говорить о любимом стиле, о каких-то моих склонностях, то я назову музыкальность, поэтичность нарратива. Так что мюзиклы я тоже очень люблю. А еще люблю танцевать и хорошие фильмы о танцах! Да, хотела бы я смонтировать, к примеру, фильм «Пина. Танец страсти»! Ха-ха-ха! Как же он мне понравился.

РК – Мне кажется, поэтичность и музыкальность в фильме в целом и в монтаже в частности плохо поддаются определению. Вы любите читать стихи? А музыкой занимаетесь? Лично мне кажется, что эмоции и чувства гораздо важнее сценария и нарратива, вы согласны?

МС – Да, я читаю много стихов, и да, я занимаюсь музыкой. Стихи я читаю с детства, я выросла в среде, где была популярна классическая китайская поэзия эпох Тан и Шан. Я училась в китайской школе, в то время как большинство детей в Гонконге учатся в английских школах. Я изучала классическую китайскую литературу. Люблю классическую китайскую поэзию: так много можно выразить всего в пяти или семи словах. Без сомнения, это влияет на то, что я постоянно ищу какой-то дополнительный нюанс в каждом взгляде, в каждой паузе, зная, что минимальные средства могут выражать максимум смысла. Стоит добавить лишь секунду, и многое может разительно измениться.

С трех с половиной лет я начала учиться играть на пианино. Впоследствии работала над музыкой в нескольких фильмах Ромера. На самом деле монтажеру важно быть музыкальным. Учась играть на музыкальном инструменте, обретаешь чувство ритма, а монтаж ведь, по сути, и заключается в создании ритма.

Эмоции и чувства определенно играют в нарративе важную роль. Сценарий и нарратив, по сути, нужны лишь для того, чтобы вызвать у зрителя эмоции и чувства. Без этого фильм не окажет никакого эффекта, попросту не тронет аудиторию. Задача монтажера заключается в том, чтобы заставить аудиторию испытать чувства.

Я не стала бы монтировать фильмы, с которыми, на мой взгляд, другие монтажеры справились бы намного лучше. Некоторые кантонские комедии, например. Думаю, у меня просто не то чувство времени и юмора. В общем,

предположение, что я не преуспею в монтаже, – единственная причина, по которой я откажусь монтировать фильм.

РК – Но есть ли в монтаже – и в решении, браться ли за фильм, и в том, как вы монтируете, – какой-то моральный, этический аспект? Вы когда-нибудь обсуждали это с Ромером?

МС – Нет, никогда не обсуждали. Определенно, Ромер никогда не уговаривал меня взяться за тот или иной проект или, наоборот, отказаться. В любом случае, долгое время я работала только с ним, он не любил, чтобы его коллеги сотрудничали с другими режиссерами. Потом, уже приближаясь к пожилому возрасту, он осознал, что ради своего профессионального будущего мы должны начать сотрудничать с другими людьми тоже. Мы часто обсуждали с ним проекты, за которые нам предлагали взяться, была интересна его реакция, одобрит ли он. Ни разу не было такого, чтобы мне предложили смонтировать фильм, вызывающий у меня резкое неприятие по социальным или политическим причинам. Но я могу точно сказать, что не стала бы монтировать фильмы, которые мне не близки в плане морального или политического посыла или интерпретации персонажей.

РК – Какие качества, на ваш взгляд, делают вас хорошим монтажером? Это врожденные качества или вы их сознательно в себе развивали, понимая, что это нужно в профессии?

МС – Во-первых, практически нечеловеческое терпение, а еще я настоящая перфекционистка, помешанная на деталях. Ненавижу небрежную работу. Так что я огромное внимание уделяю интеграции музыки в фильм, особенно звукам, звучащим как бы на заднем плане. Думаю, они придают фильму живость. Я очень внимательна к звукам и стараюсь на этом делать акцент во время преподавания. Бывает, что фильм, который на первый взгляд смонтировать невозможно, удается спасти как раз за счет звуков, определенной музыкальности, опять же поэтичности, умения поймать нужный момент для паузы.

