

F i n e

c u t s

Roger

Crittenden

F

i

n

e

C

u

t

s

Routledge / Taylor & Francis Group

Interviews on the Practice of Editing

Роджер

Криттенден

F i n e c u t s

Ад Маргинем Пресс

Интервью о практике европейского киномонтажа

УДК 791.43

ББК 85.37

К82

Перевод:

Мария Агеева

Редактор:

Нина Цыркун

Дизайн:

Екатерина Лупанова

Криттенден, Роджер

К82 Fine Cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа /

Роджер Криттенден. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2020. — 464 с.

ISBN 978-5-91103-523-5

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»).

Содержание

6	Предисловие
7	От автора
8	Предисловие к первому изданию. Превращая случайность в судьбу
11	Введение
21	Ян Деде
37	Мэри Стивен
48	Франсуа Гедижье
61	Клэр Атертон
87	Мари-Элен Дозо
96	Катарина Вартена
107	Роберто Перпиньяни
133	Симона Паджи
153	Хулия Хуанис
171	Жоао Браз
180	Юлиана Лоренц
195	Карина Ресслер
202	Саму Хейккиля
216	Сильвия Ингемарсдоттер
230	Михал Лещиловский
245	Ольга Гриншпун
250	Тони Лоусон
275	Джонатан Моррис
301	Майк Эллис
324	Мик Одсли
347	Пиа Ди Чапла
370	Люсия Зуччетти
388	Дэвид Чарап
398	Ларри Сайдер
426	Дарио Марианелли
448	Дейв Кинг

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 Гилиамом 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 Эсфири 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 Агертон; 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 Дэйва 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 звуко-режиссуре 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 Дэйва 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 прсыпал 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 упущенными 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 сдержаным, скрытность — его защитная окраска. Может, дело в характере режиссеров монтажа, может, в том, что они всегда пребывают на вторых ролях, уступая сильным, четко выражющим 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 ошибках 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, Тэрр, 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 удавров» 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*, 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.

Эсфири Тобак: монтаж с Эйзенштейном

В фильмах Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко режиссеры монтажа практически никогда не указывались, однако в случае с Эсфири 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 Эсфири, 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 Эсфири переехала в Киев и начала работать в монтажных, в частности, она приняла участие в монтаже фильма Довженко «Земля». Первой масштабной работой Эсфири 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 Эсфири вырезать по семь кадров из каждого кадра, и много лет спустя Наум Клейман использовал их для своего тридцатиминутного фотофильма. За свою долгую карьеру Эсфири 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 Эсфири демонстрировала в работе. Михаил Ромм, чей фильм «Адмирал Ушаков» Эсфири

монтажировала в 1953 году, в своих «Беседах о кино» упоминает ее как человека, познакомившего его с «искусством монтажа» и «верностью кинематографу».

Елизавета Свилова: тень Вертона

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 «Кольбельная» (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 Вертона 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 Мабуз, 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, почему 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

13

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 преобразжался 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, Вертона и Пудовкина. По совпадению, в тот же период и в той же школе преподавала монтаж Эсфири 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, чувствуя 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 раскладовки 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 Марселям 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 скрипко Шопена. В этой сцене Сюзанна демонстрирует, как тонко чувствует и музыку, и момент.

16

Рене ле Энафф и Генри Руст: от Клерера 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 Клерера и Марселя Карне. Для Клерера Энафф смонтировал «Под крышами Парижа» (1930), «Свободу нам!» (1931) и «14 июля» (1933), внес значимый вклад в успешный переход Клерера 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 рая» (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 рая» — 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 поэтическую манеру режиссера, пренебрегавшего условностями фильминской грамматики, которую Пазолини манифестирует 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.

18

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 режиссера

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 блестательный 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 Макаллистира 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 амбициозные 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

С Яном (а также Мартиной Барраке) я беседовал, работая над монографией об «Американской ночи» Трюффо, и именно тогда мне впервые пришла в голову мысль написать книгу о европейских режиссерах монтажа. Так что, думаю, начать новое издание правильнее всего будет как раз с интервью с Яном.

Карьера Яна Деде началась с сотрудничества с Франсуа Трюффо. Впоследствии он монтировал фильмы многих других режиссеров, включая Мориса Пиала и, позже, Седрика Кана. Недавно Ян снял свой первый полнометражный фильм — «Земля поющей собаки» (2002).

Мы беседовали в парижской квартире Яна, откуда переместились в кафе неподалеку.

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 впечатили меня «Тюрема» 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, подавшись 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 делись. 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 есть игра.

Следующие четыре фильма Трюффо монтировала Аньес Гиймо, и он попросил ее сохранить за myself 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 оциплемь цыпленка, не узнаешь, хорош ли он.

У Аньес интересный подход к работе, она набрасывается на кадр: выжидаст, 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 выше 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.

rk — 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 одоб-

рял 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 симпровизированных, 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 насладитьсяочной 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 идеи 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), Стивенен 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 Дютилье 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 бы был 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 отснятыму 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.

30

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 практически 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 «Тюрему» (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

монтажировали 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 Ян 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 ассирировала Макавееву, Джимиу Джармушу и Вими 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 долгое 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

С Мэри я познакомился на конференции в Брисбене, в которой мы оба участвовали, и сразу же был очарован ее рациональным подходом ко всему, что касается монтажа. У Мэри необычный взгляд на профессию, сформировавшийся за счет ее разнообразного опыта: во Франции она работала с Эриком Ромером, а в Китае (и множестве других стран) — с начинающими режиссерами.

рк — Где вы родились? Чем занимались ваши родители? Вы из творческой семьи?

mc — 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?

mc — 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.

mc — 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 вочных 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 общству 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 телевидения 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 отчужденной. Я постоянночувствовала, 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 режиссе-

ром — 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 мουшн-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 «Парсифalia 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 киноизделие: 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 некоторыми 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 Альмендроза! 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 кантонарские 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, которыесыплют 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-кардезиански.

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 Субратха Митра, оператор знаменитого индийского режиссера Сатияджита 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 женщинах, борющихся за право быть собой в ограниченной среде, весьма уверененный почерк. Эрик Ромер обрел популярность благодаря своим «прит-

чам 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 детям 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

С Франсуа Гедижье мы встретились и побеседовали в одном парижском отеле на площади Италии, наслаждаясь кофе и круассанами, вскоре после того, как он завершил работу над неоднозначным фильмом «Интим». С режиссером Патрисом Шеро Франсуа сотрудничает еще со времен фильма «Королева Марго».

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 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 Зильбера, продюсировавшего фильмы Бунюэля и Курсавы.

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 продаивать 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 Алэн 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 совершенно 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, онказал 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 мертвцевов», 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, немногого поддразнивал меня.

Позже, когда я монтировал «Пленницу пустыни» Депардона, я ощущал 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 Бальсаны, 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, немножко. 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 уверенными 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.

Что касается европейского и американского кино, думаю, разница в том, что одни режиссеры верят в существование умной и чувствующей аудитории, а другие лишь стремятся получить максимальную прибыль.

Недавно я попросил Франсуа поделиться, как складывалась его карьера после того нашего разговора. Ниже вы можете прочитать его размышления о фильмах, которые он успел смонтировать с тех пор.

фг — Дорогой Роджер, пишу из поезда: еду в Канны. На этой неделе мне исполнилось шестьдесят, самый подходящий момент, чтобы погрузиться в воспоминания. Мы с вами познакомились почти пятнадцать лет назад. Время летит все быстрее. Пожалуй, проще всего мне будет придерживаться хронологического порядка — а там уж посмотрим, найдется ли что-то интересное.

2001: «Стадион Уимблдон», Матье Амальрик. Мой второй опыт сотрудничества с Амальриком, первым был фильм «Ешь свой суп». Фильм включает в себя три эпизода, снимали его в три приема, во время поездок в Триест и Лондон. Амальрик работал в свойственной для себя манере: был открыт всему новому, работал потихоньку, большое внимание уделял общению. Таким образом, я монтировал в те длительные, разнесенные во времени периоды, когда работа над фильмом приостанавливалась.

рк — Длительность фильма составляет шестьдесят девять минут, маловато для полнометражки. Так и было задумано или какие-то сцены были утеряны?

фг — О длительности мы и не задумывались. Продюсировал фильм Паоло Бранко, последний пират французской киноиндустрии. Главное, не забывайте, что у фильма за сюжет: это фильм о писателе, который на самом деле ни одной книги не написал. Так что у нас была полная свобода действий. Думаю, сегодня такой фильм попросту не сняли бы: теперь люди, которые принимают решения о том, что показывать по телевизору, хотят быть уверены, что фильм понравится широкой аудитории, пусть это зачастую и неверный подход. Даже сама система оплаты теперь изменилась (во Франции уровень вознаграждения режиссе-

ра зависит от того, какую фильм собрал сумму в прокате). Последний фильма Амальрика, «Барбара», снимать было непросто, в том числе, пожалуй, и потому, что сценарий считался не просто сценарием, а так называемым рабочим инструментом. Именно инструментом он и служил, хотя благодаря проделанной работе от некоторых людей сценарий «Барбары» даже удостоился такой оценки, как «искусный».

РК — Как я понял, над монтажом вы работали в три приема. Вы каждый раз и перекраивали предыдущий материал, и работали над новым?

ФГ — Конечно, мы пересобирали монтаж до самого конца.

РК — Приступая к работе над фильмом, вы знали, что привычного, линейного нарратива тут не будет?

ФГ — Да, и именно поэтому работать с Матье так интересно, хоть и сложно.

РК — Сколько в съемках было импровизаций? Задаю этот вопрос потому, что исполнительница главной роли, Жанна Балибар, кажется очень сдержанной: зачастую ждешь, что она заговорит, а она молчит или лишь улыбается.

ФГ — Все было прописано в сценарии, но иногда решения принимались непосредственно в день съемок. К тому же все актеры, кроме Балибар, профессионалами не были, отсюда множество сюрпризов.

2002: «Домохозяйка», Клод Берри. Мой первый опыт сотрудничества с Берри-режиссером. С Берри-продюсером мы вместе работали над «Королевой Марго». Берри верховодил французской киноиндустрией с шестидесятых до своей смерти в 2010 году, какие только фильмы он не продюсировал: от популярных комедий до Полански и Формана. Он был очень щедрым, умел идти на риск, бывали у него и крупные выигрыши, и крупные проигрыши. Режиссером Берри был достаточно скромным: он хотел просто рассказать историю, всегда большое значение придавал тому, чтобы удержать внимание зрителя. Единственный из всех режиссеров, с кем я сотрудничал, в случае с которым мне приходилось сдерживать желание вырезать побольше материала.

2003: «Его брат», Патрис Шеро. Один из моих любимых фильмов этого режиссера. Оставляет впечатление, будто все было очень гладко: с начала съемок до самого конца. Изначально предполагалось, что фильм покажут только по телевизору, а в итоге он завоевал «Серебряного медведя» на Берлинском кинофестивале. Это история о двух братьях, один из которых умирает. Недавно я пересматривал этот фильм и удивился: в моих воспоминаниях он был нежным, уми-ротворенным, а по факту там смерть везде, в каждом кадре.

Затем Франсуа смонтировал еще четыре фильма: Ноэми Львовски, Аньес Джауи, Стефана Стрекера и еще один Клода Берри.

2005: «Габриель», Патрис Шеро. Еще одно приятное сотрудничество с Патрисом, от фильма к фильму работать с ним становилось все легче и приятнее. Много экспериментов с замедленным движением, титрами, цветокоррекцией. К тому же в фильме снималась Изабель Юппер, великая актриса, может, даже слишком великая, если можно так сказать. То, сколько в ее игре контроля, даже пугает. В итоге режиссеру монтажа практически не из чего выбирать.

2006: «Ассистентка», Дени Деркур. Работать было очень весело, а фильм ожидал большой успех, даже неожиданный для жанровой картины. Мы убрали почти все диалоги, и это было верное решение.

2007: «Медузы», Этгар Керетт. Тут меня попросили исправить чужой монтаж, перемонтировать фильм, что в последнее время происходит все чаще и чаще. Обычно я стараюсь представить совершенно новую версию, если считаю это в принципе необходимым. И если режиссеру нравится, мы продолжаем сотрудничать. «Медузы» — первый фильм Этгара, но он, как прекрасный рассказчик, очень быстро понял, как можно обогатить историю. Фильм удостоился премии Каннского фестиваля за лучший кинодебют «Золотая камера».

2008: «Дом» Урсулы Майер с Изабель Юппер. Еще один случай, когда я переделывал чужую работу. На самом деле, зачастую нельзя винить монтажера за неудачный монтаж, бывает, у режиссера и монтажера просто не складывается диалог, и поэтому работа стопорится. Новому монтажеру бывает проще, ведь он не начинает с нуля, а изучив чужой вариант, понимает, что можно исправить. К тому же режиссер, уже потерявшийся в сомнениях, в подобных случаях обычно прислушивается к новому монтажеру.

2009: «Преследование», Патрис Шеро. Последний фильм режиссера, снятый главным образом из желания поработать с Роменом Дюрисом, Жан-Югом Англадом и Шарлоттой Генсбур. Но это не последнее наше сотрудничество. В мае 2013 года «Королеву Марго» показали на Каннском кинофестивале в программе «Каннская классика», с восстановленной пленки. У нас появилась возможность опять поработать вместе, внеся кое-какие небольшие изменения в монтаж. Я тогда и представить не мог, что всего спустя несколько месяцев Патриса не станет. Он тогда готовился к съемкам нового, весьма многообещающего фильма, а над театральными и оперными постановками работал до самой смерти.

2012: «На дороге», Уолтер Саллес. Отличный опыт, но публика, увы, фильм не смогла оценить. Я имею в виду, что он с треском провалился в прокате. Может, пытаться экранизировать столь многоплановый роман Джека Керуака было изначально слишком смело; может, не хватило напряжения в нарративе; может, рекламируя фильм, стоило делать упор не на том, что это экранизация Керуака, а на таланте

молодых актеров. Я был глубоко разочарован. Думаю, у всех, кто работает в кино, есть своя так называемая американская мечта, в этот раз она не сбылась, хотя фильм и об Америке.

Когда мы приехали в Лос-Анджелес для работы над дубляжем, Вальтер решил показать фильм Уолтеру Мерчу и продюсеру Тому Ладди. Так что мы полетели в Сан-Франциско, чтобы провести показ в офисе Фрэнсиса Форда Копполы. Я себя чувствовал, как будто побывал в храме Гроба Господня! В проекционном зале лежали коробки, полные пленок со съемок «Апокалипсиса сегодня» и других великих фильмов. Потрясающее место.

Монтаж на тот момент еще не был завершен, и мы решили внести крупное изменение, по сути, переделали все начало, и Уолтеру с Томом результат совсем не понравился. Вносить столь серьезные изменения непосредственно перед важным показом всегда опасно. Но Уолтер Мерч, как талантливый монтажер, проявил великодушие. Он знал, что в процессе монтажа и не такое может случиться.

2012: «Страсть», Брайан де Пальма (ремейк последнего фильма Алена Корно «Преступная любовь»). «Если бы я мог работать со своим американским монтажером, так бы я и сделал, но раз уж пришлось нанимать европейского монтажера, посмотрим, что у нас получится...» — вот первые слова, что я услышал от де Пальмы. Может, кому-то эта фраза покажется грубой, а на меня его откровенность произвела отличное впечатление. Сотрудничество с Брайаном меня深深地 впечатлило. Меня всегда успокаивала его целенаправленность и прямолинейность.

Брайан был очарователен в своей ворчливости, хотя, вообще-то, я уверен, что ему не понравилось бы услышать в свой адрес ни «очаровательный», ни «ворчливый». Да и вообще мне лучше на этом остановиться, потому что Брайан считает — и правильно, — что то, что происходит в монтажной, должно оставаться в монтажной.

Меня深深地 впечатлило его мастерство. Брайан всегда полностью уверен в своих действиях во время съемок, всегда знает, что будет эффективно, что оценят и поймут зрители. Для него монтаж — не очередной этап кинопроизводства, а новый шаг к раскрытию собственного видения. Ведь пусть Брайан и держит все под контролем, он продолжает находиться в поиске, совершенствуя сценарий по мере съемок. А в монтажной он искренне радуется при виде талантливой актерской игры или, к примеру, удачной сцены убийства.

2013: «Жить с Камю», Жоэль Кальметт. [Режиссер отправился в путешествие в разные уголки мира, где пообщался с поклонниками творчества Альбера Камю, а затем совместил видео, на которых они читают отрывки из его произведений, и архивные материалы.] По сути,

мой первый шаг в документальном кино. Сначала я был растерян, но в итоге фильм получился очень трогательным, и это, конечно, заслуга режиссера. Я утвердился в своем уважении к монтажерам документального кино. Они проделывают огромную работу, это и есть настоящее творчество.

2014: «Синяя комната», Маттье Амальрик. Только прочитав сценарий, я уже знал, что монтировать будет весело. Это экранизация романа Сименона, структура такая: интервью подозреваемого перемежаются флешбэками, благодаря которым мы узнаем правду — или не узнаем. Сценарий писали как таблицу, в два столбца, а потом двигали секции туда-сюда, как это обычно и происходит при монтаже, тем более что Амальрик всегда воспринимал перемены как новую возможность, с готовностью внося изменения и во время съемок, и после. Сцена судебного заседания в конце — отличный образец подхода Амальрика к работе. В ней снимались практикующие судьи и адвокаты, Амальрик задал им направление, а дальше началась импровизация. Амальрик и оператор, Кристофф Бокарн, снимали все практически без дублей.

2015: «В тени женщин», Филипп Гаррель. Впервые со времен фильма «Те, кто меня любят, поедут поездом» (1998) я монтировал фильм, снятый на 35-мм пленку. К сожалению, это был последний раз. Подготовка к съемкам проходила настолько интересно, что я сожалею, что не снимал ее. Филипп Гаррель — последний из французских режиссеров, кто снимал на 35-мм пленку и монтировал ее. Но за промежуток времени между предыдущим фильмом Гарреля, «Ревность», аппаратура пришла в негодность, и нам пришлось долго искать. Я даже съездил в Солонь посмотреть на старый Steenbeck Клода Берри, но, увы, он не был оборудован системой Cinemascope. В итоге нам удалось раздобыть Steenbeck Клода Лелуша с двумя экранами, столик для ассистента монтажера мы взяли в Высшей национальной школе аудиовизуальных искусств, а пленку для нумеровальной машины Astmade мы позаимствовали в продюсерской компании Кена Лоуча.