РК – Говоря о звуке, вы имеете в виду в первую очередь, что он должен соответствовать изображению, или вы скорее о разнице между тем, что мы видим и что мы слышим?

МС – Несомненно, такое внимание звукам я стала уделять благодаря сотрудничеству с Ромером. Помню, как на съемках «Зимней сказки» он записывал на свой маленький диктофон собачий лай и пение птиц. А потом мы вставляли этот лай в звуковую дорожку, в стратегически важные места. Такие нюансы создают атмосферу, являясь своего рода дополнительным фоновым слоем. Они создают настроение сцен. Ворона, рев мотоцикла в ночи – все это может быть очень важным для сцены.

Так что я имею в виду скорее обогащение сцены за счет звуковых элементов, а не разницу между тем, что мы видим и что мы слышим, и не соответствие звука картинке.

РК – Есть ли у вас какие-то особые привычки, связанные с повседневной работой? Может, суеверия?

МС – Только одно, и очень милое. Я правда верю, что каждый раз, как я приступаю к работе, в монтажной появляется «монтажная фея», а как иначе объяснить, что ко мне внезапно приходят озарения, как будто фея рассыпает звездную пыль? Китайцы об этом говорят так: «мазок, нарисованный божеством или полубожеством»… Определенно, суть не сводится к тому, что я или режиссер создаем своими руками… В монтажных летают феи, маленькие феи, которые сыплют звездную пыль на материал, таким образом все приводя в порядок.

РК – Полагаю, можно делать вывод, что вы за то, чтобы открыться возможностям, вместо того чтобы ограничиться традиционным подходом?

МС – Да, я в полной мере открыта любым возможностям, я доверяюсь магии, которая внезапно возникает, особенно в случае с монтажом документального материала. Это работа, построенная главным образом на инстинктах. Полагаю, это звучит не очень по-картезиански.

Что касается привычек, рутин, их у меня нет, за исключением того, что я работаю не по расписанию, все зависит от моего вдохновения, так что обычно я прошу установить компьютер, на котором надо монтировать, у меня дома. Иногда я засиживаюсь допоздна, не хочется заморачиваться с транспортом… И вообще, мне так удобнее.

РК – Удивительно, насколько более утонченная форма в фильмах, которые вы монтировали для Ромера, по сравнению с другими вашими работами. Мне кажется, вам приходилось переключаться на какой-то совершенно другой лад. Как вы меняете подходы, переходя от одного типа режиссеров к другому? Считаете ли вы, что опыт работы над такими разными фильмами был полезен?

МС – Конечно! Фильмы Ромера, которые я монтировала, это настоящие шедевры, творения мастера; как я уже говорила, он всегда точно знал, чего хочет. Так что упомянутое вами совершенство формы не мое – ромеровское.

В других фильмах, которые я монтировала, главным образом независимых, гораздо больше свободы с точки зрения формы, они гораздо более исследовательские, независимые режиссеры не продумывают заранее детальную концепцию формы. Может, дело еще и в возрасте или даже скорее зрелости. В случае с Ромером я в основном монтировала фильмы, которые он снял уже в возрасте за семьдесят, это работы мэтра, а независимым режиссерам, которым я помогала, в среднем лет по тридцать пять.

Что касается совершенства формы, ближе всего я к нему подошла, работая над полнометражным и короткометражным фильмом Энн Хуэй. Ни один из них еще не вышел, так что показать не могу. Пожалуй, скажу лишь одно: Энн Хуэй, с ее опытом и чувствительностью, заранее знает наверняка, какого результата хочет достичь, при этом оставаясь открытой для экспериментов. Она готова изучать чужой подход и удивляться ему. Энн такая зрелая и опытная, что работа с ней похожа на мое сотрудничество с Ромером: у обоих острый взгляд и прекрасное понимание того, как должен развиваться фильм.

Что смотреть

«Арка» Шу Шуен Тонг (1968) считается первым авангардным фильмом, снятым в Гонконге. За красивую черно-белую картинку отвечал Субрата Митра, оператор знаменитого индийского режиссера Сатьяджита Рая, монтировал – Лес Бланк. Женщина-режиссер художественных фильмов – это было нечто очень необычное для Гонконга в то время, но Шу Шуен, выпускница Университета Южной Калифорнии, продемонстрировала в этой истории о женщине, борющейся за право быть собой в ограниченной среде, весьма уверенный почерк.

Эрик Ромер обрел популярность благодаря своим «притчам с моралью», из которых наиболее известна «Ночь у Мод» (1969). В двух следующих работах – «Колено Клер» и «Любовь после полудня» (1972) – режиссер оттачивает мастерство.

Помимо вышеупомянутых фильмов, стоит посмотреть «комедии пословиц», которые Ромер снял в 1980-е, а также цикл «Времена года», снятый в 1990-е. Именно в тот период Мэри начала сотрудничать с Ромером. В фильмах Ромера смысл и эмоции зачастую передаются не только в реакциях персонажей, но и в молчании, в паузах, и все благодаря вниманию к деталям монтажера.

«Наше время придет» (2017) режиссера Энн Хуэй – как раз этот фильм Мэри упоминает среди тех, над которыми недавно работала. Фильм перекликается со столь впечатлившей Мэри «Аркой» – вдохновленная работа серьезного режиссера, необычный взгляд на военное время. В нем представлен период японской оккупации Гонконга глазами женщины.

Франсуа Гедижье

ФГ – Я родился в Париже в 1957 году. Отец работал торговым представителем в фирме, занимающейся продажей одежды, мама – секретарем. У меня есть брат, он старше меня на три года и работает учителем в школе для детей с особенностями развития.

Я ушел из школы в семнадцать, за год до начала бакалавриата, а с шестнадцати уже работал в небольшом театре неподалеку от Монпарнаса. Я был счастлив работать там. Я попал в театр случайно и проводил там все время: играл, ассистировал, помогал с освещением. Я был уверен, что это и есть мое предназначение. Директором театра была женщина с очень сильным и непростым характером, года через два-три я осознал, что в театре царит какая-то сектантская атмосфера, тогда я его и покинул. Но я до сих пор обожаю театр, особенно этот особый момент, когда представление вот-вот начнется и зал и кресла еще пусты. Это завораживающе красиво!

В тот же период я начал сниматься в короткометражках. Мой друг, который учился в Высшем национальном институте зрелищных искусств и техник коммуникации, предложил мне сняться в его фильме. И я обнаружил, что съемочная площадка во многом похожа на пустой театр. Я был весьма посредственным актером, но меня завораживала слаженная командная работа: кто-то работает над светом, кто-то – над звуком, каждый точно знает, за что отвечает.

Так я решил работать в киноиндустрии, и первым опытом стал фильм «Дива» – мне предложили должность ассистента. Бенекс был полон энергии и очень взволнован (то был его первый художественный фильм), светом (вспомните тот голубой свет!) занимался Филипп Русло. Все члены команды были молоды и неопытны. Продюсером была Ирэн Зильберман, жена Сержа Зильбермана, продюсировавшего фильмы Бунюэля и Куросавы.

РК – Вы монтировали с помощью Steenbeck?

ФГ – Да, мне приходилось вручную проставлять номера, но я был так счастлив работать! Я мало что знал о монтаже, но я бы что угодно делал с огромным удовольствием, лишь бы быть причастным к созданию фильма. С удовольствием даже весь Париж обошел бы в поисках тыкв. Бенекс говорил, что Хичкок использовал тыквы, чтобы имитировать звук колющего ножа.