О нашей затее пошли слухи, и вот уже монтажеры, например Надин Мьюз, приносили нам специальные тряпочки для того, чтобы протирать пленку, воск, чтобы писать на пленке, и склеивающую ленту. Надо сказать, некоторые из монтажеров плакали от умиления от того, как мы реконструировали процесс монтажа, каким он был раньше! Меня очень растрогали все эти старинные запахи, шум Astmade, но преобладало беспокойство. Получится ли у меня нормально монтировать, или я измельчу материал в конфетти?

В итоге все в целом прошло отлично, я получил от этого опыта огромное удовольствие. Автоматизм пришел очень быстро: я начал

понимать, мол, такое количество пленки соответствует такой-то продолжительности фильма.

Филипп Гаррель — режиссер совершенно особенный, всегда удивительный, заслуживающий звания артиста и поэта. Мастерское владение камерой сближает Гарреля с де Пальмой, несмотря на то что сценарии у них совершенно разные.

Гаррель верит в то, что первый дубль может быть удачным. Он много работает с актерами до съемок, а потом стремится обойтись лишь дублем и снимать сцены по порядку. Может, дело в том, что он привык к скромному бюджету. В любом случае, этот подход сохраняется и в монтаже: он часто предпочитает первую версию, что я ему показал. Говорят, если черновик хорош, сохраняем черновик.

Важнее всего для него актерская игра, которую он, как и Шеро, воспринимает практически как музыку. Между точной нотой и фальшивой разница может быть тончайшей.

2017: «Любовник на день», Филипп Гаррель. К сожалению, нам пришлось отказаться от идеи монтировать пленку, вместо этого мы работали с Avid — дело в том, что компания Ryal прекратила производство «сырья». В итоге Филиппу Avid даже понравился, он оценил по достоинству, сколько возможностей предоставляет эта программа, хотя изначально и был насторожен: «Погоди-ка, ты уверен, что эта версия где-то сохранилась?» Филиппа успокаивало и то, что мы смотрели отснятый за день на 35-мм пленку материал без звука в проекционном зале — а это действительно лучший способ познакомиться с материалом. Да, вот от этого просмотра отснятого материала мы в цифровую эру как-то отвыкли. Теперь этим занимается только съемочная группа, а зачастую и вовсе только режиссер, продюсер и оператор. Обсуждений после просмотра теперь тоже не проводят.

Работу мы организовали так же, как делали это раньше: я монтирую по ходу съемок, дважды в неделю мы смотрим, что получилось, а потом просматриваем новый отснятый материал. Так как снимают материал в хронологическом порядке, мы наблюдаем за постепенным развитием истории, и Филипп может немного редактировать сценарий или снимать дополнительные кадры, если нужно.

2017: «Барбара», Матье Амальрик, фильм с Жанной Балибар. Фильм о французской певице по имени Барбара, но не биография. Матье вновь подвергает себя, а заодно и всех окружающих, опасности. Ладно, в «реальном мире» случаются вещи и поопаснее, но фильм, основанный на впечатлении, которое Барбара производит на окружающих, — это просто чудо, и монтировать его страшно интересно! Надеюсь, вы, Роджер, его увидите и не найдете слишком французским. В этом году фильм был удостоен награды «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля за «поэтичность».

Что смотреть

«Дива» (Жан-Жак Бенекс, 1981) — фильм с Вильгельминой Уиггинс в главной роли предзнаменовал отход от реализма, правящего бал во французском кино со времен новой волны. Оперный саундтрек фильма соответствует его духу, построенному на сочетании натуралистичного экстерьера и энергичного, чувственного, нереалистического действия. «Тридцать семь и два по утрам» (1986) — еще один успех Бенекса, этот фильм в некоторых аспектах разительно контрастирует с «Дивой». Стоит посмотреть оба фильма, чтобы изучить их различия, в том числе и в том, что касается монтажа, за который в обоих случаях отвечала Моника Прим. «Королева Марго» (Патрис Шеро, 1994) — первое сотрудничество Франсуа с Шеро. Самый удивительный фильм о Франции шестнадцатого века, живой портрет тогдашней кровавой эпохи. В этом фильме, как никогда раньше, разрушается традиционное представление о костюмированной драме. Успехом картина во многом обязана монтажу. Пожалуй, такую же важную роль монтаж Франсуа сыграл в еще одном фильме Шеро — «Интим» (2001), с его эмоциональными постельными сценами.

«Пленница пустыни» (Раймон Депардон, 1990) — фильм, основанный на реальной истории девушки, которая два

года провела в пленау, — тяжелая, но стоящая просмотра вещь. Физическая и ментальная изоляция и дезориентация изображаются в фильме путем необычной интерпретации времени и пространства: без ритма в нашем привычном понимании. Звуковая дорожка деликатная и ненавязчивая благодаря работе Франсуа.

Посмотрите снятую на сто цифровых камер «Танцовщую в темноте» Ларса фон Триера (2000): тут музыкальные вставки, над которыми опять же работал Франсуа, совершенно другие. Это был совершенно новый опыт для монтажера; его предыдущие работы и профессиональный опыт в принципе к такому не готовили; но, наслаждаясь финальным результатом, никогда не догадаешься, какой упорный труд за ним стоит. Еще больший контраст с работой Депардона составляют фильмы Филиппа Гарреля, нежные личные истории о повседневном взаимодействии близких людей. Его фильмы, зачастую кажущиеся незавершенными, оборванными, требуют деликатного монтажа, противостоящего любой манипуляции и фальши. Пожалуй, начать стоит с фильма «Я больше не слышу гитары» (1991), а потом смотрите следующие и предыдущие работы в любом порядке, как вам будет угодно.

Брайан де Пальма в своем творчестве демонстрирует такие мелодраматические высоты, каких от сына хирурга

едва ли ждешь. Фильм «Призрак рая» (1974) принес ему известность, а «Наваждение» и «Кэрри» (оба вышли на экраны в 1976-м) укрепили репутацию де Пальмы как режиссера страстных, эмоциональных фильмов. Благодаря природному дару де Пальмы кажется, что он представляет с камерой чуть ли не единое целое.

Сотрудничество Матье Амальрика и Франсуа началось с первой же полнометражной картины режиссера, «Ешь свой суп» (1997). Я прекрасно понимаю, как приятно монтировать для кого-то, знакомого с актерской игрой изнутри, готового изучать траекторию проекта прямо по ходу работы и использовать сделанные открытия, не волнуясь о цельности или последовательности нарратива. В фильме «Барбара» этот подход выражен еще сильнее. Это фильм о режиссере, готовящемся к съемкам фильма об известной артистке, в нем используются псевдоархивные материалы, а одну из главных ролей играет сам Амальрик. «На дороге» Уолтера Саллеса (2012), пожалуй, слишком уж напрямую цитирует роман Керуака. На мой взгляд, бразильскому режиссеру лучше удаются фильмы, отражающие культуру его родной страны, например «Центральный вокзал» (1998) и «Линия перехода» (2008).

— Клэр Атертон

Клэр сотрудничала со многими режиссерами, но наиболее значимой оказалась работа с Шанталь Акерман, что подтверждает наш разговор. Мы общались с Клэр в ее парижской квартире одним солнечным воскресным утром в октябре 2016 года. Для начала я решил расспросить Клэр о ее детстве.

ка — Родилась я в Сан-Франциско, но очень скоро моя семья переехала в Нью-Йорк, а потом, когда мне было пять, в Париж. Приехав в Сан-Франциско с Шанталь в 1995 году, я ощутила смутное чувство дежавю, но не могу сказать, что действительно вспомнила город.

рк — А как ваши родители оказались в Сан-Франциско?

ка — Вообще, все мои родственники часто переезжали. Мой отец — американец, он родился в Лондоне, а с моей матерью познакомился в Париже. Моя мама — румынка, она родилась в Бухаресте, а когда ей было девять, ее семья переехала в Бейрут из-за войны. Когда она была подростком, семья переехала в Париж, а в колледж она пошла в США. С отцом она познакомилась непосредственно перед отъездом в колледж. Почему они решили переехать в Сан-Франциско, я не вполне знаю. Думаю, в то время, а это были шестидесятые, в Калифорнии было классно: там было множество политических, социальных и художественных движений.

Недавно у меня спросили, как на меня повлияло то, что я выросла в семье, состоящей из матери-румынки и отца-американца. Пожалуй, я очень рано узнала, что такое контраст. Мои родители очень разные: у них разные истории, разное прошлое, они живут по-разному, но именно этот контраст создает особую энергетику их пары. Контраст напрямую связан с ритмом, по сути, контраст создает ритм. Так что, полагаю, то, что я выросла в семье матери-румынки и отца-амericанца, научило меня кое-чему о монтаже...

рк — У вас творческая семья?

ка — Да, мои родители обожали литературу, часто ходили в театр, на концерты и выставки. Будучи весьма любопытными, они с удовольствием знакомились с новыми видами искусства. Я ходила на курсы рисования, мы вместе занимались музыкой. Но больше воспоминаний у меня связано с их политической активностью. Моя мама была активной феминисткой, а также и она, и отец активно выступали против Вьетнамской войны. Они делали слайд-шоу. Это были такие «домашние» слайд-шоу, помню, они записывали тексты, придумывали, какой бы звуковой сигнал вставить, чтобы обозначить переход к следующему слайду: в итоге стали стучать ложкой по чашке...

Родители говорили нам, что искусством нужно овладеть для самовыражения. Но что-то меня в этом смущало. Сложно объяснить. Пожалуй, дело в том, что я не то чтобы хотела самовыражаться, я хотела думать, понимать, двигаться, забыться. Я очень любила рисовать, рисование я воспринимала как игру с цветами. Думая об искусстве, я задавала себе вопросы: «Что нужно этим сказать? Что ты хочешь выразить?» Так что к искусству я относилась скептически. Гораздо позже я поняла, что искусство — это не способ сделать какое-то заявление, это нечто гораздо большее.

Я вчера читала, что Люсинда Чайлдс говорила о желании избегать личных решений в работе. Она стремилась избежать субъективности в искусстве. Для нее искусство — это продукт системы, в которой есть место случаю. Отсюда ее склонность к минимализму. Эх, жаль, что я не прочитала все это гораздо раньше!

Помню, я увлекалась наукой, математикой, логикой. Я всегда чувствовала, что правила нужны, что свобода не сводится к отсутствию правил. В решении математических задач есть место креативности; и это не просто блуждание, это длинный путь; и, следуя по этому пути, нужно соблюдать определенные правила, выполнять определенные обязательства. Желание найти решение, не противоречить законам рациональности, но в то же время и интуиции нужно доверять. В математике интуиция странным образом сочетается с логикой. Мне очень нравится это сочетание, и именно его же я нашла в монтаже. Это не про правила, а про организованность. Нужно знать, что служит твоей отправной точкой, а значит, быть особенно восприимчивым к материалу, впитывать его без суждений, без теоретических построений. Нужно продумать свой способ организации работы, свою классификацию. Когда система продумана, о ней можно забыть, так как уже есть на что положиться...

РК — Как я понимаю, вы были хорошо знакомы с политической ситуацией. Переросло ли это в юности в какую-то политическую активность?

КА — Да, я занималась политикой: в определенный период я очень активно участвовала в деятельности польского профсоюзного движения «Солидарность», а также в деятельности аргентинского движения «Матери площади Мая» (ассоциация матерей, чьи дети бесследно пропали в период военной диктатуры в Аргентине в 1976–1983 годы). Также меня очень увлекал феминизм. Но главным образом меня в то время заботило вот что: я хотела быть уверенной, что смогу сама на себя положиться, когда выросту. Я хотела получить какие-то навыки, научиться продавать свой труд, полностью полагаться за себя. Поэтому уже в школе я начала активно подрабатывать, даже пошла на курсы машинисток. Думаю, это тоже политическая активность в каком-то роде.

РК — А что было после школы?

КА — Окончив среднюю школу, я поехала на три месяца в Китай. Я получила грант на прохождение курсов при Пекинском институте иностранных языков. Это был для меня очень важный опыт. Там все было совсем другим: язык, образ мышления, даже то, как был организован образовательный процесс. Это было в 1980 году, вскоре после смерти Мао Цзэдуна. Поступив в университет в Париже, я решила изучать китайский язык и цивилизацию. Я любила китай-

скую философию, скорее даже не философию как таковую, а китайскую цивилизацию. В китайском языке значение создается за счет ассоциаций между образами. К примеру, луна и солнце — значит яркость, поросенок под крышей — значит дом... Китайская письменность — это нечто большее, чем транскрипция устной речи. В каждом символе закодировано значение, но это лишь первый слой; глубже, под ним, есть другое значение, более глубокое — его постигаешь внезапно. Как объясняет Франсуа Чен, язык — это не система символов, описывающих мир, а скорее письменная representation, которая создает связи между символами, а из этих связей и получается значение.

У китайцев, особенно у даосистов, совсем другое мышление. Они не планируют заранее, какого результата нужно достичь, для них результат — нечто заложенное в потенциале ситуации. Таким образом, в их мышлении результат тесно связан с процессом, а значение появляется в движении. Мне такой образ мысли сразу показался понятным и знакомым: предлагать, а не показывать. И сегодня, занимаясь монтажом, я придерживаюсь такой же позиции: я не использую изображение, чтобы создать то или иное значение. Вместо этого я прислушиваюсь к изображению, вслушиваюсь в него, стараясь понять, куда же эти кадры могут завести фильм. Таким образом, фильм как бы сам проявляется в процессе работы.

Большое значение для даосистов имеет пустота. В их понимании пустота — нечто противоположное необитаемому острову, это некое пространство, где может произойти трансформация, где могут появиться связи, где может создаваться движение. Даосисты говорят, что пустота — это место, где «сходятся жизненные дуновения». Монтируя, я всегда стремлюсь создать пространство, в котором зритель мог бы создать свои собственные связи, где он мог бы свободно чувствовать и думать. Создать ритм фильма — значит дать возможность резонансу осуществляться в пространстве и времени. Однако, начиная работать монтажером, я не осознавала этих связей между китайским образом мысли и монтажом. Понимание пришло гораздо позже: меня попросили рассказать о том, как я работаю, и тут-то я и осознала, как такой образ мышления влияет на мою работу.

В китайской традиции поэты были также и художниками, и музыкантами — все виды искусства были связаны. Искусство как такое и искусство жить связаны, ведь искусство помогает нам жить. В представлении китайцев, художественное искусство проливает свет на тайну Вселенной. Для них рисование — «деятельное мышление». Вообще в художественном искусстве концепция пустоты тоже занимает центральное место. Пустота нарушает линейную перспективу, создавая отношения между людьми и природой, между зрителем

и картиной. В китайском «живопись» буквально обозначает «безмолвную поэзию».

Я с большим удивлением узнала в юности, что некоторые древние китайские художники изображали природу в черно-белой гамме. Полагаю, монохромные пейзажи придумал Ван Вэй, буддист и поэт, творивший в эпоху Тан. Он считал, что природа настолько красива и сложна, что скопировать ее невозможно. Так что он решил, что лучше всего будет рисовать чернилами, а цвета пусть зритель придумывает сам, задействовав воображение.

Этой же логики я придерживаюсь в монтаже. Я не хочу, чтобы фильм был копией реальности. Вместо этого я стремлюсь создать пространство, в котором зритель сможет о реальности подумать.

РК — Несколько лет назад я был в Пекине, мы тогда побывали в мастерской каллиграфиста. Его работа так отличается от процесса написания букв. Это как будто мышление в действии, это про превращение, не про бытность. Кстати, недавно я узнал, что теория монтажа Эйзенштейна была частично основана на его впечатлениях от общины с несколькими людьми из Китая.

КА — Я об этом не знала!

РК — Его впечатлило, что комбинация символов может значить нечто другое, чем эти символы по отдельности. Это такая китайская диалектика.

КА — Два изображения в сумме дают третье изображение. И это тоже концептуально связано с движением, с пустотой, с пространством.

РК — Постоянное становление.

КА — Да, постоянное становление. Уверена, изучение китайской живописи, философии, языка, поэзии и мышления повлияло на то, как я сегодня работаю. Ведь знаете, окончив университет, я начала посещать вечерние курсы при Национальной высшей школе имени Луи Люмьера, но там даже не было такой специальности, как монтаж! Можно было выбирать между звуком, кино и фото, и я выбрала кино. Программа была очень научной, технической, мы изучали оптическую физику, химию и так далее. Как я уже говорила, я увлеклась наукой! Но то, чему я научилась на этих курсах, к кино никакого отношения не имело.

РК — Но с этих курсов вы вышли, имея специальность, диплом.

КА — Да, и, пожалуй, именно к этому-то я и стремилась. Как я уже говорила, мне было очень важно знать, что я себя прокормлю. Забыла сказать, что я в тот период учила китайский, а также работала в Аудиовизуальном центре Симоны де Бовуар. Президентом этого центра была Дельфина Сейриг. Как-то раз, воскресным утром, Дельфина мне позвонила. Она тогда играла в одной пьесе вместе со своей племянницей Корали Сейриг. Это была прекрасная пьеса,

которую я уже видела, основанная на письмах Сильвии Плат к ее матери, Аурелии Плат, а также на дневниках Аурелии Плат. Называлась она «Письма домой». На французском телевидении решили снять телеверсию этой пьесы, но Дельфина французскому телевидению не доверяла, она хотела, чтобы Шанталь Акерман сняла пьесу на видеокамеру. Так что Дельфина попросила меня сходить на спектакль вместе с Шанталь, помочь ей в съемках. Мы должны были использовать видеооборудование, принадлежащее Аудиовизуальному центру Симоны де Бовуар. Придя в театр, я поставила камеру на треногу, проверила, как пишется звук, и сказала Шанталь, что все готово, она может снимать, а я займусь фокусом. Через некоторое время после начала пьесы Шанталь сказала: «Лучше ты держи камеру, а фокусом займусь я!» Я начала снимать, не успев даже развлечься по этому поводу. Мы не много говорили, но каждый раз, как я двигалась в том или ином направлении или приближала план, чтобы снять Дельфину или Корали поближе, было ощущение, как будто Шанталь как раз собиралась меня об этом попросить. Между нами немедленно возникло какое-то простое и сильное взаимопонимание. После этой съемки Шанталь предложила мне работать вместе. Это было в 1984 году. Мы поработали вместе над несколькими короткометражками, я отвечала за изображение и монтаж, а в 1986 году Шанталь сняла фильм по «Письмам домой», с новой мизансценой. Это был первый серьезный фильм в моей карьере.

РК — Вы к тому времени уже чувствовали себя в комнате, где резали материал, как дома?