Но на том все и закончилось. Я пытался работать на съемочной площадке, но мне не нравилась работа, подразумевающая общение с таким количеством людей. Так что я был уже готов уехать вместе с отцом, взять чемоданы и отправиться продавать одежду. И вот только мы уложили чемоданы в машину и вернулись в дом, чтобы запереть дверь, как зазвонил телефон. Звонили с киностудии Gaumont, искали ассистента для работы над комедийным фильмом Франсиса Вебера «Невезучие». Мари-Жозеф Йойотт, с которой мы вместе монтировали «Диву», посоветовала меня. Так я и познакомился с Альбером Юргенсоном.

РК – Который был и режиссером монтажа, и преподавателем?

ФГ – Да, он преподавал в Высшем национальном институте зрелищных искусств и техник коммуникации в Брюсселе, а также курировал отделение режиссуры монтажа в Высшей национальной школе аудиовизуальных искусств.

РК – А еще он написал книгу о монтаже. Вы многому у него научились?

ФГ – Да, многому, и прежде всего потому, что он активно продвигал идею, что монтаж является важнейшей ступенью процесса создания фильма. Он монтировал с помощью Moritone – монтажного стола, похожего на Moviola. Он делал отметки быстро и точно, поэтому, монтируя за своим ассистентским столом, я будто следовал за ним шаг за шагом. Все знали, что он вечно в плохом настроении, однако уважали его за безграничную преданность работе.

Второй фильм, который мы монтировали вместе, – «Жизнь – это роман» Алена Рене. Я уже видел его фильмы «Мюриэль, или Время возвращения» и «Провидение», они мне очень понравились, а познакомившись с Аленом, обнаружил, что в душе он все еще остается подростком. Люди обычно думают, что Ален Рене – этакий серьезный интеллектуал, а на самом деле он очень милый и забавный. Он очень вежлив и внимателен со всеми, с кем работает.

РК – И знаете, что интересно, его фильмы тоже становятся все более легкими. Вот «В прошлом году в Мариенбаде» и «Мюриэль, или Время возвращения» – тяжелые фильмы, а по мере того, как Рене становился старше, его фильмы становились все более легкими. Рене ведь начинал как режиссер монтажа, так что же, активно он был включен в вашу работу?

ФГ – Да нет, он с Альбером договаривался заранее о встрече, работал с ним часа два-три, а потом возвращался дня через три-четыре. По-моему, это очень удобный режим взаимодействия.

Потом, благодаря Жюльет Берто, мне довелось поработать с Яном Деде. Мы монтировали фильм Жана-Франсуа Стевенена «Дубль-господа». Ян Деде и Юргенсон работали совершено по-разному, единственное, что их объединяет, это то, какую важность оба придавали монтажу. Альбер практически никогда ни в чем не сомневался, а Ян каждый день подвергал сомнению саму структуру фильма. С ним я узнал, что нужно пробовать все варианты – лишь бы они соответствовали заданному настроению. В семидесятые и восьмидесятые Ян Деде был активным новатором, он оказал огромное влияние на развитие монтажа, что сегодня является несомненным. Стевенен даже придумал для его манеры особое слово «Янерия» – что значит исключительно странный и элегантный монтаж. В фильме «Дубль-господа» я работал также над звуком. Стевенен превосходно чувствовал звук. Например, стиральную машину он превращает в самолет, а сигналы машины скорой помощи – в свист ветра. Все

это очень красиво. Так я решил попробовать себя в роли звукорежиссера. Я работал над мини-сериалом Питера Брука «Махабхарата», создавал звук с нуля, хотя и не совсем реалистичный.

РК – Кстати о музыке, вы же вроде играли в рок-группе?

ФГ – Вспомнили тоже! Это было в 1978 году, в то время все занимались музыкой. Мне нравилось петь, писать песни, общаться с фанатами – в общем, нравилось все. Я даже ездил в Брюссель, пел партию в «Трехгрошовой опере», это было весело.

РК – Музыка для вас по-прежнему многое значит?