КА — Знаете, Роджер, не нравится мне это слово — «резала». Мне больше нравится, когда эту комнату называют монтажной, потому что я не чувствую, что материал «режу». Резать — это всегда значит что-то убирать, это своего рода насилие. Я скорее ощущаю, что собираю элементы воедино, занимаюсь строительством, создаю связи, некий резонанс. Я всегда чувствую себя спокойно и уверенно, занимаясь монтажом. Именно благодаря этому ощущению я точно знаю, что монтаж — моя сфера, это именно то, чем я и хотела заниматься. Монтаж интересен тем, что это специальность на стыке умственного и физического труда. То, как я получаю изображения, очень физиологично: все мои органы чувств напряжены — и глаза, и уши, вообще все тело. Поэтому, когда я просматриваю материалы нового фильма, мне нужно хорошо высыпаться и есть на завтрак здоровую пищу, чтобы чувствовать себя в форме. Изображения — не презентация реальности, то, что снято, — больше, чем может быть увидено или сказано. У кадров есть тайное значение, с ним-то я и работаю. Когда я монтирую, меня что-то направляет. Очень сложно объяснить, что именно. Это нечто на стыке интуиции и логики, чувства и мысли.

Я стремлюсь увидеть и почувствовать нечто, находящееся за кадрами. Я стараюсь постичь неосознанные творческие процессы режиссера. Разговаривая о кадрах с режиссером, я использую очень примитивную лексику. В монтажной слова могут быть опасны, они могут дать ложное ощущение, что вы все уже прекрасно поняли, зажать вас в тиски системы. Однако слова не только опасны, но и необычайно важны, если помогают двигаться вперед.

Тут то же самое, что и с логикой. Логика и аргументация для меня важны, но слишком сильно им доверяться нельзя. Процесс монтажа должен оставаться загадочным и удивительным до самого конца работы; он должен оставаться живым, как фильм остается живым, когда работа над ним уже закончена. Если ты абсолютно уверен, куда хочешь попасть, значит, ты в действительности никуда не движешься. Если фильм остается живым, значит, он не ограничивается рамками какого-то значения, а создает вместо этого разные чувства, разные смыслы, разные связи для каждого зрителя. Такой фильм заставляет тебя заглянуть в самого себя и задаться вопросами о мире, в котором ты живешь; такой фильм является чем-то большим, чем его сюжет. Изображение — это не материал, который ты используешь, чтобы создать то или иное значение; оно само по себе создает значение: за счет самой своей природы, цвета, движения, связи со звуком. Я совсем недавно слушала радиопередачу о Мерсе Каннингеме, и мне очень понравилось его высказывание: «Движение — это эмоция». То есть в танце, например, движение не должно передавать какое-то ощущение. Движение красиво само по себе; и если оно вызывает у нас ту или иную эмоцию, то дело в красоте движения, а не в том, что это движение, как мы решили, выражает. Примерно то же самое и в монтаже.

Не знаю, ответила ли я на твой вопрос, чувствую ли я себя в монтажной как дома. Но я хотела бы еще кое-что добавить об организации пространства. Мне нужен компьютер с двумя мониторами (один — для монтажной линейки, другой — непосредственно для кадров из фильма, над которыми я сейчас работаю). Я всегда помещаю двух участвующих в диалоге людей на разные края экрана, таким образом создавая пространство для развития их отношений. Я не люблю, чтобы режиссер видел монтажную линейку, потому что, если он будет знать, над какой связкой я сейчас работаю, он будет о ней думать, вместо того чтобы чувствовать, а этого мне бы не хотелось. Я хочу, чтобы мы вместе открывали, какие чувства эта связка в нас вызывает, куда она нас ведет.

rk — Но на момент начала обсуждения вы ведь уже, наверное, начали резать, то есть, извините, монтировать фильм.

ка — Да, конечно.

РК — Получается, для вас важна физическая работа с материалом, не с катушкой пленки, конечно... Но вам важно держать материал, перемещать его, чуть ли не играть с ним.

КА — Действительно, когда монтажеры работали с 35-мм пленкой, в этом была особая магия, которой теперь нет. Такая работа с материалом создавала некое пространство между жестами и результатом; пожалуй, это можно назвать протяженным во времени процессом. Работая вручную с кадрами, монтажер мог забыть о своей финальной цели; сознание куда-то улетало, когда руки были заняты. А потом монтажер возвращался с небес на землю и видел, что в итоге получилось. В случае с виртуальным монтажом протяженного процесса нет, нет ручной работы, ты просто щелкаешь мышкой. Но ты можешь переделать и эту виртуальную версию монтажа, можно себя притормозить, заставить не работать слишком быстро. Когда мне начинает казаться, что я работаю слишком быстро, я встаю, иду погулять, попить кофе или просто посмотреть в окно. Важно, чтобы в монтажной было окно. Важно иметь возможность двигаться в разных направлениях, возвращаясь к уже отработанным отрывкам; важно иметь время, чтобы отойти от работы, забыться. Иначе ты просто будешь упорно пробовать, пробовать и пробовать новые варианты; и ты неизбежно запутаешься, потеряешь свою связь с кадрами. Такое часто происходит с молодыми монтажерами. Так что я бы советовала им замедляться, понимая, что творческий процесс требует времени. Также очень важно провести показ первой, черновой версии фильма в нужный момент. Лично я считаю, что лучше всего это делать утром. Работу над монтажом я обычно начинаю с отбора первых кадров. Я выстраиваю начало, а потом показываю начало фильма режиссеру, даже если и смонтировала всего пятнадцать минут. Потом мы общаемся, делимся впечатлениями и продолжаем работать, расходимся до следующего показа.

РК — Какие фильмы оказали на вас влияние еще в самом начале пути?

КА — Хотя на ум приходят сильно отличающиеся друг от друга фильмы, между ними существуют интересные связи. Первый фильм — «Гертруда». Я увидела его в совсем юном возрасте, но недавно пересмотрела, и меня особенно впечатлил особый метод работы Дрейера со временем. Каждая сцена очень глубокая, очень длинная, она как бы доходит до своего предела, и тут-то и осуществляется переход к следующей сцене. Ситуации драматичные, реплики сильные, но актеры ни в коей мере не переигрывают. Именно это сочетание сдержанной, трезвой актерской игры и особой работы режиссера со временем и делает фильм столь напряженным и интенсивным. Персонажи так запросто входят с нами в коммуникацию (в некоторых сценах они даже не смотрят друг на друга, а вместо этого оба смотрят в камеру),

что мы просто не можем не задаться вечными вопросами о любви, одиночестве, правде и невинности.

РК — А о других впечатливших фильмах расскажете?

КА — Не знаю, видели ли вы этот документальный фильм Годара, «Сценарий фильма „Страсть“». Я его посмотрела в 1984 году, сразу после того, как увидела сам фильм «Страсть». Он произвел на меня сильнейшее впечатление — я посмотрела его как раз в тот период, когда задавалась вопросами о том, что такое писательство, что такое творчество, откуда берется вдохновение. В этом фильме Годар находится в монтажной, сидит перед белым экраном и рассказывает о сценарии «Страсти». Рассказывая о процессе создания фильма, Годар говорит, что нельзя начинать с написания сценария, сначала нужно самому увидеть фильм. Изабель Юппер (она в «Страсти» играет фабричную работницу) должна была стараться не играть роль, а лишь найти, поймать правильное движение тела. Без движения нет изображения. Годар рассказывает, что роль сценария заключается не в том, чтобы создать вселенную, но в том, чтобы создать возможность этой вселенной, вселенной фильма. Он рассуждает о том, откуда берется сценарий, и приходит к выводу, что он берется из неоформленных идей, связанных с движениями. Камера взаимодействует с актерами и создает невидимый сценарий. Также Годар заявляет, что фильм создается на пересечении реальности и метафоры этой реальности или на пересечении документального и художественного.

Упоминая связь между документальным и художественным кино, вспоминаю о Росселлини и его фильме «Европа 51», который я любила в тот же период. Росселлини снимает события так, как будто они происходили на самом деле. В его фильмах сцены не создают драматургию фильма, потому что у каждой сцены драматургия своя. Разумеется, сценарий разворачивается, но в то же время каждая сцена важна сама по себе.

В трех фильмах, которые я только что упомянула, режиссеры просят новые кинематографические формы, а также ставят социально значимые вопросы. Связь между искусством и политикой всегда казалась мне очень важной. Помню, как много я думала о расщеплении общества на классы, я часто размышляла, возможно ли вырваться из своего круга и как это сделать. В фильмах «Европа 51» и «Гертруда» в центре внимания женщины, решившиеся вырваться из тисков, которыми для них является их положение в обществе. Они осознают, сколько в их существовании лжи, и решают жить другой жизнью, попытавшись приблизиться к пониманию сути любви и человечности.

Очень трогательно сейчас открывать эти связи между фильмами.

РК — Не думаете ли вы, что определенные фильмы, увиденные в определенное время, разбудили в вас чувства, которые в вашем подсознании уже существовали?

КА — Да, я думаю, что все эти фильмы на меня сильно повлияли, и это было своего рода подсознательное влияние, столь сильное как раз за счет того, что в них я нашла некое эхо тех вопросов, которые внутри меня уже звучали.

РК — Нужно просто уметь воспринимать, быть открытым...

КА — Да, но не сразу осознаешь все эти связи. В четырнадцать лет, находясь в Авиньоне, я посмотрела фильм «Эйнштейн на пляже» [четырехчасовая опера с нелинейным нарративом, композитор — Филип Гласс, режиссер — Роберт Уилсон, хореография — Люсинда Чайлдс, премьера состоялась 25 июля 1976 года в Авиньоне]. Я помню, что поначалу я совершенно растерялась, потому что стремилась понять каждое движение, каждый звук, каждый кадр; я думала, что важно абсолютно все. Вскоре я почувствовала, будто во мне разворачивается какая-то пустота, воображаемое пустое пространство внутри моего разума и тела, где я чувствую себя совершенно свободной, куда я могу по своей воле возвращаться. Я осознала, что понимать-то ничего не надо, надо только видеть, слышать и чувствовать. Я осознала, что нужно не рассказывать историю, а создавать опыт, который зритель может прожить. Шло время, и я чувствовала себя все более восприимчивой. Мне было нужно время, чтобы найти свой путь, и времени у меня было достаточно. Иногда мне бывало скучно, иногда я чувствовала себя перегруженной, тогда я просто уходила с этого пути ненадолго, чтобы потом вернуться. Было в этой свободе что-то завораживающее. Можно было создавать свои собственные ритмы, свои собственные связи между светом, звуком, повторениями. Я с удовольствием открыла, что «звуки чисел» могут создавать музыку.

Кстати, недавно я прочитала, что изначально цифры планировали заменить словами, но Боб Уилсон внезапно решил оставить цифры, потому что это было очень красиво и потому что, в конце концов, цифры имеют какое-никакое отношение с Эйнштейну. Мне было отрадно это узнать, потому что это вновь подтверждает, как много значит случай. А еще я как-то прочитала, что короткие интерлюдии, связывающие две сцены и дающие время для смены декораций, Филип Глас называл «коленными пьесами», подразумевая связующую функцию человеческих коленей. Меня это очень заинтересовало, ведь, работая над ритмом, я не просто использую время как рабочий инструмент, но также работаю над связями, связующими звеньями. В случае с идеальным ритмом имеется своего рода резонирующее пространство между изображением и звуком, получается некая симфония, в которой каждый

элемент становится более выраженным, более явственным. Теперь я знаю, что «Эйнштейн на пляже» произвел революцию в истории оперы, но тогда-то я этого не знала, это был просто совершенно новый опыт для меня.

РК — Но вам тогда было всего четырнадцать.

КА — Да-да. На самом деле я долго не осознавала, что мне дал этот фильм. Но теперь я понимаю, какую важную роль он сыграл в моем становлении, в том, что я сегодня именно такая.

РК — Пространство и время.

КА — Да, пространство и время, пустота и тишина. Тишина не менее важна, чем слова. Важно все: голоса, свет, декорации, ноты, время, повторения, пустоты. Актеры выходят на сцену не для того, чтобы рассказать историю, чтобы показать что-либо, а просто для того, чтобы присутствовать там. А наша роль заключается в том, чтобы смотреть и слушать, чувствовать и думать, как и в жизни.

В контексте понимания искусства не как презентации жизни, но как ее части хочу упомянуть еще кое-что: пространство для случая. Что-то происходит, непонятно как, но происходит; и ты знаешь, что так и должно быть. Этот случай возможен, только если ты готов его увидеть и с радостью принять. Он не приходит из ниоткуда, это результат бессознательного процесса. Мерс Каннингем даже говорил, что доверяет логике случая. Шанталь тоже умела принимать случай и умела работать с ним. Случай не поддается контролю, но Шанталь это не пугало. Напротив, Шанталь была человеком очень интуитивным, для нее не было никаких запретов, никаких принципиальных позиций. Она не хотела аргументировать свой выбор, ей было необходимо делать открытия в процессе работы. Однако такой творческий метод не следует противопоставлять мыслительному процессу. Шанталь постоянно задавала себе вопросы, и в ее фильмах мыслительный процесс отражается сполна. Ее кадры такие глубокие и сильные; в них на самом деле содержится куда больше, чем мы видим; и все только потому, что они не сводятся к намерению; они открыты, они заряжены всеми сомнениями, всеми наваждениями Шанталь.

Мне непросто приходится, если режиссер спрашивает у меня, почему я делаю так-то или так-то, что я хотела показать... Важно не осознавать до конца, что ты делаешь, чувствовать что-то, не облекая это в слова, уважать загадку и сложность изображения, не запирая его в рамки определенного значения. Если ты знаешь наверняка, куда хочешь попасть, пропадает желание двигаться.

РК — Мне потому интересно, какие фильмы или другие виды искусства повлияли на человека, что это все очень индивидуально. Бывает, видишь что-то — причем это может быть нечто совершенно неожиданное — и понимаешь: да, вот именно так и надо делать,

это совпадает и с тем, как я чувствую, и с тем, как, по моему мнению, надо работать.

ка — Это точно. Но в случае с «Эйнштейном на пляже» я не проводила каких-то связей между фильмом и своей работой, мне ведь было всего четырнадцать. Но я это глубоко прочувствовала, когда решила пересмотреть фильм несколько лет назад в Париже. Знаете, я думаю, то особое пространство, которое вы упомянули, является одновременно тем самым пространством, где возникает связь между мной и режиссером. Само пространство нас и соединяет. Как по-вашему, соотносится это с тем, что вы сказали?

рк — Да. В моей жизни бывают такие периоды, когда меня ничего не трогает, и это просто ужасно. А потом судьба неожиданно преподносит мне подарок. Это может быть фильм или вообще что угодно; главное, что это напоминает мне о том, кто я такой, во что я верю, что я хочу делать. Думаю, когда с тобой делятся такими открытиями — это очень ценно, потому что они играют ключевую роль в нашей индивидуальности, они помогают нам двигаться вперед.

ка — Так и есть.

рк — Давайте перейдем к началу вашего сотрудничества с Шанталь.

ка — Первым длинным фильмом, что я монтировала для Шанталь, были «Письма домой». Вспоминая о том периоде, понимаю, что он был волшебным. Начну с того, что мы монтировали видеоматериал, то есть переносили материал с одной кассеты на другую, и при этом неизбежно снижалось качество изображения и звука. Так что мы были вынуждены сразу же делать финальную версию монтажа, не было возможности вернуться назад, сменить ракурс или сделать тот или иной кадр длиннее или короче. Мы монтировали в строго хронологическом порядке, не имея возможности что-либо менять. И это был отличный способ...

рк — Сконструировать фильм.

ка — Да, сконструировать фильм. Мне очень повезло смонтировать этот фильм в столь юном возрасте, ведь в юности ты не задаешь себе слишком много вопросов, ты просто работаешь. Может, если бы я монтировала этот фильм позже, я почувствовала бы опасность такой работы, а ощущение опасности всегда парализует. Знаешь, мы ведь работали без какой-либо «подушки безопасности». Смотрим несколько дублей одной и той же сцены, один нам понравился, и все, дальше уже не смотрим. Сейчас мне кажется просто невероятным, что мы не отсматривали все дубли. Но тогда мы полностью доверяли своим ощущениям и выстраивали фильм таким образом. А потом работали с саундтреком, в фильме много музыки. Саундтрек был вторым...

рк — Слoем?

ка — Да, вторым слоем монтажа, конструирования.

рк — Работать в хронологическом порядке интересно в плане рефлексии над проделанной работой.

ка — Да. Вообще я всегда так работаю. То есть я часто начинаю выстраивать фильм с самых первых кадров, как бы закладывая фундамент дома. И по мере того, как этот дом растет, фильм становится все более явственным, все чаще сам фильм отвергает одни сцены и принимает другие. Он направляет тебя в работе, выстраивая собственную хронологию.

После «Писем домой» мы вместе работали над несколькими короткометражками, а потом над фильмом «С Востока», снятым на 16-мм пленку. Помню, для каждого кадра мы делали небольшую карточку, на ней очень кратко, буквально в нескольких словах, описывали цвета, движение, настроение, которое кадр создает. Но никаких интерпретаций, никаких идей. Мы монтировали ровно так, как Шанталь сняла, не внося свое понимание. Мы работали над композицией в музыкальном или пластическом смысле. Говорили о ритме, о напряжении, о разрывах, контрасте, внутреннем и внешнем.

рк — В первой версии монтажа вы придерживались такого же порядка развития событий, как и было в путешествии Шанталь?

ка — Да, лето в Восточной Германии, потом Польша, туманная осень на Украине и снежная зима в Москве. Но отправной точкой было не только путешествие Шанталь, но и работа над ритмом. Некоторые монтажеры говорят, что сначала работают над повествованием, а уже потом над ритмом. Для меня это звучит абсурдно, потому что ритм я считаю частью повествования. Я бы даже сказала, что именно ритм и создает повествование.

Ритм — это ведь не только про длину, это про гармонию и резонанс, про связи, лежащие не на поверхности, про время и присутствие...

Как-то у меня спросили, считаю ли я фильмы Шанталь политическими. Думаю, работая над фильмами Шанталь, монтажер встает перед необходимостью самостоятельно трудиться, думать, двигаться. А что это, если не политика? Это важно понимать, потому что политический фильм — это далеко не всегда фильм на политическую тему. «С Востока» — фильм-путешествие, локации там играют важную роль, но не только. В нем много мест и фрагментов нашей истории, да и нашего настоящего. Монтируя, мы чувствовали, что длинные планы, демонстрирующие ожидающих или идущих людей, на самом деле рассказывают не только о них, но и о других ожидающих и идущих, о других очередях... Но мы никогда этого не обсуждали. И только год спустя, работая над выставкой «С Востока: на грани вымысла», Шанталь наконец облекла это ощущение эха в слова, на двадцать пятом экране. Вы были на этой выставке в Лондоне?