ФГ – В фильме – да. Я много времени уделяю выбору музыки и ее редактированию, однако живой звук может быть не менее эффектным. Иногда определенный дубль выбирают потому, что именно в нем звук обеспечит плавный переход к следующему кадру. Я все не могу понять, почему отдельно монтируют изображение, отдельно – все остальное. Я стараюсь, чтобы моя монтажная копия была как можно ближе к финальной версии. Заметьте, это возможно только в случае с определенным типом фильмов. Как раз с тем, с которым я работаю.

РК – Так как вы перешли от звукорежиссуры к режиссуре монтажа?

ФГ – Ночами и по выходным мы с Паскаль Ферран работали над короткометражками. Она училась в Высшем институте кинематографии с Арно Деплешеном, а он как раз искал режиссера монтажа для своего первого фильма, «Жизнь мертвецов», продолжительностью в час. Это был действительно классный фильм, в нем снимались молодые актеры, некоторые из них учились у Патриса Шеро. Не работа, а сплошное удовольствие – никакого давления, никаких денег, зато я многому научился. Фильм, кстати, получился весьма успешный.

После «Часового» – и для Деплешена, и для меня это был первый полнометражный художественный фильм – Шеро позвал меня монтировать «Время и комнату». Помню, трубку взял кто-то, с кем я тогда снимал жилье, и позвал меня со словами: «Тебе звонит Патрис Шеро!» – а я ответил: «Что, настоящий Патрис Шеро?!»

Мы с Патрисом уже встречались, когда я в 1987 году ассистировал Юргенсону. Тот фильм я бросил на середине, потому что меня вызывали в Нью-Йорк монтировать звук с Робертом Франком. За этот поступок мне до сих пор неловко, но все мы делаем ошибки.

Однако когда мы с Патрисом встретились вновь, то начали с чистого листа. Я был предельно собран, потому что впервые монтировал с Avid и учился всему прямо по ходу работы. «Время и комната» – пьеса Бото Штрауса, Шеро поставил ее в театре «Одеон», а затем адаптировал в телесериал. Шеро работал очень быстро. Первый черновой монтаж, который я ему показал, был очень похож на коллаж. Он отреагировал так: «Хорошо, это наш отснятый материал, а ты как его переработал?» Он хотел, чтобы я делал что-то, что вызвало бы у него реакцию, и я очень быстро понял, что он дает мне полную свободу предлагать свою интерпретацию.

Когда мы заканчивали работу, Патрис спросил, каковы мои дальнейшие планы, я ответил, что их нет, и он предложил мне поработать над фильмом «Королева Марго». Надо сказать, я был очень удивлен, что мне предлагают монтировать такой важный и дорогостоящий фильм, учитывая, что в моем багаже лишь два художественных фильма.

РК – Материала было много?

ФГ – Очень. Снимали шесть месяцев, фильм готовили к Каннам. Это была адская работа. Зато я безмерно гордился тем, что прикоснулся к фильму такого высокого уровня, зато мне было бесконечно приятно монтировать такие красивые кадры и сотрудничать с Шеро! Теперь никто не осмелился бы назвать меня новичком. Если ты смонтировал такой фильм, то тебе уже все под силу!

Странная ситуация сложилась уже после выхода фильма. Права на фильм купила студия Miramax Films, они хотели внести некоторые поправки. Я начал работать с их режиссером монтажа в Нью-Йорке, он был специалистом по повторному монтажу иностранных фильмов. Но без Шеро работа шла совсем по-другому. Так что мы с ним в Париже переработали фильм по-своему. Конечно, по прошествии времени монтировать было проще, мы получили огромное удовольствие. Для монтажа главное – время, а иногда еще и решимость.

РК – Давайте вернемся в прошлое. Каким был ваш первый опыт в Нью-Йорке?

ФГ – Фильм назывался «Леденцовая гора» – это была совместная работа Роберта Фрэнка и Руди Верлицера. Я был звукорежиссером. Это роуд-муви, так что особого мастерства в работе со звуком не требовалось. Роберт Фрэнк вел себя очень мило и расслабленно, немного поддразнивал меня.