рк — Да, потрясающая.

ка — Это была видеоинсталляция с двадцатью пятью экранами: двадцать четыре в одной комнате, один в другой. Мы довольно быстро смонтировали видео, которые демонстрировались на двадцати четырех экранах. Просто брали уже смонтированные фрагменты фильма и перемонтировали, основываясь уже не только на временных связях, но и на пространственных связях между кадрами. Мы как будто добавили новое измерение, с временной осью координат и пространственной. Довольно быстро стало понятно, что мы хотим объединить экраны в триптихи, так и получились три группы, состоящие из восьми экранов. В то время системы многоэкранного виртуального монтажа просто не было, нам приходилось все придумывать самим, используя мониторы и видеозаписи. Получилось немного хаотично, но мы были очень довольны, очень взволнованы...

А потом мы почувствовали, что нужно что-то еще. Понимаете, в инсталляции подход ко времени совсем другой, потому что нет начала и нет конца, время зациклено. Наверное, поэтому мы и почувствовали, что нужно добавить некую кульминацию, где и временное, и пространственное измерение были бы другими. Именно тогда и появился текст. Сначала мы сняли чтение второй заповеди на иврите, а потом Шанталь написала текст.

рк — Я его как раз перечитывал прошлой ночью. Вот его конец: «Вчера, сегодня и завтра были, есть и будут люди, по которым история (это слово мы больше не пишем с заглавной буквы) прошлась катком. Люди, которые, столпившись, ждут, когда их убьют, побьют или заморят голодом, люди, идущие в неизвестном направлении в группах или поодиночке. С этим ничего не поделать. От мыслей об этом не избавиться, и я не могу. Не помогает ни виолончель, ни кино. Завершив работу над фильмом, я сказала себе: „Так вот как это было. Вновь“».

ка — Сначала мы не понимали, как представить эти слова. Сначала пытались снять буквы. Но было чувство, что чего-то не хватает. А потом Шанталь прочитала текст, и мы сразу же поняли, что именно звука ее голоса нам и не хватает. Но этот звук мог бы сочетаться только с абстрактными кадрами, поэтому мы решили приблизить снятые ночью кадры. Сейчас все это звучит просто, но на самом деле это был очень долгий процесс, возможно, над этим последним экраном мы работали дольше, чем над двадцатью четырьмя другими.

рк — Сначала вы завершили работу над фильмом, а уже потом решили сделать эту инсталляцию?

ка — Да. На самом деле Шанталь сначала пришла в голову идея инсталляции. Но на фильм денег дали раньше, поэтому мы начали с фильма.

рк — Я на днях пересматривал фильм. Меня особенно впечатлила сцена в танцевальном зале. Отчасти потому, что путешествие внезапно прерывается и начинается совершенно другая сцена: с фиксированной камерой, в локации, где много людей активно взаимодействуют. Очень неожиданный переход. Сразу задумываешься: а что, если я бы из всего фильма увидел только эту сцену, немного в духе Милоша Формана, что, если весь фильм был бы посвящен этим людям, этой локации. Эта сцена очень сильно выделяется, разительно отличаясь от других сцен фильма, вызывая совершенно другие эмоции. Еще кое-что меня удивило: вы ведь как раз упоминали Годара... А мне особенно врезались в память слова Годара, что нет никакой единственно верной точки, где кадр должен начинаться, где заканчиваться. Интересно, на ваш взгляд, эта мысль как-то перекликается с монтажом данной сцены?

ка — Помню, я пробовала разные варианты, размышляя, с чего начать сцену. Единственно верного варианта, правда, нет. Иначе это был бы не монтаж, а математика, можно было бы составлять формулы, помогающие найти идеальное начало! Иногда правильным вариантом оказывается как раз тот, что пришел в голову первым. А если начинаешь его дорабатывать, стремясь создать идеальный вариант, все становится лишь хуже. Еще бывает так: чувствуешь, что получилось улучшить кадр, а потом, когда смотришь фильм целиком, осознаешь, что что-то утеряно, и это как раз тот крошечный жест, который ты убрал.

Однажды мы с Шанталь смотрели фильм, над которым работали, и обе почувствовали, что с одной сценой что-то не так. То ли я считала сцену слишком затянутой, а она — слишком короткой, то ли наоборот. Но Шанталь сказала: «Раз мы обе чувствуем, что что-то не так, значит, проблема действительно есть». Иногда у проблемы есть глубокие корни. Сложно объяснить. Если объяснить было бы просто, то и преподавать монтаж было бы гораздо проще.

рк — Если бы вы смогли объяснить, это значило бы, что вы руководствуетесь не теми правилами! (*Оба смеются.*)

Мне это напоминает книгу Артура Колдера-Маршалла о Роберте Флаэрти — «Невинный глаз». Просто мы с вами говорили о скульптуре, а в этой книге как раз говорится, что, когда эскимосы делают резной орнамент, они не знают, к чему стремятся, говорят, что цель появится непосредственно в процессе резьбы. Удивительная мысль на самом деле.

ка — Удивительная.

рк — Из этой же книги я узнал, что, когда эскимоска рожает ребенка, она не придумывает заранее имя. Согласно традиции, на родах существует старая женщина из деревни, она произносит вслух имена, и ребенка нарекают тем именем, которое она произнесла в момент

его рождения. А создавая фильм, ты не знаешь, какую именно форму он примет. Похоже, правда?

ка — Да, если монтажер заранее знает форму, то у него просто не будет цели.

рк — И энергетика не та.

ка — Я тут еще кое-что вспомнила: отсматривая материал, я никогда не говорю: «Чего-то не хватает», ведь я работаю в том числе и с пустотами. Слишком часто люди думают, что все надо показать, все надо объяснить. А у меня подход прямо противоположный. Если все показали, то направления, пространства, напряжения и облегчения просто нет.

рк — Как будто все закрыто.

ка — Да, закрыто и слишком рационально, никакого движения.

рк — Мне показалось очень любопытным, что Шанталь изначально хотела создать инсталляцию «С Востока», а не фильм. Наверняка это влияло на подход к съемкам, ведь инсталляцию публике презентуют совершенно по-другому, это может накладывать определенные ограничения на фильм.

ка — Может, Шанталь действительно снимала по-другому, думая об инсталляции. Может, это ее раскрепостило в плане отношения к изображению. Но не думаю, что тут имеет значение аспект презентации материала — фильма или инсталляции — публике. Да, желание создать инсталляцию стало отправной точкой, а значит, частью бэкграунда, процесса, да и самого фильма в принципе.

Знаете, Шанталь хотела, чтобы зрители активно взаимодействовали с фильмами, чтобы они чувствовали ход времени. Она всегда говорила, что не хочет красть у зрителей время. А еще говорила, что в случае с инсталляцией зрителям приходится работать даже больше, им приходится двигаться, ходить от одного экрана к другому. Ей это нравилось.

рк — А главное, им приходится стоять, а не сидеть. Знаете, я прекрасно понимаю монтажеров, которые предпочитают работать стоя. Когда сидишь, тело как бы по-другому относится к работе. Скульпторы вот двигаются во время работы.

ка — Это точно! Я монтирую сидя, но часто встаю размяться.

рк — Вообще самое удивительное — это то, как вы с Шанталь работали над структурой инсталляции «С Востока». Я все пытаюсь понять, как вам удалось изобрести — именно изобрести — методологию создания правильной структуры и ритма для каждого триптиха. Может, об этом невозможно рассказать, не рационализируя вашу работу задним числом. Но, может, вы сможете рассказать, в чем этот опыт отличался от монтажа фильма, в случае с которым история все-таки однолинейная. Вспоминая фильм Абеля Ганса «Наполеон», пони-

маю, что в его случае триптих был наивным способом отделить одно действие от другого, но вы сделали что-то гораздо сложнее, потому что в вашем случае все кадры взаимодействуют, питая друг друга.

ка — Вы правы, я думаю, это достаточно сложно, но в то же время и просто. Причем сложно потому, что это невозможно осознать как систему; но поэтому же и просто, потому что остается лишь чувствовать...

рк — Интересно, можно ли объяснить эту инсталляцию через какой-то аналог, или ни в жизни, ни в искусстве ничего аналогичного и нет?

ка — Думаю, у инсталляции много общего с танцем. Ее можно сравнить с хореографией. Мне вообще нравится сравнивать монтаж и хореографию, но в случае с инсталляциями это особенно оправданно. Кадры перемещаются, отдаются как эхо на трех мониторах. И каждый триптих перекликается с другим.

рк — Фильм «Кушетка в Нью-Йорке» разительно отличается от работ Шанталь, что я видел раньше. Он стал для меня настоящим шоком. Я не мог поверить, что этот режиссер мог снять этот фильм. Помните свои ощущения от знакомства с фильмом?

ка — Не могу сказать, что была шокирована, мне он не показался настолько уж другим. На самом деле в нем узнается взгляд Шанталь. История довольно простая, каждый кадр рассказывает гораздо больше, чем то, что произносится вслух. Вспоминая об этом фильме, Шанталь всегда говорит, что хотела снять что-то, что тронет каждого, хотела снять фильм, который будет пользоваться у публики большим успехом. Однако в итоге получилось так, что люди, знающие и любящие ее фильмы, были разочарованы, решив, что она решила сменить стиль, а тем, до кого она хотела достучаться, тем, кто, может, и не видел другие ее картины, фильм тоже не понравился — все-таки он совсем не мейнстримовый.

рк — Ни тем ни другим, получается.

ка — Да, но Шанталь не ограничивала себя никакими рамками. Она не хотела ограничиваться одним жанром. А главное, она никогда не хотела снимать так называемое элитарное кино. Помню, когда я начала монтировать, съемки еще продолжались. Меня удивило, сколько дублей Шанталь отсняла для каждого кадра. Для нее это было нетипично, обычно, если она чувствовала, что дубль удался, то просто переходила сразу к другой сцене. Вернувшись со съемок, Шанталь мне все объяснила. Сказала, что это спонсоры ее попросили делать как можно больше дублей, «для подстраховки». «Но это уже не подстраховка, это целая гора одеял! А я под ними мучаюсь от духоты!» — сказала она.

рк — Раз уж спонсоры так подошли к делу, наверное, вам и предполагалось пришлося устраивать?

ка — Да, продюсерам фильм понравился, а вот дистрибуторы, для которых мы устроили отдельный показ, сказали, что другого ожидали от фильма. Мол, не похож он на американскую комедию, начало — как у триллера, да и вообще тут разные жанры намешаны.

рк — О боже! (*Смеется.*)

ка — Продюсеры были не слишком настойчивы и свою позицию поменяли. Сказали Шанталь, что нужно перемонтировать фильм с американским монтажером, на что она ответила: «У меня и так американский монтажер, не вижу проблемы». Так забавно! (*Хохочет.*)

рк — И как они отреагировали?

ка — Она отказалась менять монтажера, это не обсуждалось.

рк — И Шанталь, наверное, решила на таких условиях больше не работать?

ка — Вроде того, потому что «Пленницу» снимали совсем по-другому. Она встретилась с Паоло Бранко [выдающийся португальский продюсер] в парижском кафе, сказала ему, мол, я хочу снимать так-то, на что он ответил: ну давай. Вот и все. Он ей доверял.

рк — И потом они вместе работали над эпизодом документальной серии «Кино нашего времени» — «Шанталь о Шанталь».

ка — Да, Шанталь тогда попросили снять эпизод для этой серии, портрет режиссера. Но сколько режиссеров она ни перебирала, о каждом уже была серия. Мы с ней пересмотрели все ее фильмы и решили снять рассказ о ее жизни на основе кадров из ее фильмов, представив их как документальные. На мой взгляд, получился фильм, многое говорящий о сути монтажа. У Шанталь тогда был тяжелый период, она переживала о том, как плохо приняли фильм «Кушетка в Нью-Йорке». Но, работая над этим эпизодом, мы отлично провели время.

рк — Далее следует фильм «Юг».

ка — Изначально Шанталь хотела снять художественный фильм. Она читала Фолкнера и Болдуина и подумывала снять экранизацию одного из романов последнего. Так вот, она думала какое-то время об этом, а потом решила съездить на юг США, поснимать тихие и пустынные пейзажи, то, как переплетаются эти пейзажи с историей. В путешествии ее сопровождала небольшая команда. Они просто ездили всюду, каждый раз, как чувствовали, что наткнулись на что-то стоящее, вылезали из машины и снимали. Когда они приехали в город Джаспер, в местной церкви как раз проходила церемония в память об убитом годом ранее Джеймсе Бирде-младшем, так что они сняли и церемонию. Но, отправляясь в Джаспер, Шанталь об этой церемонии ничего не знала. Она ничего не планировала, предпочитая открыться настоящему. Настоящему, которое напоминает и о прошлом, этим фильмом и силен. Прошлое никак не демонстрируется, практически не описывается, но события настоящего рассказывают и о прошлом.

Вернувшись домой после двухнедельного отсутствия, Шанталь попросила меня зайти к ней, посмотреть материал, оценить, вырисовывается ли фильм. Она говорила, что не уверена, получится ли он, но чувствует, что что-то в этом есть. Я пришла, посмотрела и поняла, что фильм определенно получится. И это важный момент, подтверждающий, что Шанталь, с одной стороны, знает, а с другой — не знает. Люди порой думают, сознание — это нечто простое, одноплановое, но на самом деле у сознания много уровней, и Шанталь работала с каждым из них. Именно поэтому она не хотела объяснять, она хотела делать открытия в процессе.

В фильмах Шанталь нет положительных и отрицательных персонажей. Даже у шерифа есть определенного рода достоинство, хоть он и говорит ужасные вещи. Он смотрит нам в лицо, мы слышим, как он говорит, как он размышляет... Это заставляет задуматься о том, какой мы видим свою роль в жизни, как мы справляемся со своей жизнью. Я настаиваю на том, что это важно, что мы должны уметь выдержать противостояние. А если он был бы однозначно отрицательным персонажем, фильм бы не оставил никакого послевкусия, мы бы просто вышли из зала и пошли за мороженым.

РК — Прошлой ночью я думал о том, что зачастую музыку в кино используют в ситуации, когда нужно как-то закончить сцену, дать развитие драматичной ситуации. И тогда получается, что единственная ценность музыки заключается в том, что она создает какую-то простую эмоциональную связь или, наоборот, позволяет ее избежать.
КА — Да. Мы с Шанталь использовали музыку, чтобы создать напряжение, а не чтобы усилить какую-то эмоцию. К примеру, в фильме «С другой стороны» в сцене с хозяевами ранча мы использовали произведение Шопена для пианино. В этой сцене люди говорят отвратительные вещи о мексиканских эмигрантах, называют их грязными, говорят, мол, у нас есть ружья и мы готовы стрелять... Но музыка создает нежное, гуманное пространство, поэтому зритель может спокойно смотреть на этих людей и слушать их. Не будь музыки, это была бы сцена об отвратительных людях, а с музыкой это сцена, которая заставляет задуматься. Музыка в данном случае не следует в том же направлении, что действие.

РК — Даже в противоположном. Это контрапункт.

КА — Именно. Раз уж мы заговорили о музыке, хочу на минутку вернуться к фильму «Юг». Хотела добавить, что, монтируя этот фильм, мы часто слушали песню Билли Холлидей «Странный фрукт». Мы не знали, будем ли ее использовать в фильме, ни разу даже не пробовали. Но все время слушали ее. В итоге мы не вставили эту песню в фильм, но решили добавить кадры с деревьями. Одно дерево, два, три... Глядя на деревья, не можешь не задуматься о висельниках.

Это часть нашей истории... И именно музыка натолкнула нас на эту мысль.

Странный плод висит на ветвях —
Кровь на листьях, кровь на корнях.
Южный бриз трепет черное тело —
Странный плод тополей пожелтелых.
Сельский вид утонченного юга.
Вытек глаз и искривлены губы.
Сладко пахнут магнолии. Вдруг
Веет плотью истлелой с запруд.
Вот тот плод, что ворон склюет,
Тополь бросит, дождь соберет,
Ветер высушит, солнце сожжет
Этот странный и горестный плод.

Абель Миропол, 1937 [Перевод Жанны Ахметовой — Ред.]

РК — Не поделитесь парой слов о фильме «Пленница»?

КА — Конечно. В монтаже «Пленницы» музыка играла очень важную роль. С самого начала Шанталь знала, что хочет использовать «Остров мертвых» Рахманинова. Музыка помогала нам монтировать. Но в ней таилась опасность, и мы не забывали об этом: такая сильная музыка может подавить изображение. Как я уже сказала, мы использовали музыку, чтобы создать напряжение или облегчение. Когда ты вставляешь в сцену музыку, недостаточно просто того, чтобы сцена была хороша с музыкой; необходимо думать о том, какое напряжение создастся, когда музыка закончится. Бывает, что слишком тяжелая музыка портит последующие сцены. Иногда приходится очень долго искать баланс. Работая над «Пленницей», сложнее всего было монтировать сцену погони в начале. При каждом просмотре мы находили, что надо исправить, иногда проблема заключалась буквально в одном-двух кадрах. Помню, я много работала над стыками в сценах в коридоре, когда двери открываются и закрываются. Это была очень тонкая работа, мне нужно было уважать ритм ходьбы Станислава Мехрара, как будто он был танцором.

Мы монтировали 35-мм пленку, а, как я уже говорила, когда монтируешь пленку, отношение ко времени совсем другое. Бывает, на то, чтобы добавить лишь один кадр, уходит несколько минут. Но мы работали очень терпеливо, и мне это нравилось. Я забирала Шанталь каждое утро, и мы ехали на киностудию Joinville. Каждое утро она комментировала цвет неба, говорила: «Небо серое, как мышь» или, например, «Небо нежно-голубое». А потом говорила: «Надо позвонить маме» — и прямо из машины и звонила...

РК — А как проходил монтаж фильма «Дом, в котором меня нет»?

КА — Вообще, рождение этого фильма — красавая история. Шанталь рассказала мне, что хочет сделать инсталляцию, использовав отснятые в пустыне кадры и предвещающие войну звуки. Она сказала, что хочет сыграть на контрасте между чем-то крошечным и чем-то огромным. Через несколько недель мы приступили к работе над триптихом, который в итоге вошел в презентованную на следующий год инсталляцию «Сейчас». В тот же период мы нашли в компьютере Шанталь снятые ею и благополучно забытые видео с ее мамой. И нам пришла в голову мысль сделать фильм, в котором сочетались бы эти две материи: фильм, состоящий из моментов, проведенных Шанталь с матерью, и моментов, снятых где-то далеко-далеко... Никакой концепции у нас не было, надо было лишь открыться новому опыту и вслушаться.

Я была счастлива, монтируя «Дом, в котором меня нет», несмотря на то что и погрустить было над чем. Шанталь говорила, что это самый доступный из ее фильмов. Она надеялась, что в нем каждый найдет что-то свое. (*Пауза*.)

РК — Думаю, я хотел бы спросить, как вы начали работать над фильмами других режиссеров? Меня это интересует, в частности, потому, что все фильмы, что вы мне прислали, необыкновенные, прекрасные, волнующие — и все очень разные. Вы просто вращались в такой среде, где связи завязывались сами собой, то есть режиссеры сами обращались к вам с предложениями?

КА — Полагаю, люди, предлагающие мне сотрудничать, знают, как я работаю, и им близок мой подход к кино и к монтажу. Пусть даже фильмы и очень разные, есть что-то общее в плане работы с временем и пространством, в плане выдвигаемых предложений, какого-то неосознанного доверия...

В этом плане особенно интересна моя работа с Люком Декастером. Первый фильм Люка я смонтировала в 2000 году, так что сотрудничаем мы уже очень давно. Люк иногда снимает, совершенно не задумываясь, настолько вовлеченный в процесс борьбы, что забывает о камере, и мне это нравится. В его работах прекрасно отражается его подход к настоящему и к людям, которых он снимает.

РК — Я заметил, что в фильме «Кто убил Али Зири?» [документальный фильм: после того как шестидесятидевятилетний мужчина умирает в 2009 году в парижском полицейском участке, его семья и местное сообщество начинают бороться за справедливость и за право узнать правду о его смерти] в каждом кадре содержится нечто большее, чем та информация, что он сообщает. Меня поразило, как пространство в этом фильме будто поглощает контекст. Ты следишь за сложным процессом, который кажется бесконечным. Нет никакого решения,

никакой компенсации для пострадавших людей, даже в эмоциональном плане. Кстати, фильм прекрасно смонтирован.

ка — Здорово, что вы упомянули бесконечный процесс. Мы долго работали над тем, чтобы передать это ощущение. Иногда бывало сложно, потому что нам было важно дать зрителю возможность следить за процессом, который и для его участников зачастую был непонятен. Часто режиссеры, снимая фильмы о политической борьбе, полагаются в нарративе только на факты. Но Люк твердо верит в важность времени: и времени, как его воспринимает зритель, и бесконечного ожидания.

Люку нравится, когда я изучаю кадры сама, а он, таким образом, получает возможность открыть их заново со мной. Он не говорит мне, чего от меня ждет, ему важно, чтобы у меня возникли собственные взаимоотношения с персонажами и даже с самой борьбой. Люк всегда спокоен и уверен, никогда не торопит меня с монтажом.

рк — Еще вы прислали мне фильм Эмманюэль Демори «Мафруза» [Эпический документальный фильм о людях, живущих в разрушенном галло-римском некрополе в Александрии]. Об этом фильме я сделал больше всего записей, потому что он меня просто потряс: это пространство, эти люди, их жизни — все это просто невероятно; даже не верится, что все это существует на той же планете, где живем мы. Какой бы вопрос задать первым... Материала было море?

ка — О да, огромное море, но Эмманюэль Демори — настоящая работяга, она почти к каждому кадру сделала субтитры, для каждого эпизода отобрала лучшие кадры, часов примерно по пятьдесят, так что весь материал мне отсматривать не пришлось. Это было бы просто невозможно.

рк — Но и так пришлось очень много смотреть.

ка — Знаете, по признанию Эмманюэль, она захотела позвать меня монтировать «Мафрузу» после того, как услышала Шопена в фильме «С другой стороны». Что примечательно, в «Мафрузе» мы музыку вообще не использовали! Думаю, дело в том, что Шопен создает дистанцию между зрителем и сценой, а Эмманюэль стремилась прежде всего создать дистанцию между собой и персонажами и действиями фильма. Ей было необходимо разделить эту ношу с кем-то, кто, благодаря своему свежему взгляду, помог бы ей увидеть в отснятых сценах что-то новое. Она была так сильно вовлечена в съемочный процесс, так много времени провела со своими героями, что ей было сложно видеть и чувствовать кадры. Я много работала над тем, чтобы найти нужную пульсацию, нужный ритм, дать фильму жизнь.

рк — Мы так и не поговорили о венгерской деревне из фильма «Все дети, кроме одного» [фильм Ноэль Пуджоль и Андреаса Больма. Одноклассники и друзья Карши, цыганского мальчика из венгерской

деревни, который умер от пульмонарной эмболии в 2006 году, незадолго до своего десятого дня рождения, вспоминают его и рассказывают его историю. Воспоминания и игра воображения, переплетаясь, создают трогательный, эмоциональный нарратив. Хотя Карши мы ни разу не видим, он незримо присутствует в каждой фразе, в каждом жесте друзей]. Меня особенно впечатлил конец фильма. Мы видим, как трактор уезжает, теряясь в пейзаже. Этот кадр очень важен, потому что он настраивает зрителя на то, чтобы принять и «переварить» насыщенный событиями фильм после просмотра. Уверен, вы понимаете, о чем я. Этот кадр становится необходимым пространством. Никакого повествовательного элемента он не содержит, но он необходим.

ка — Согласна с вами, этот кадр — прощальный взгляд на фильм. И пусть очевидного повествовательного элемента в нем нет, он все равно является частью нарратива. Ведь нарратив формируется не только за счет содержания кадров, а еще и за счет пространства, времени, связей между кадрами. Кадры с трактором следуют за кадрами с бегущим мальчиком. Мы как будто переносимся в воображаемый мир, в котором животные (которых мы только что видели) соседствуют с космическими кораблями, с космическими кораблями из сна, которые как раз упоминаются, когда трактор приезжает. Мы не знаем, чей это сон: зритель может подумать, будто это слова Карши, будто он говорит с нами из ниоткуда, из мира мертвых. А может, это говорят друзья Карши, надеясь встретиться с ним на Марсе.

По сути, фильм построен на отношениях между реальным миром и воображаемым миром детей, между реальностью и фантазией. Поэтому и к монтажу был подход игривый: мы чувствовали, будто дети знают что-то, что нам не известно. Помню, Ноэль и Андреас много говорили о животных, а я даже не знала, что и думать, у меня не было ответов на вопросы. Я даже не пыталась понять, найти решение, я просто ждала, сохраняя уверенность. Дойдя до конца фильма, мы убедились, что животных вставили как раз в нужном месте: они стали отсылкой к демонстрируемым в начале фильма рисункам. Но раньше я бы это и не могла осознать, потому что не была готова.

рк — Когда смотришь «Жизнь не здесь» [фильм Эльзы Кинетт о ее девяностолетней бабушке, решившей, что пора умирать. Тут и странное ощущение поминок по живому человеку, и воспоминания о войне, и кадры из индийского города Варанаси] и задумываешься, как этот фильм монтировали, поражаешься, как только режиссер монтажа смог просочетать столь разнообразные виды материала. То ли это разнообразие вполне естественно, так как оно объясняется замыслом фильма; то ли сначала появился один вид материала, и это уже повлекло необходимость искать и другие виды.

ка — Эльза долго снимала свою бабушку, для нее это был способ побывать рядом. Также она несколько раз ездила в Индию и во время поездок тоже снимала. Когда бабушка Эльзы умерла, та как раз была в Индии, и, получив это печальное известие, режиссер решила сделать фильм, в котором сцены с бабушкой перемежались бы со сценами, снятыми в Индии. Она не могла даже объяснить мотивы, просто чувствовала, что это сделать необходимо. И мне очень нравилось это ее незнание: оно создавало открытость.

Когда мы начали работать, Эльза рассказала мне о своихочных кошмарах: ей часто снилась смерть. Однажды, прия в кабинет, я обнаружила на столе несколько писем. Чуть позже Эльза рассказала, что эти письма писали две ее родственницы, попавшие в Дранси [транзитный пункт во Франции, из которого евреев потом отправляли в концентрационные лагеря. В период с 22 июня 1942 года по 31 июля 1944 года из лагеря было выслано 67 400 французских, польских и немецких евреев, включая 6000 детей].

А еще она показала мне архивные черно-белые фотографии членов ее семьи, которые во время войны прятались в коммуне Шамбон-сюр-Линьон. У нас тогда еще не было планов включить все эти материалы в фильм, но мы знали наверняка, что это основа фильма. Мне очень нравилось постепенно открывать все новые и новые материалы.

Как я только что сказала, все эти элементы были основой нашей работы. Но мы не хотели, чтобы фильм был построен исключительно на истории Эльзы, мы не хотели работать по схеме «причина — следствие», к примеру, обосновывая кошмары Эльзы с точки зрения психологии. Личная история Эльзы и ее семьи не является предметом фильма, это лишь отправная точка. Мы не хотели с помощью монтажа дать ответы на какие-то вопросы. Наоборот, мы стремились оставить вопросы без ответа, создавая связи между изображением, звуком, словами, личными историями и историей... Мы хотели сделать фильм, который рассказал бы каждому его историю, историю его отношений со смертью. У Эльзы очень насыщенные отношения с изображением, она работает с ним смело и инстинктивно. Снятые ею кадры выражают нечто невыразимое словами, благодаря этому наша совместная работа стала возможна. Мы делали что-то вроде...

РК — Гобелена?

КА — Да, точно. Гобелена. Каждый день мы находили новые связи. Это фильм о смерти, о ее неизбежности, о том, что мы каждый день приближаемся к смерти. Это фильм о жизни. Но это также фильм о семье, об истории, о легендах и, возможно, о нашем отношении к изображениям, о том, как они могут скрывать реальность или отображать ее. Это фильм-опыт, может быть, фильм-конfrontация.

рк — Спасибо, что прислали мне его.

ка — Была рада поделиться с вами фильмами, которые монтировала.

рк — Получается, осталось обсудить фильм Кристофа Биссона «В мир» [Жоэль Перротт, восстанавливающийся после операции по удалению гортани, пытается совладать со своей жизнью. Общаюсь с нами с помощью механического голоса, имитатора речи, он постепенно возвращается в мир и даже поддерживает человека, пережившего похожую травму].

ка — Просмотрев материал, я почувствовала, что в этом фильме не может сразу же звучать речь, нужно выстроить к ней путь; потому что сама суть фильма заключается в том, как человек заново учится говорить. Три дня мы просматривали материал вместе, а потом Кристофф оставил меня ненадолго, и я смонтировала начало фильма, первые минут восемь-девять, основываясь на своей интуиции. Я работала со звуками воды, с черными кадрами, я не хотела, чтобы сцены, где звучит речь, получились слишком тяжелыми. Мне было безумно интересно, как отреагирует Кристофф, ведь я его почти не знала. И вот он вернулся, я показала ему начало, и он чуть не заплакал. Он спросил, можно ли посмотреть еще раз? Я согласилась. Пересмотрев, что получилось, он сказал: я продолжу снимать, а ты монтируй. Когда сможем встретиться? Такой вот простой получился процесс монтажа.

рк — А смотреть тяжело. Но этот фильм и должно быть тяжело смотреть. Теперь, когда вы рассказали о работе над ним, я восхищаюсь тем, что вы сделали, еще сильнее.

После нашей встречи я попросил Клэр поделиться со мной каким-нибудь из любимых китайских стихотворений, чтобы я мог провести аналогию с кинопроизводством, в частности с монтажом.

ка — Вот китайское стихотворение, которое мне очень нравится. Расскажу о нем немного.

Плач нефритовой лестницы
Белая роса на лестнице из драгоценных камней
Ее шелковые туфли промокли
Ночь в разгаре
Она оборачивается, позволяя кристальному занавесу упасть
И смотрит на осеннюю луну, сияя

Стихотворение Ли Бо, поэта, творившего во времена династии Тан (701–762)

Франсуа Чен пишет, что это стихотворение о женщине, которая стоит ночью на крыльце своего дома в ожидании. Она ждет, а ее любовник все не идет. Замершая и расстроенная, она возвращается в комнату

и смотрит на луну сквозь прозрачную занавеску. Женщина словно вверяет себя луне.

Согласно Чену, это еще и стихотворение-интерпретация. В нем используются не те слова, какими в китайском обозначают человеческие чувства: одиночество, предательство, желание. Вместо этого используются глаголы, описывающие очень простые действия. Еще один любопытный момент — в стихотворении нет темы. В переводе есть, а в оригинале нет. Поэт предлагает нам ощутить переживания героя, но эти переживания не описываются прямо, на них лишь намекают движения, предметы, природа. Мы не знаем, кто говорит. Возможно, это монолог от первого лица. Нет никаких лишних слов, никаких связей между словами, никакой темы, никаких предлогов, никакого указания на время: в прошлом происходят события или в будущем. Стихотворение — последовательность образов, создающих ощущения и чувства и формирующих ситуацию. Но ситуация открытая: остается пространство для нас, нашего воображения и чувств. Взаимосвязанные образы формируют целый мир... Простая структура помогает связать внешнее с внутренним, ближнее с дальним, читателя с героем. Надеюсь, теперь вы понимаете, почему я считаю, что у моей работы и китайской поэзии много общего.

Что смотреть

В «Герtrude» Дрейера отражается строгий, сдержанный стиль, выработанный режиссером за много лет плодотворной работы. Дрейер вновь демонстрирует свою приверженность моральным дilemmам. «Сценарий фильма „Страсть“» Годар снял в 1982 году, сразу же после выхода на экраны фильма «Страсть». На данный момент картина на DVD недоступна. «Европа 51» Росселлини хронологически находится между ключевыми неореалистскими работами режиссера и работами более позднего цикла, начинающегося с «Путешествия в Италию» (1954). Чтобы понять контекст сотрудничества Клэр

и Шанталь Акерман, стоит посмотреть несколько ранних работ режиссера, к примеру «Жанна Дильман, набережная Коммерции 23, Брюссель 1080» (1975) и «Свидание с Анной» (1978). Оба фильма сняты в резком, бескомпромиссном стиле, в обоих в центре внимания положение, в котором оказалась главная героиня, самая его суть. Дальнейшее сотрудничество Клэр и Шанталь можно назвать одним из главных в истории кино. До сих пор трудно принять, что трагический уход Шанталь поставил на нем крест.

— Мари-Элен Дозо

Двадцать лет, с 1996 года («Обещание») до 2016-го («Неизвестная»),
Мари монтировала фильмы братьев Даррен. Также она смонтировала немало
впечатляющих документальных фильмов: от «Джиджи, Моника... и Бьянка»
в 1997 году до «Остановите сердцебиение» в 2013-м.

рк — Где вы родились, чем занимались ваши родители, можно ли сказать, что вы выросли в творческой семье?

м-эд — Я родилась в маленьком тихом городке Намюр на юге Бельгии, на пересечении двух рек — Сambre и Мез. Там я жила до конца старших классов, когда уже начала заниматься кино. Потом переехала в Брюссель, так и живу там уже тридцать лет. Мой отец был географом и политическим активистом, а мама посвятила себя заботе о детях: обо мне, брате и сестре. У нее было много хобби, например рисование. Мама любила акварель, ей хватало терпения на то, чтобы перерисовывать картины, а еще она шила и играла на рояле. От отца я переняла искусство выстраивать отношения с людьми, он научил меня быть хорошим слушателем, привил интерес к людям. А мама научила меня наблюдать за людьми и природой, от нее у меня терпение, что помогает мне подбирать цвета, текстуры и звуки. Таким образом, они дали мне хорошую базу для карьеры монтажера.

рк — Чему вы учились, какие еще виды искусства, помимо кино, вас вдохновляли и когда вообще вы начали интересоваться кино?

м-эд — Уже в школе было ясно, что искусство мне интереснее, чем математика. Я начинала учиться классической живописи, но после скандала с преподавателем отбросила кисти навсегда. Он был монументалистом, работал над огромными полотнами, а мне были ближе маленькие изображения, кропотливая работа над деталями. С его точки зрения, то, что делала я, было лишь набросками. Услышав такую оценку, я ничего не сказала в ответ, просто вышла из класса и никогда не возвращалась. Через год я начала заниматься фотографией. Особенно мне нравилось проявлять фотографии, момент появления кадра казался мне настоящим чудом. Это одиночество в темной комнате... Еще два года спустя в нашей школе ввели новшество: открылись курсы аудио, видео и журналистики. Тогда-то я и открыла для себя это волшебство живого кадра. На определенном этапе я предпочла суету съемочного процесса тишине монтажной, ведь там у меня было время наблюдать за людьми и фрагментами реальности, анализировать их. Возможность собирать воедино фрагменты жизни открыла для меня целый новый мир. Это был чудесный способ развивать воображение.

рк — Какие фильмы и режиссеры повлияли на ваш выбор профессии или оказали на вас влияние в процессе становления?

м-эд — В то время я просто следила за новинками кинопроката. Помню «Тэсс» Романа Полански с Настасьей Кински в главной роли (1979). Эта история о женщинах меня просто потрясла. «Бал» Энтони Скотта (1983) впечатлил тем, что, оказывается, историю можно рассказать с помощью музыки. Кинематограф вообще помогает совершить множество открытий! «Париж, Техас» Вима Вендерса (1984) — ощуще-

ние, словно блуждаешь в огромном пустом пространстве; одиночество персонажей; отсутствие любви; то, как глубоко режиссер погружает нас в историю героев, — все это меня глубоко впечатлило. Огромное впечатление произвел фильм Андрея Кончаловского «Любовники Марии» (1984) — еще один чувствственный женский портрет. В этом фильме Настасья Кински и Джон Сэвидж борются за свою любовь. Во всех перечисленных фильмах я нашла ту же энергию, что и в романтической литературе девятнадцатого века. Только написав ответ на твой вопрос, задумавшись, какие фильмы повлияли на мой выбор профессии, я осознала, что связующим звеном была Настасья Кински. Никогда об этом не задумывалась. Хотелось бы поблагодарить ее, что открыла для меня этот мир бесконечных историй и неиссякающих чувств. Я всегда поражалась тому, сколько силы в ее актерской игре. Вообще вдумчивая игра, с вниманием к каждой детали, строчке, слову, паузе, выражению лица и вдоху, — это одна из предпосылок удачного монтажа. Каждый кадр, каждая секунда чем-то отличается от другой, и монтажер выбирает именно то, что наилучшим образом согласуется со смыслом истории и душой главного героя. Все эти крошечные детали должны складываться воедино, чтобы ощущения склеек не было, а вместо этого было ощущение долгого путешествия по истории персонажа со всеми его печальами.