Позже, когда я монтировал «Пленницу пустыни» Депардона, я ощутил ту же проблему: отсутствие возможности экспериментировать со звуком.

В первый же день режиссер сказал: «Я же Серджо Леоне, я не хочу использовать шумовые эффекты, мне не нужно столько звука!»

В 1999 году, по рекомендации Юмбера Бальсана, со мной связалась Вибеке Винделов, и я поехал в Данию монтировать музыкальные сцены из «Танцующей в темноте», снятые с помощью сотни DV-камер. Сначала мы встретились, нам показали рандомную нарезку сцен. Потом Бьорк объяснила, что она хотела сказать своей музыкой, хореограф рассказала о танцах, а вот Ларс фон Триер ничего не рассказал – он вообще не хотел разговаривать.

Был там какой-то студент из киношколы и парень, который работал на съемочной площадке с этими ста камерами и вдобавок монтировал клипы. Ларс сказал: «О’кей, давайте каждый из вас представит свою версию сцены в поезде». Я подумал: и что я тут делаю? Я что, должен соревноваться со всеми этими людьми? Мне вообще оставаться или уезжать? Однако я уже заключил контракт, так что решил остаться и посмотреть, как будут развиваться события. Я читал дневник, который фон Триер вел, снимая «Идиотов», и я уже знал, что он – особенный.

На то, чтобы создать свою версию, у меня ушло две недели. На один шестиминутный дубль приходится десять часов отснятого материала. На пять дублей – пятьдесят часов, а от Ларса меж тем не было никаких указаний.

РК – А те двое тем временем создавали свои версии – как необычно!

ФГ – Все дело в том, что, когда пробуешь совершенно новый подход, нужно опробовать все возможные идеи. Сама концепция съемок на сто камер – какая-то совершенно мистическая. И нескоро я понял, что вся разница в том, что материала больше. Ларс хотел прочувствовать траекторию движения героев,

прежде чем сконцентрироваться на песнях. Три недели спустя мы представили его вниманию свои версии, тогда же и нормализовались мои отношения с фон Триером. Мы перестали соревноваться и начали серьезно работать. Фон Триер забавный и очаровательный, при этом он все время боится утратить контроль над ситуацией.

РК – А потом вы вернулись к Шеро, смонтировали его фильм «Интим», который, кстати, мне очень понравился. Сложно было работать над этим фильмом?

ФГ – Поначалу да, немного. Дело в том, что я не очень люблю постельные сцены, тут, как и в случае со сценами убийств, знаешь, что все не по-настоящему, да и смотреть не очень приятно. Материала было очень много, но сцены были сняты так точно, что вскоре я их рассматривал уже только с точки зрения ритма – как разговор. Шеро было очень приятно работать с актерами, они были так щедры, так искренни в своей игре, что для французов, вообще-то, не очень типично.

А мне всегда приятно работать с Шеро – я успел смонтировать уже несколько его фильмов. Время идет, он становится все более уверенным в себе и в том, что делает; он знает, чего может требовать от тех, с кем работает; а технические специалисты уже не сомневаются в том, что именно он – лидер, ведь он автор.

РК – Как вы думаете, монтаж создается интуитивно?

ФГ – Да, и именно поэтому так нелегко бывает объяснить, почему ты порезал кадр так, а не иначе. Да просто потому, что мне так больше нравится, – вот единственный верный ответ. Может, переход слишком короткий, резкий, но не менее правдивый от этого. У каждого режиссера монтажа вырабатываются свои клише, даже если он старается этого избегать. Я помню, когда мы монтировали «Жизнь мертвецов», то ставили перед собой задачу ни разу не использовать реверс.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Читайте интервью в первом издании.

Купить: https://tellnovel.com/ru/krittenden_rodzher/fine-cuts-interv-yu-o-praktike-evropeyskogo-kinomontazha

Текст предоставлен ООО «ИТ»
Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: Купить