Но на меня повлияла не только Настасья Кински. Великие режиссеры побудили меня отправиться на поиски новой страсти. Открыли для меня дверь в новый мир. Я просто инстинктивно любила кино, выбирала к просмотру мейнстримовые фильмы, но стремилась расширять новые горизонты, смотреть кино более вдумчиво. Я стала больше смотреть фильмы разных жанров, и больше всего меня привлекало ощущение близости к главному герою и реальности фильма.

Я люблю разные фильмы: от «Некоторые любят погорячее» Билли Уайлдера до «Ванды». Где-то посередине находится Джон Кассаветис, люблю его фильмы «Женщина под влиянием», «Тени», «Премьера». Люблю итальянский неореализм, к примеру «Мама Рома» Пазолини, и, конечно, азиатское кино: «Голый остров» Канэто Синдо, «Я не хочу спать один» Цай Минляна, «Остров» Ким Ки Дука, из недавнего — «Ан» Наоми Кавасе и потрясающий, очень специфический фильм Дамиана Сифронса «Дикие истории». Искусство и кино — способ открыться миру и другим людям, понять, что, вне зависимости от культуры и бэкграунда, есть что-то общее во всех человеческих историях.

РК — Как вы решили стать монтажером?

М-эд — Монтаж — это что-то среднее между инстинктивным выбором и выстроенной драматургией. Мне это подходит по складу характера. Монтаж — перекресток между литературой и живописью, космополитичное искусство. Ты словно пишешь историю, но со звуком

и изображением, а освещение и палитру заимствуешь у природы. Не существует единственно верного способа рассказать историю, но ты должен выбрать свой и придерживаться этого пути. Я не могла бы работать в полном одиночестве, как писатель, мне нужно обсуждать свой выбор с режиссером. В принципе эта необходимость делать выбор и сохранять цельность повествования присуща и литературе, и живописи. Моя любимая книга — «Преступление и наказание» Достоевского, что же касается живописи, предпочитаю эпоху Возрождения, особенно фламандский период Рембрандта. Классика — всегда надежный выбор. Классика может многое о нас рассказать, она остается современной сейчас и навсегда останется.

Лично для меня монтаж — это идеальное «место». Я как будто залезаю режиссеру в голову, чтобы помочь ему наилучшим образом довести задуманное до конца; найти в отснятом материале то, что наилучшим образом выражает его намерения; обратить его внимание на забытые детали, потерявшиеся среди многочасовых записей. Я не умею создавать что-то полностью свое с нуля. Зато мне просто проявить свои творческие способности, выстраивая что-то из плодов чужой работы. Я облегчаю диалог режиссера с материалом, помогаю режиссеру достучаться до аудитории. В укромной монтажной, наедине с режиссером, мне проще делиться своим мнением. Тут находят применение моя внимательность и терпение. Первый шаг — заслужить доверие режиссера, второй — научиться читать сквозь строки, сквозь кадры, ведь именно там находится «душа» материала. Нужно обращать внимание на паузы между действиями, оставлять пространство для активности зрителя.

Очень важное влияние на мое профессиональное становление оказalo общение с режиссерами. Началось все с «Обещания» Жан-Пьера и Люка Дарденн, поворотным моментом стал их же фильм «Розетта», с этого момента все было очень динамично, он стал толчком.

Я тогда была совсем юной, опыта работы с художественными фильмами у меня не было. Меня познакомила с Дарденнами Кэтлин де Бетюн (продюсер, в основном документальных фильмов), мы с ней вместе работали над фильмом Рауля Руиса. Первым фильмом братьев Дарденн, что я смонтировала, была короткометражка, полагаю, им пришелся по вкусу мой документалистский подход и моя манера монтажа, моя реалистичная манера выстраивания истории.

РК — Как вы работаете с двумя режиссерами одновременно? Братья всегда приходят в монтажную вместе или один из них занимает более активную позицию?

М-эд — Находиться в монтажной втроем здорово: обсуждение становится богаче, больше аргументов, больше идей, больше решений... Мы на равных, всегда делаем, как решит большинство. Мы привыкли

работать втроем. Уверена, помимо наших повседневных обсуждений втроем, они и наедине общаются. Они хорошие братья... А это особые отношения, без границ, очень интимные.

рк — Я совсем недавно посмотрел фильм «Два дня, одна ночь» (2014) — еще одну великолепную картину Дарденнов, что вы монтировали. Такой сдержаненный фильм и при этом оказывает такое воздействие! Это история женщины (Сандры, в исполнении Марион Котийяр), которая возвращается после болезни на работу и узнает, что ее коллегам работодатель предложил проголосовать: уволить ее или принять обратно, но тогда лишиться премии. Фильм главным образом построен на визитах Сандры к ее коллегам. Все выходные она ходит по домам, стремясь убедить достаточное количество коллег проголосовать за ее возвращение. Что расскажете о монтаже этого фильма?

м-эд — Вы имеете в виду: «Как удержать внимание зрителя, фильм построен на повторяющемся мотиве?»

рк — Пожалуй: «Скажите, пожалуйста, какова роль монтажа в том, что внимание зрителя удерживается?»

м-эд — Мы много работали над сценами, в которых показано, как Сандра идет от дома одного коллеги к дому другого, а это были как долгие, так и короткие прогулки. А также над «сердцевиной» каждой из ключевых сцен. По мере того как в повествование вводятся все новые коллеги, мы каждый раз стремились зрителю дать возможность задуматься: а что бы он лично сделал на этом месте? Так что очень важно было время: время, чтобы у зрителя сформировалась реакция на героя, с которым он только что познакомился; время, чтобы подготовиться к встрече со следующим героем; время для Сандры, чтобы она могла принять ответ коллеги, прежде чем обратиться с просьбой о помощи к следующему.

рк — Структура фильма — такая же, как прописано в сценарии, или вам пришлось менять структуру, отказываться от каких-то сцен?

м-эд — Это фильм с идеально прописанным сценарием. В сценарии уже все было заложено, мы придерживались той же структуры.

рк — То есть вы собирали фильм в том же порядке, как он был снят, таким образом подстраивая свой монтаж под следующие сцены?

м-эд — Да, они снимали сцены в том же порядке, как они прописаны в сценарии. Первая версия монтажа была построена просто на самых удачных кадрах, в ней все было так же, как в сценарии. По завершении съемок мы устроили первый просмотр. Мне нужно было убедиться, что все элементы сложатся в единую картину. А после просмотра мы приступили к работе. Главным образом отправной точкой был отснятый материал. Дарденны ежедневно просматривали отснятое за день, иногда корректировали мастер-план, делали новые дубли.

рк — Вы овладевали мастерством монтажа, наблюдая за какими-то определенными монтажерами или режиссерами?

м-эд — Определенно, внимательный просмотр фильмов меня вдохновлял, но в то же время я люблю ходить в кино и просто наслаждаться фильмом как зритель, отказавшись от своего профессионального восприятия. Мне так нравится смотреть фильмы, не задумываясь об этапах монтажа, просто следить за развитием событий, отдаваясь эмоциям и не задавая себе вопросов. Я стремлюсь сохранить это чувство, но это не так-то просто... Меня впечатляет стиль Тельмы Шунмейкер (монтажер Мартина Скорсезе): ее ритм, то, как она обращается с главными героями. Очень сложно монтировать фильм с несколькими главными героями, отводить каждому необходимое место, не терять ни одного из виду. Найти баланс между внешним насилием и внутренним миром персонажей тоже непросто.

рк — Был ли какой-то поворотный момент, какой-то опыт, благодаря которому вы осознали, что были рождены, чтобы стать режиссером монтажа?

м-эд — Как я и говорила, выбор я сделала в восемнадцать лет, могу рассказать подробнее. Проучившись три года в колледже, поработав несколько лет в новостной сфере, над теленовостями, я открыла для себя магию документального кино и начала работать с Бенуа Дерво и Ясминой Абделлауи над фильмом «Жижи, Моника... и Бьянка», документальной картиной об истории любви молодых людей, живущих в Бухаресте. Продюсерами фильма выступили братья Дарденн. Это был фильм со сложной структурой, ближе к художественной драме, отсняли огромное количество материала. Принять участие в создании фильма с классическим драматическим сюжетом, быть так близко к главным героям, разделить с ними их жизни — это было для меня настоящим открытием. Их вопросы, сомнения, убеждения стали моими. Было удивительно раскрывать их личность, знакомиться с их психологией. В уединенности монтажной вырабатывается подлинная связь с героями, устраняется барьер, каковым является сам факт съемок. Мы с режиссерами вместе искали способ рассказать настоящую историю, использовав уникальную структуру — документальную драму. Благодаря этому опыту укрепилось мое понимание того, над каким типом фильмов я хочу работать. Этот опыт стал толчком для моей карьеры.

рк — Есть ли у вас любимые жанры? Есть ли чужие фильмы, о которых вы думаете, что с удовольствием смонтировали бы их сами? Если да, то почему? А есть ли фильмы, какие вы бы не хотели монтировать?

м-эд — Я хотела бы наполовину посвятить себя документальному кино, наполовину драме, а иногда работать над фильмами, которые одновременно являются и тем и другим. Я люблю удивляться, делать что-то непривычное, нетипичное для себя, искать новые методы,

использовать свой опыт, чтобы создать что-то новое... Думаю, любой новый опыт развивает творческие способности и воображение, и мы можем использовать это в работе вновь и вновь. Однако важнее всего тема фильма. Я люблю психологичные фильмы. Я хотела бы поработать над масштабным, динамичным фильмом вроде «Диких историй», где и насыщенность действий, и необычное поведение людей, и немного черного юмора!

РК — Как вы думаете, какие личные черты делают человека хорошим монтажером? Это врожденные качества или они вырабатываются потому, что нужны в работе?

М-ЭД — Нужно быть терпеливым, уметь концентрироваться, слушать, видеть цельную картину, рассказывать людям истории. Быть изобретательным, чтобы вызывать у зрителя любопытство. Овладев всем этим, научишься работать с ритмом, принимать правильное положение относительно потока истории, энергетических потоков режиссера и актеров. А еще нужно любить быть невидимкой. Вот основные качества. Они должны быть свойственны монтажеру изначально, но в течение карьеры будут усиливаться.

РК — У вас есть какие-то привычки или предрассудки, связанные с повседневной работой?

М-ЭД — Каждый раз, приступая к монтажу нового фильма, я проживаю новую жизнь с совершенно новыми правилами. Я стараюсь быть открытой по отношению к материалу и режиссеру. Каждый раз я ищу новый метод, адаптируясь к стилю фильма, к существующему материалу, к режиссеру. Приступая к монтажу, я чувствую себя как художник перед пустым полотном или повар перед пустой сковородой. Предстоит сделать множество шагов: от наброска черной ручкой до нанесения на полотно защитного слоя лака. Иногда нужно работать размеренно, рутинно, шаг за шагом, держать все в памяти, от каких-то элементов отказываться — причем порой от тех, которые казались необходимыми. Иногда приходится сделать на несколько дней паузу в работе, зайдя в тупик, поискать решение проблемы, отрешившись от материала. А потом, в один прекрасный момент придет прозрение, и все станет совершенно ясно. По мере создания фильма каждый элемент занимает верное место, меня эти моменты просто завораживают. Я чувствую, будто материал проявляет так свою благодарность ко мне. И когда это произошло, когда каждый элемент занял свое место, я приступаю к «украшательству», вношу изменения в каждую сцену, от одной к другой, постепенно. Комфортнее всего мне начинать с плюс-минус одиннадцати планов. Но это не правило, иногда это срабатывает, иногда — нет. Это, скорее, игра.

РК — Помните первый раз, когда вам было очень сложно сделать что-то толковое из какой-то особенно сложной сцены, которая никак

не давалась? То, что вы нашли решение, помогло обрести уверенность в своих навыках и способности к работе?

м-эд — Начинать работу над фильмом каждый раз сложно. Я никогда не знаю, чем все закончится и как я приду к этому результату. Я вступаю в мирную борьбу с материалом. Главное, должна быть уверенность в работе с текущим съемочным материалом и в отношениях с режиссером. Иногда нужно сфокусироваться на структуре, иногда — на актерской игре, иногда — уделить особое внимание определенным кадрам, иногда — вести диалог с большим количеством людей. Я стараюсь приступать к работе, широко открыв глаза и навострив уши, меньше принципов, меньше автоматизма — не только в стиле монтажа, но и в организации материала: то, как он скомпонован, должно соответствовать стилю фильма и режиссерской манере. Я люблю, когда материал меня удивляет, люблю терять контроль над ним. Монтаж похож на кулинарное искусство: выбираешь лучшие продукты, правильно их компонуешь, даешь блюду настояться на огне, чтобы появился аромат. Долгий и тяжелый труд.

Что смотреть

«Тэсс» Романа Полански (1989) — зрелая работа режиссера, чьи картины — снятые как в родной Польше, так и за ее пределами — стоит изучить. От сюрреалистичной выпускной работы, короткометражки «Двое со шкафом» (1958) и пространной и напряженной первой полнометражки «Нож в воде» (1962) до странного и волнующего «Отвращения» (1965), эксцентричного, хаотического «Тупика» (1966), триллера «Ребенок Розмари» (1968) и классического фильма о сыщиках «Китайский квартал» (1974) — внимательно смотреть стоит абсолютно все.

«Бал» Этторе Сколя (1983) — бессловесный фильм, рассказывающий пятидесятилетнюю историю французского танцевального зала. Построен скорее на хореографии, чем на монтаже.

«Париж, Техас» Вима Вендерса (1984) — фильм, похожий скорее на сон, чем на реальность. Однако сон и явь сливаются воедино, когда лицо Гарри Дина Стэнтона в отражении обретает черты Настасьи Кински. Примечательна как операторская работа Робби Мюллера, так и музыка Рая Кудера, и монтаж Петера Пшигодды (читайте интервью с ним в первом издании).

«Любовники Марии» (1984): режиссер — Андрей Кончаловский, монтажер — Хамфри Диксон.

«Некоторые любят погорячее» (1959): режиссер — Билли Уайлдер, над сценарием работал И. А. Л. Даймонд. Советую не просто посмотреть фильм, но и почтить оригинальный сценарий, чтобы получше оценить, как красота сценария отражается в монтаже за счет того, что

монтажер следует сценарию до последней строчки.

«Ванда» Барбары Лоден (1987) — смелый и грустный фильм. Грустный в том числе и потому, что стал последней работой Лоден: та умерла, не успев снять что-либо еще. Барбара говорила: «Ненавижу вылизанные фильмы... Они слишком идеальны, чтобы быть правдоподобными. Причем я не только о картинке, я и о ритме, и о монтаже, и о музыке — обо всем. Чем более „гладкая“ техника выбрана, тем „глаже“ становится и содержание, и в итоге все, включая людей, превращается в Formica [ламинирующий материал]» (New York Times, 11.03.1971). Барбара была замужем за Элиа Казаном, который и написал первую версию сценария «Ванды», однако, возможно, на нее сильнее повлиял Джон Кассаветис. Все его фильмы,

что упомянула Мари, — «Тени» (1959), «Женщина под вли- янием» (1974), «Премьера» (1977) — стоит смотреть.

Особенно важен первый: урок по эффективному построению конструкции из импровизиро- ванных элементов.

«Мама Рома» (1962) — ответ Пазолини неореализму, где актерская игра отточена до идеала, а драма превращается в мелодраму.

«Голый остров» (1960): режиссер — Канэто Синдо, монтажер — Тошио Еноки, который также монтировал фильм Синдо «Женщина-демон» (1964). Гипнотически красивый фильм с практически беспрецедентной работой над ритмом. Полная болезненных повторений история о том, как семья, проживающая на засушливом острове, борется за выживание. Монтаж настолько смелый визуально, что зритель просто не может сожалеть об отсутствии диалогов.

«Я не хочу спать один» (2007) — странная сказка Цай Минляна, практически без слов, построенная на тщательном монтаже.

«Остров» Ким Ки Дука (2000) построен на визуальном мон- таже, не на словах. Фильм стоит посмотреть, несмотря на обилие шокирующих кадров и действий. «Ан» Наоми Кавасе (2016) — неж- ный, мягкий фильм, убеди- тельный за счет отсутствия какой-либо кинематографиче- ской чрезмерности, преуве- личенности. Фильм расска- зывает о простых радостях жизни, не стремясь «продать себя». Посмотрите «Траурный

лес» (2007) этого же режис- сера.

«Дикие истории» Дамина Сиф- рона (2014) — аргентинский фильм, состоящий из шести историй, в основном о жесто- кой мести, при этом наводит главным образом на мысль, что люди зачастую предпочи- тают самозаштите избегание конфронтации. За монтаж отвечал режиссер и Пабло Барбьери Каррера.

Многие из любимых филь- мов Мари объединяют особое уважение к теме, и тут стоит отдельно отметить глубокое сочувствие Дарденнов к их героям — в основном или маргинализированным, или ничем не примечательным, — стремящимся, несмотря ни на что, жить достойно.

Эта тенденция усиливается скромной, незаметной опе- раторской работой и монта- жом, основанным скорее на реальном ритме жизни, а не на ритме, который диктует фильм. Все фильмы Дарден- нов сделаны очень тщательно, так что посмотреть стоит все, начиная с «Обещания» (1996) и дальше.

Неудивительно, что Мари восхищается работой Тельмы Шунмейкер. Шунмейкер, монтажер Мартина Скор- сезе, однажды отругала меня за то, что я особо выделил и похвалил ее, в то время как над монтажом она рабо- тает вместе с режиссером.

В «Злых улицах» (1973), «Такси- сте» (1976) и «Бешеном быке» (1980) Тереза демонстри- рует свой очевидный талант, как и в фильмах «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977) и «Эпоха

невинности» (1993), в которых, однако, проявляются совсем другие его аспекты. Так же стоит посмотреть документальныe фильмы, которые Шунмейкер и Скорсезе мон- тировали вместе, пусть в слу- чае с «Вудстоком» (1970) они и были лишь двумя из числа шести монтажеров.

— Катарина Вартена

Катарина монтировала фильмы Нанук Леопольд с тех пор, как они познакомились в киношколе в Амстердаме. Она сотрудничала и с несколькими другими режиссерами, монтировала и художественные фильмы, и документальные. Недавно сняла потрясающий фильм о том, как Ян Деде монтирует полнометражку.

кв — Прежде всего должна признаться, что монтаж привлек меня как раз тем, что это прямая форма самовыражения, без языка, речи, письма. Так что мне непросто даются письменные ответы на ваши вопросы. Особенно учитывая, что на английском я пишу с помощью Гугл-транслайта!

Мои родители из Амстердама. Отец там был сотрудником университетской библиотеки, мать — социальным работником. В 1972 году они переехали во Францию и там переквалифицировались в фермеров. Я выросла на французском кино: Соте, Шаброль, Луи де Фюнес, но лишь в подростковом возрасте, познакомившись с фильмами Вендерса, Джармуша и Годара, я поняла, что хочу работать в кинопроизводстве. Увидев их фильмы, я неожиданно почувствовала себя как дома. Мир перестал казаться мне таким чужим. В старших классах, в коммуне Валанс (департамент Дром, на берегу реки Роны, к югу от Лиона), я изучала «М» Фрица Ланга (1931), «Правила игры» Ренуара (1939), «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса (1941). Именно с этими тремя фильмами в багаже я отправилась в амстердамскую киношколу, чтобы выучиться там на режиссера монтажа.

В школе мы поделились на кланы: клан любителей артхауса и клан любителей голливудского кино. Так всегда бывает. В голливудском кино важную роль играют эмоции, а на мой вкус, они должны оставаться крайне сдержанными. Я очень редко плачу в кино, и фильмы, над которыми я плачу, не мои фавориты. Я могу заплакать из-за рекламы (особенно той, где семьи едят хлопья) и из-за Олимпийских игр (как из-за выигрыша, так и из-за проигрыша). Мой вкус остается достаточно эклектичным: от Ханеке, Ларса фон Триера и Андрея Арнольда до Скорсезе, ранних фильмов Джармуша и Вендерса, Монте Хеллмана, Брюно Дюмона, Келли Райхардт — ее недавний фильм «Некоторые женщины» меня очень порадовал, — Бергмана, Вуди Аллена и так далее. Люблю фильм «Лоуренс Аравийский», но все же самый-самый мой любимый фильм — это «Мушетт» Бressона. В нем всё на своем месте. Я не знаю, почему этот фильм для меня стал таким особенным, но мне кажется, что в нем каждое слово произносится в нужный момент, всегда выдержан нужный уровень, тайминг очень точный. Достаточно регулярно мне доводится впечатляться хорошим фильмом доселе неизвестного мне режиссера. Примеры: «Охотник на лис» Беннетта Миллера (2014) или «Неоновый вол» Гэбриела Маскаро (2015). Иногда сложно сказать, что сыграло главную роль: то ли я увидела фильм в самый подходящий момент, то ли дело все-таки в его качестве.

Из-за своего вкуса я часто чувствую себя Призрачным гонщиком, антигероем. Я действительно не понимаю вкусов дистрибуторов кинофестивалей, ничего не нахожу в фильмах, которые выигрывают

все награды, и не понимаю, почему некоторые другие фильмы такого успеха не имеют, при этом являясь настоящими шедеврами. Недавно посмотрела прекрасный бразильский фильм «Неоновый вол»: идеально сбалансированный. Кажется, что сцены можно поменять местами, но на самом деле ничего подобного, каждая на своем месте, а история находится как бы вне сцен, под ними. Фильм одновременно физический и метафизический. В центре внимания — тела. Обычные повседневные действия, песок, животные. Разум зрителя забредает в такие места, куда редко попадает. Мы смотрим на экран, ждем развития событий. Мелкими мазками режиссер рассказывает нам о жизнях персонажей. Мы просто ждем и смотрим, и то, что мы видим, так кинематографично! Нarrатив заложен в изображении, зритель проживает жизни персонажей, находится в том же временном и пространственном измерении, что и они. Так мы физически погружаемся в жизни этих людей с северо-востока Бразилии. Идеальное авторское кино. Кино становится интересным, уподобившись литературе: когда зритель полностью погружается во вселенную автора.

Во время обучения в амстердамской киношколе я познакомилась с Нанук Леопольд, стала ее монтажером и так с тех пор и монтирую все ее фильмы. Вскоре после знакомства мы поняли, что наши вкусы в кино совпадают, что мы испытываем одинаковое восхищение перед тем, что наши любимые фильмы рассказывают о людях и жизни. Главным образом о сложных ее элементах: о трудностях коммуникации, о невозможности найти свое место в мире. Мы любим фильмы без морали, не манихейские, с противоречивыми персонажами. Но в первую очередь нас объединяет осознание важности формы. У обеих есть четкая убежденность, что цельность формы позволяет внести в фильм элемент абстракции. Именно благодаря этому фильмы Брессона, Тарковского, Пекинпы или Рубена Остлунда выходят на новый уровень.

За последние двадцать лет я работала со многими разными режиссерами, монтировала и документальное кино, и художественное, но именно опыт сотрудничества с Нанук является для меня примером идеального отношения режиссера к монтажеру. В таком случае режиссер не включается в психологические аспекты работы монтажера, концентрируясь лишь на фильме. Обмениваясь мнениями о фильме, мы забываем о своем это, а это не так уж очевидно, так бывает не всегда. Кошмар монтажера — это, конечно, плохой фильм, но и неудачные отношения с режиссером тоже. От этих отношений зависит все. Режиссер может находиться в состоянии стресса, может гневаться — это нормально. Но если из-за этого он становится нетерпеливым, если у него появляются нереалистичные ожидания относительно материала — пиши пропало. Если у режиссера

плохой вкус, работать очень сложно. А если режиссер мне не доверяет, я просто ухожу.

Нанук — режиссер, который постоянно открывает что-то новое. В том числе и во время съемок. Она не из тех режиссеров, кто всегда знает точно, что надо снимать, и монтирует тоже в точности как было задумано. Причем это свойственно некоторым великим режиссерам, например Бунюэлю или Ханеке. Было бы любопытно узнать, как работают их монтажеры.

Так что монтаж длится долго, чаще полгода, чем три месяца. Это период поиска и построения. Свои первые фильмы Нанук снимала фиксированными кадрами. Монтаж был основан на очень точном выборе кадров и тайминге, но актерская игра все меняла, особенно учитывая, что до того все было выверено с точностью до миллиметра. Так что приходилось менять порядок действий в сцене, а иногда и избавляться от целых сцен. Мы вырезали много диалогов — в первых фильмах Нанук диалогов почти нет. Мы уделяли много внимания просмотру материала, в последние недели работы чуть ли не каждый день смотрели фильм целиком, что требует немало времени и энергии. А потом мы обдумывали увиденное, вносили изменения и на следующий день опять пересматривали фильм.

Последние два фильма Нанук сняты в совсем другом стиле, на движущуюся камеру. Каждая сцена снята от начала и до конца несколько раз (непрерывным планом). Собирая фильмы, мы использовали фрагменты нескольких планов, выбирали нужные моменты. Основная работа проводилась как раз во время просмотров этих непрерывных планов. Во время просмотра я уже начинала в голове выстраивать монтаж, отмечала, что мне нравится: какие взгляды, жесты, движения камеры, детали сцены... Думала о том, как построить сцену, где происходит ее кульминация и как изобразить ее, используя фрагменты, что мне понравились больше всего, непременно с соблюдением географии и тайминга сцены. Работая над первой версией монтажа, я стараюсь максимально отключить внутреннего цензора, использую именно то, что мне нравится, стремясь прежде всего передать атмосферу сцены. Потом уже я отмечаю, где возникли трудности со склейками, ищу решение, стараясь при этом сохранить красоту сцены. В данном случае меня все меньше и меньше тревожат неожиданные склейки и изменения угла.

Я изначально была склонна работать именно так, но раньше сдерживалась, подчинялась правилам. Но чем больше я забываю о формальных правилах нарратии, тем увереннее себя чувствую и тем больше пользы приносят просмотры материала. В правильности такого подхода меня убедили фильмы режиссеров — членов группы «Догма 95», Кассаветиса, а также фильмы, которые монтировал мой

друг Ян Деде. Все эти работы объединяет особая свободная манера монтажа: когда режиссер делает склейки по времени и месту, но определенное направление действия и эмоций при этом сохраняется. Актеры важнее целности.

С приходом опыта правильные моменты начинаешь понимать интуитивно, склейка делается сама собой, на автомате. Я осознаю это, когда меня просят изменить склейку или соединить два кадра. Как только я начинаю что-то делать по чужой просьбе, способность действовать на автомате уходит, и мне очень сложно. (Такие трудности возникают, когда я работаю с режиссерами, чьи работы не вполне понимаю или чей стиль мне не близок.)

Когда работа над сценами завершена, начинается работа над структурой: меняем сцены местами, что-то убираем, собираем фильм заново в соответствии с внесенными изменениями. Много времени приходится тратить на просмотры, и на этом этапе опять важную роль играет работа на автомате. Бывает, я просыпаюсь утром с четким осознанием, как надо что-то сделать. Очень редко я принимаю решение в ходе размышления, и тем не менее время, проведенное в монтажной, сам процесс работы подпитывает мою интуицию, за счет чего и становится возможной работа на автомате. Главное на этом этапе — уважать течение фильма, то есть следовать за персонажами, их характерами. Именно состояние персонажей «продвигает» нарратив, собственно говоря, даже не сам нарратив. Полагаю, это наиболее типично для артхаусных фильмов. Поворотные моменты, классические правила нарратива — все это применимо, но скорее на субъективном уровне. Я обнаружила, что по сути у фильмов Хичкока и Антониони одинаковая структура, они делятся на те же этапы, разница лишь в том, что у одного нарратив диктуется событиями, а у другого — состояниями персонажей. Полагаю, разница в том и заключается: одни фильмы движут персонажи, другие — действие?

Конечно, то, что я задаю такой вопрос, многое говорит о моем уровне осведомленности, о том, сколько книг по сценарному мастерству и руководств для монтажеров я прочитала. Надо признаться, у меня вечно не доходили до них руки. Меня вдохновляют многие другие вещи, особенно чтение романов и эссе, просмотр фильмов, знакомство со всевозможными видами искусства, а главное — жизненный опыт, но едва ли книги о кино. Единственные книги о кино, что меня по-настоящему впечатлили, это «Опыт еретика: язык и кино» Пазолини (1976) — это вообще книга? — Да — и мемуары Тарковского, «Запечатленное время» (1986). В этих книгах монтаж рассматривается как полноценный язык со своей грамматикой, мне такая терминология близка, меня это цепляет.

То, как я монтирую, идеально соответствует моему типу личности: я не интеллектуалка, не слишком усердна, но я люблю рассуждать, погружаться в то, что меня занимает. Монтаж — это рассуждение, ограниченное временными рамками (несколько месяцев) и темой (материалом). Важнее всего — результат вашей переработки этого материала, не выразимый словами. Сцены, которые мы сочетаем друг с другом, идеи, которые мы представляем в фильме, — результат очень интенсивного погружения режиссера и монтажера в материал. И когда оказывается, что в результате этого погружения получился хороший фильм, испытываешь огромное удовлетворение.

Монтируя фильмы «Кругом тишина» (2013) и «Кобейн» (2017), я получила огромное удовольствие от нового стиля съемок, который в них демонстрируется. Наше с Нанук сотрудничество построено на взаимном доверии и на том огромном количестве времени, что мы проводим вместе, работая над ее фильмами. Каждая из нас доверяет вкусу другой и полагается при этом на свою интуицию. Так как доверие давно установлено, мы можем пробовать что угодно, говорить что угодно, даже глупости, без самоцензуры, не боясь напугать другую. Думаю, именно благодаря этому мы находим правильные решения, благодаря этому мы исправляем ошибки, если совершаем какую-то глупость, без самоосуждения. Слишком быстрое осуждение, критика блокируют рассуждение — такое часто происходит как со мной, так и с режиссером в том случае, если мы не очень хорошо знакомы. Я работаю над этой проблемой. Со временем я научилась прислушиваться к любому мнению о фильме, не осуждая его, каким бы неправильным оно мне ни казалось. Ведь любое мнение может указать на какую-то слабость в фильме, а если мы обратим на нее внимание, исправить ошибку всегда можно, причем зачастую буквально на следующий же момент после того, как она была обнаружена.

Я много работаю одна, создавая базу — нечто, о чем мы потом будем говорить, что обдумывать. Продюсер Стиннетте Босклоппер тоже играет важную роль в наших обсуждениях. Наши совместные поиски, направленные на то, чтобы нужный кадр очутился в нужном месте, весьма продуктивны и очень сильно мотивируют меня. К сожалению, довольно редко между режиссером и монтажером складываются такие отношения, часто недостаток времени и вмешательство продюсера затрудняют работу.

Каждый режиссер стремится что-то выразить своим фильмом — именно это я и ищу в материале. Монтаж — это всегда переписывание фильма (за исключением, пожалуй, работы с очень немногими очень точными режиссерами, которые полностью уверены и в актерах, и раскладовке); ведь то, что режиссер хотел выразить, бывает фростировано или недостаточно раскрыто; фильм может соответствовать

режиссерскому замыслу, но не тем образом, что предполагал режиссер; это очень болезненная ситуация; и винят в таком случае обычно монтажера. Неблагодарная это работа. Тут как с политтехнологом, который пишет речи для политика: если речь пользовалась успехом, его одобрительно похлопают по спине, если нет — его или застыдят, или уволят. Примерно так же происходит сотрудничество монтажера с неопытными режиссерами.

В случае с документальными фильмами переписывать приходится намного больше, иногда даже писать сценарий с нуля. У меня есть склонность из документальных фильмов делать художественные, я стараюсь искать нужные сцены, нужные движения, действия, создавать цельное настроение... Как и в случае с художественными фильмами, я обычно отдаю предпочтение тем выражениям и движениям актеров, что кажутся мне настоящими.

Информация в обоих случаях является лишь предпосылкой, мы стараемся свести ее к минимуму, при этом придав ей как можно более четко выраженную форму. В последнем фильме Нанук, «Кобейн», естьссора, в течение которой два главных героя кричат друг на друга. Там был подробный диалог, в котором в деталях описывались подлинные причины их взаимного недовольства друг другом. Мы вырезали все объяснения, оставив лишь брань и оскорбления, только та фраза, с которой началасьссора, указывает на настоящую проблему. Таким образом мы перерабатываем прописанную в сценарии сцену, по которой сразу чувствуется, что это часть сценария, в настоящуюссору, которую зритель может прочувствовать, участников которой охватывает гнев. Вырезав все эти поясняющие предложения, мы дали фильму жизнь, а информация все равно была дана, но не в явном выражении. Я стараюсь монтировать так, чтобы зритель был активен: пусть что-то его взбудоражит, что-то заставит надолго погрузиться в сомнения. Очень важно, чтобы зритель оставался активен, чтобы его мозг работал, я в любом случае стараюсь этого добиться, ведь я сама люблю именно такие фильмы — те, что заставляют задуматься, что преследуют меня и после просмотра.

Я заметила определенную разницу между художественным кино и документальным: художественное мы стараемся сделать правдоподобным, стараемся заставить зрителя отказаться хоть на время от своего скептицизма. Зритель должен верить в то, что видит. Поэтому мы стремимся избегать клише, неправдоподобных ситуаций. А в документальном кино, наоборот, клише и совершенно неправдоподобные ситуации приветствуются, потому что они реальны, режиссер их видел и снял, так что доказательства имеются. Вот и получается: увидев эту сцену в художественном фильме, зритель сказал бы: «Ну нет, это слишком, я пошел домой», а увидев ее в документальном, он реагирует

совсем по-другому: «Bay, ничего себе! Невероятно!» Это влияет на решения, принимаемые при монтаже. В прекрасном документальном фильме Роберто Минервини «Другая сторона» (2015) — монтировала его не я — портрет зависимых от крэка реднеков из американского городка поражает как раз потому, что он реален. Будь это художественный фильм, мы бы решили, что это уж слишком.

Еще одно различие заключается в том, что в случае с документальным фильмом снимают просто огромное количество материала. Я монтировала документальный фильм Свена де По «Диван мира» (2015). Свен снял на две статичные камеры сеанс психиатра: одна камера фиксировалась на пациентах, другая — на психиатре, Джордже Йораме Федермане. Два года он снимал пятьдесят пациентов. Три месяца я отсматривала материал, еще три месяца монтировала. Мне пришлось выбрать, истории каких шести пациентов мы включим в фильм, выбрать сцены, а потом и определиться с их порядком — и все это, основываясь на личных суждениях, на желании сделать фильм, который будет вещью в себе, а не каталогом.

Работа не сводится к тому, чтобы сказать, мол: «Это классно, это включим в фильм». Главное — выбирать фрагменты, которые будут, сочетаясь друг с другом, живыми. Которые будут резонировать друг с другом. Для этого мы должны дойти до самой сути каждой сцены, сохранить только впечатление, то точное впечатление, что от нее складывается, ведь именно на нем будет основан монтаж. К примеру, каждого героя мы можем охарактеризовать словом или фразой: Смерть, Веселье, Сложное путешествие, Самоосмзяние, Коррупция, Насилие, Облегчение. Работаем над тем, в каком порядке делается акцент на том или ином персонаже: они не могут следовать друг за другом всегда в одном и том же порядке. Чтобы видеть картину в целом, я часто работаю с находящейся в моей монтажной доской, делаю записи. Любой излишек, обилие фраз создают непонимание, отдаляя нас от цели. Так что мы постоянно работаем и над деталями, и над целой картиной одновременно.

rk — Есть ли фильмы, которые, на ваш взгляд, могут служить примером такого подхода? Возвращаемся к Бressону?

кв — Да, и Бressон тоже. Но даже если Бressон и служит для меня образцом, я не могу сказать, что думаю о нем в повседневной жизни или во время работы. У меня нет какой-то единой системы, в соответствии с которой я монтирую фильмы. У каждого фильма — своя система, к ней и надо приспосабливаться. На то, чтобы войти во вселенную фильма, требуется время, а потом уже я и начинаю работать на автомате. Но если у меня не будет столько времени, сколько необходимо, от меня будет мало толку. Поэтому нужно убедить продюсеров и режиссера дать мне это время. Если удается, я просто счаст-

лива, в таком случае фильмы меня питают, будят меня. Нет ничего приятнее, чем сидеть перед экраном с материалом, зная, что у меня есть достаточно времени на работу. Время — настоящая роскошь для монтажера.

РК — Работая с Нанук Леопольд, вы читаете и комментируете сценарий до съемок?

КВ — Да, иногда комментариев больше, если сценарий захватывающий, если скучный — меньше. А потом я жду, когда можно будет приступить к монтажу, чтобы сделать его интереснее.

РК — Вы начинаете монтировать уже во время съемок?

КВ — Если есть такая возможность, да, ведь тогда я лучше познакомлюсь с материалом, начну спокойно экспериментировать в одиночестве, пока никто не заглядывает через плечо.

РК — Какой у вас подход к звуку?

КВ — Я стараюсь сделать все по максимуму во время монтажа, но иногда возникают сложности, потому что на работу со звуком нужно много времени. Я уже подумываю взять курс по звукорежиссуре и эффектам, это было бы очень полезно, я смогла бы больше работы проводить со звуком во время монтажа.

В заключение:

Монтаж — очень интимное действие, в эту работу вкладывашь самые личные чувства, эмоции и мысли, все, из чего состоишь, все, откуда ты родом. Именно это делает монтаж столь захватывающим, но столь сложным и болезненным, если что-то не получается.

То, какой фильм ты хочешь создать, выражается в каждом кадре. Я, как зритель, чувствую очень близкую связь с некоторыми фильмами, они становятся моими друзьями, открывают для меня новый взгляд на мир, на людей, на мою жизнь.

Я бы хотела, чтобы фильмы, которые я монтирую, делали для других то же самое.

На мой взгляд, самое значимое достижение — монтировать фильмы, которые оказывают на людей влияние.

Что смотреть

Михаэль Ханеке, Клод Сотэ и Клод Шаброль — в фильмах этих режиссеров вы не найдете простого или удовлетворительного разрешения центральной дилеммы. Зато зачастую найдете персонажей с внутренним конфликтом, ведущих иррациональную на вид жизнь, как,

к примеру, в «Пианистке»

Ханеке (2001), «Мелочах жизни» Клода Сотэ (1970) и «Мяснике» Клода Шаброля (1970). В этих и других фильмах этих режиссеров монтаж подчеркивает сложность сюжетных ситуаций, проходя по тонкой линии между ясностью выразительности и психологическим конфликтом.

То, что Катарина особо выделяет фильм Робера Бressона

«Мушетт» (1967), согласуется с ее восхищением фильмами, в которых нет оценочности, хотя зачастую представлены находящиеся в беде персонажи, которым непросто найти выход из ситуации. «Париж, Техас» Вима Вендерса (1984) у вас уже на слуху, но его ранние

фильмы — «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1972) и «Алиса в городах» (1974) — тоже заслуживают внимания благодаря особой атмосфере, персонажам, блуждающим в поисках смысла или просто избегающим его. Вендерс снял трогательную картину о своих поисках Токио из фильмов Ясудзиро Одзу («Токио-Га», 1985), также работал с Микеланджело Антониони над фильмом «За облаками» (1995). Особого внимания заслуживает фильм «Пина» (2011), в котором режиссер исследует танцевальный талант Пины Бауш, зачастую помещая танец в экстерьер вместо интерьера и используя 3D-съемку.

Осведомленность Джима Джармуша в музыке и приверженность поэтическим формам огромны, и в его фильме «Патерсон» (2016) это наиболее очевидно. Это нежное посвящение городу и творчеству Уильяма Карлоса Уильямса, переданное через повседневную жизнь водителя автобуса, его жены и их собаки Нелли.

«М» Фрица Ланга (1931), «Правила игры» Жана Ренуара (1939) и «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941) — все эти фильмы стоит изучить именно с точки зрения использования монтажа. В «М» особого внимания заслуживает утонченное использование звука, притом что это один из ранних звуковых фильмов. О монтажере, сотрудничавшем с Ренуаром, вы можете прочитать

во введении, а об убежденности Уэллса в важности монтажа — в интервью с Роберто Перпиньяни. «Гражданин Кейн» — превосходно сделанный фильм. Чтобы оценить уровень мастерства Уэллса, сравните ту версию «Печати зла», что изначально вышла на экраны в 1958 году, с версией 1998 года, «отреставрированной» Уолтером Мерчем, также обратив внимание на пятидесятивосьмистраничную записную книжку Уэллса, в которой он подробно расписал свои возражения против внесения изменений без его согласия или участия. Монте Хеллман известен, прежде всего, благодаря «Двухполосному шоссе» (1971) — снятому в свободной манере независимому фильму, который он сам и монтировал. Брюно Дюмон больше изучал философию, чем кинематограф (потому что в Парижский институт кинематографии его не приняли). Его работы аскетичны и бескомпромиссны. Отличный вариант, чтобы начать знакомство с творчеством Дюмона, — «Камилла Клодель, 1915» (2013), фильм, в котором Жюльет Бинош играет скульптора, заключенную в психиатрическую больницу.

Признание американского независимого режиссера Келли Райхардт вышло на новый уровень после фильма «Некоторые женщины» (2016), который она монтировала самостоятельно. У тихой, завораживающе медленной манеры Райхардт заслужено много поклонников.

Первые два полнометражных фильма Андрея Арнольда — «Красная дорога» (2006) и «Аквариум» (2009) — монтировал Николя Шадерж. Оба фильма дерзкие, цепляющие. Того же стиля Арнольд придерживается и в следующей картине — «Грозовой перевал» (2011). Пусть она и получилась менее эффектной, зато в ней лучше демонстрируется высочайшее качество работы, к которому стремится режиссер.

Картины Ларса фон Триера широкая публика всегда воспринимала как тяжелые. Начать неплохо бы с фильма «Рассекая волны» (1996), который монтировал Андерс Рефн.

Вуди Аллен снял пятьдесят четыре полнометражных фильма, а сотрудничал при этом лишь с несколькими режиссерами монтажа. Особого упоминания стоит Сьюзан Морс, монтирувшая ранние картины режиссера, и Алиса Лепсeltterr, работавшая над более поздними.

В первом же своем полнометражном фильме — «Что случилось, тигровая лилия?» (1966) — Аллен демонстрирует умение пользоваться возможностями, которые предлагает монтаж. Он взял за основу японский триллер «Ключ ключей» и, полностью заменив саундтрек, превратил фильм в английскую комедию с музыкой от группы The Lovin' Spoonful. В фильмах «Зелиг» (1983) и «Пурпурная роза Каира» (1985) Аллен вновь с удовольствием демонстрирует игру с монта-

жом, а «Энни Холл» (1977) слу-
жит классической иллюстра-
цией умения Аллена работать
с закадровым голосом.
Уже из названия мемуаров
Андрея Тарковского — «Запе-
чатленное время» — очевидна
важность, которую режис-
сер придавал монтажу; ведь
форма его фильмов делала
необходимым чуть ли не
метафизический поиск вер-
ной структуры; и нигде это не
демонстрируется лучше, чем
в фильме «Зеркало» (1975),
в случае с которым, по всей
видимости, пробовали чуть
ли не двадцать разных форм.
Абсолютно все фильмы
Тарковского рекоменду-
ются к просмотру, включая
дипломную работу «Каток
и скрипка» (1961).
О том, как монтировали
фильмы Сэма Пекинпса,
вы сможете узнать, прочитав

интервью с Майком Эллисом
и Тони Лоусоном.
Рубен Остlund громко высту-
пает против буржуазного
кинематографа с его фокусом
на буржуазных проблемах.
Посмотрите фильм «Ква-
драт» (2017), завоевавший
«Золотую пальмовую ветвь»
Каннского кинофестиваля, —
в этом фильме режиссер
ставит под вопрос не только
политкорректность, но
и культурную корректность.
«Форс-мажор» (2014)
и «Добровольно-принудительно»
(2008) также стоит изучить.
До «Другой стороны» (2015)
Роберто Минервини снял
не менее впечатляющий
фильм — «Остановите сердце-
бие» (2013). Монтировала
его Мари-Элен Дозо.
Сотрудничество Катарины
и Нанук Леопольд — удивительная история о том,

как режиссер оттачивает
стиль во время совместного
творческого путешествия
с режиссером монтажа.
Посмотрите все их совмест-
ные работы, от «Плавающих
островов» (2001) до «Кругом
тишина» (2013), чтобы оце-
нить, как выросла уверен-
ность творческого тандема
и насколько тверже они стали
со временем отказываться
от компромиссов.

— Роберто Перпиньяни

Данное интервью родилось главным образом благодаря нашему трехдневному общению с Роберто в июне 2001 года. Мы беседовали в римской квартире Роберто, где он живет с женой Аннализой и дочками-близнецами. Карьера Роберто началась случайно. Он начинал с Орсоном Уэллсом, набирался опыта с Бернардо Бертолуччи, много лет монтировал с братьями Тавиани, много лет преподавал монтаж в Экспериментальном киноцентре. Недавно мы обменялись письмами и обновили интервью, чтобы рассказать о новом опыте и мыслях Роберто, появившихся с момента нашей первой встречи.

рп — Я не могу сказать, что отец сыграл в моей жизни важную роль — он умер, когда я был совсем маленьким, мне было всего пять лет. Но я отлично помню, что весь дом был завален камерами, потому что отец был фотографом. Только потом я понял, откуда у меня такая страсть к картинам и фотографиям.

Отец был главой отдела фотографии в Министерстве образования, так что я вырос в окружении шедевров классического и древнего итальянского искусства.

Когда я родился, отцу было уже шестьдесят. Он ждал конца войны, чтобы возобновить работу, потому что на время военных действий все произведения искусства были надежно спрятаны.

Я отлично помню отцовский фотоаппарат. Он сам проявлял фотографии у нас на кухне. (*Смеется.*) Штативы были поистине огромными, сложно оценить их размер, могу сказать лишь, что они были гораздо выше меня. Кстати, теперь фотографию изучает мой сын. Имя греческой Венеры — Каллипига — дословно означает «Венера Прекраснозадая» (*смеется*), и где-то у меня даже есть сделанная отцом фотография этой Венеры. Думаю, в моих первых эротических фантазиях фигурировала женщина с пышной по-гречески фигурой!

Мама, должен сказать, была прекрасной и очень благородной женщиной, но работа у нее всегда была самая простая. Ее мать была гладильщицей, и в десять лет она пошла по ее стопам, относила выглаженные вещи заказчику. Мама работала в химчистке в Милане, а затем уехала в Южную Африку с театральной труппой, отвечала за их гардероб.

Прожив в Южной Африке шесть лет, мама вернулась в Италию, где и познакомилась с моим отцом, который был старше ее на двадцать пять лет. Они жили счастливо, пока он не погиб. Отец говорил, что я стану художником, ведь я все время рисовал. Когда он умер, мама сначала хотела претворить его идею в жизнь, но затем, когда я перешел в старшие классы, сказала, что денег на учебники нет, так что я решил пойти в вечернюю школу, четыре года изучал живопись. Очень любезно было с их стороны выдать мне диплом, несмотря на то что официально курс длился пять лет.

А днями я работал. Я многое научился делать. Сначала я хотел работать с детьми с ограниченными возможностями. Мои картины несколько раз выставлялись, думаю, я мог бы достичь определенных успехов в живописи. А в четырнадцать лет я стал членом Коммунистической партии и относился к этому очень серьезно. Я понимал, что если хочу стать художником, то должен создавать картины, которые о чем-то говорят людям, но я не знал, как рассказать о социальных проблемах с помощью красок.

Роберто показал мне одну из своих картин. Она напомнила мне о творчестве Кете Кольвиц — та же графичность и отсутствие компромиссов.

Когда мне было двадцать, мой друг Мариано, сын одной из моих сводных сестер, предложил мне стать ассистентом Орсона Уэллса вместе с ним. Я тогда изучал детскую психологию и живопись и был членом киноклуба. Я понятия не имел, какую работу должен буду выполнять, так что неудивительно, что другой мой друг, узнав эту новость, воскликнул: «Да ты с ума сошел!» Я ведь ничего не знал о кино... В общем, странная ситуация.

И все же я отправился к Уэллсу, в гараж неподалеку от виллы Мори на побережье Фреджене, семейного поместья его жены Паолы Мори, куда тот поставил два горизонтальных монтажных стола Prevost. Орсон и Паола работали над документальными фильмами об Испании, которые Уэллс снимал для итальянского телевидения.

Он любил Испанию — кажется, даже хотел, чтобы его там похоронили. Он снимал фильмы без комментариев. Телережиссерам не нравилось, как Уэллс говорит по-испански — «слишком сильный акцент». Как глупо. В общем, мы принялись за работу. Отснятый материал был без звука, и мы делали звуковую дорожку для международной версии: голоса, музыка, но никаких комментариев автора. Он снял около десяти документальных фильмов, например, о мероприятии Энсьерро (что значит «бег от быков») в Памплоне, о Севильской ярмарке, о католицизме, об испанском искусстве. Для него эти документальные фильмы были подобием дневника. Он показывал нам свою Испанию.

Сначала моей единственной задачей было регулировать катушки: Уэллс работал с 16-мм пленкой, а за мной стояли два монтажных стола и двигались тени. Я вообще не понимал, что происходит. По прошествии недели Уэллс попросил ребят научить меня работать с монтажным столом. Он смотрел, как я работаю, и меня это очень смущало. Я чувствовал себя бесполезным. Он не был строгим, он давал мне время, чтобы всему научиться, не требовал мгновенного результата. Поначалу я делал много ошибок, но он был очень-очень терпелив. Со временем Уэллс становился все требовательнее.

Я не сразу это понял, но жена Уэллса, Паола Мори, была сестрой Патриции Мори, а та, в свою очередь, женой другого моего племянника, постарше Мариано. Так что Мариано получил эту работу потому, что был братом мужа сестры жены Уэллса. Таким образом, и у меня была некая связь с этим странным мужчиной по имени Орсон Уэллс, приехавшим откуда-то из Америки.

Над документальными фильмами об Испании мы работали полгода. Когда закончили, Уэллс уехал в Париж снимать «Процесс»,

а мы с Мариано остались работать над звуком. Потом он вызвал нас к себе в Париж с двумя монтажными столами, мы были частью багажа. (*Смеется.*) Несколько месяцев спустя Ренцо Лучиди, монтажера фильма «Мистер Аркадин», попросили помочь с монтажом звука «Процесса», и он порекомендовал своего племянника Фредерика Мюллера, который и указан в титрах. Не знаю, был ли он начинающим режиссером монтажа или просто хорошим ассистентом, но определенно опыта у него было больше, чем у нас.

Долгое время мы работали на железнодорожном вокзале Орсе, где и снимали фильм. Там было очень пыльно. В те годы первый этаж вокзала уже не функционировал, но подземные этажи еще использовались. Мы лавировали между 16-мм пленкой и 35-мм, между документальным фильмом и художественным, между клаустрофобией и агорафбией. С нами была официальная группа монтажеров из Франции, которые ничего не делали, кроме копий того, что мы монтировали. И хотя именно мы, я и Мариано, на самом деле работали с Уэллсом, официального признания мы не удостоились.

В то время я должен был явиться в военкомат. Так как я был в Париже, вместо меня туда отправилась мама. Это было рискованное решение — я был обязан явиться лично. Но все обошлось, потому что я был единственным сыном незамужней женщины и носил ее фамилию — отец не мог дать мне свою фамилию, на это не дала согласия его бывшая жена. Это было настоящее чудо. Ведь если бы тогда в военкомате меня принудили уехать из Парижа, моя жизнь сложилась бы совсем иначе. Уэллс был потрясающим человеком, пусть иногда грубоватым и неприятным в общении, зато на удивление чувствительным к каким-то мелким нюансам. И общение с такой грандиозной личностью, как Уэллс, помогло мне преодолеть свой личностный кризис, свою юношескую неуверенность, вызванную отсутствием жизненного опыта.

Позвольте напомнить: когда я работал с Уэллсом, он всегда монтировал сам. Я помню, как наблюдал за его работой, за тем, как он обращается с эпизодами. Смотрел, как он ищет новые способы самовыражения, делая выбор. Уэллса называют барочным — все потому, что он всегда показывает нам именно то, что имеет в виду.

В то время, когда мы монтировали документальные фильмы об Испании, Уэллс проводил кастинг на роль Титорелли в «Процессе». Пробовался танцовщик и хореограф по имени Уильям Чеппел. Уэллс пригласил его на виллу, чтобы подробно проинструктировать по поводу роли. Однажды он дал ему видео, на котором его восьмилетняя дочка Беатриче танцует фламенко, и попросил смонтировать. Увидев, что Чеппел сделал за три дня, Уэллс воскликнул: «Вы гениальны!» — а затем указал ему на дверь. Как только за ним закрылась дверь, Уэллс сказал: «А теперь верни все как было».

Уэллс был неутомимым трудоголиком, и, работая с ним, нужно было демонстрировать ту же выносливость. До встречи с Уэллсом я был немного ленивым, не мог работать достаточно усердно, в таком напряженном темпе. Сотрудничество с Уэллсом поменяло мой подход к жизни. Общение с ним многое мне дало. При этом сначала я даже не мог сформулировать, чему научился, ведь я не могу посмотреть на себя со стороны. И только годы спустя я понял, что перенял мышление Уэллса. Я заметил, что, отбирая материал, я так же помечаю пленку, как Уэллс.

Как-то раз Бернардо Бертолуччи сказал: «Нино Бааральи набрасывается на материал, а Роберто надо сначала проникнуться им. Потом он вернет материал переработанным, облечет чувство в форму — он делает это интуитивно, ненамеренно, просто проникнувшись материалом». Сейчас же я чувствую, что чаще думаю головой. А вот в 1978 году, когда я монтировал один фильм в Португалии, одно интервью со мной автор озаглавил: «Чувствовать больше, чем думать».

Конечно, Уэллс много думал, но во время монтажа он больше всего прислушивался к своим непосредственным реакциям на те или иные сцены, потому что то, как ты интерпретируешь реальность фильма, не всегда результат сознательной работы. Часто просто приходит озарение, тебя будто атакуют какие-то идеи и открытия.

Мой опыт работы с Уэллсом — и документальные, и художественные фильмы — был для меня очень важен. Сейчас я как раз пишу об этом. На заре своего существования кино было интерпретацией реальности, но в определенный момент режиссеры поняли, что с помощью кино можно рассказывать истории, используя реалистичные образы. Это волшебная комбинация: с одной стороны, перед тобой что-то настоящее, подлинное, объективное — как фотографическое изображение; с другой — ты рассказываешь свою собственную историю. В этом и заключается феномен кино.

С тех пор как я начал работать в кино, я забросил карандаши и краски навсегда. А также я прекратил политическую деятельность. Я чувствовал, что потерял что-то, но на самом деле это было облегчением. Так что можно сказать, Орсон Уэллс дал ответы на вопросы, которые меня мучили. И я шел своей дорогой, работа поглощала меня, занимала мои дни и ночи.

А еще я женился на дочке хозяина парижского отеля, где я жил. (*Смеется.*) Мне был двадцать один год, жене — девятнадцать, и уже два года спустя родилась моя первая дочка, Александра. Странно, на самом деле, так вот вспоминать свою жизнь, переосмысливая ее.

Что касается политики, однопартийцы просили меня проявлять больше активности, а я ответил, что они мне наскучили. И что я уверен, что сам по себе добьюсь большего, чем вместе с ними.

В 1968 году я не принимал участия ни в каких движениях. Но работа постоянно прерывалась. Я не ощущал, на самом деле, причастности к происходящему, потому что студенты не были мне близки. Мне были близки люди попроще. А между мной и протестующими лежала пропасть. В 1972 году я вновь вступил в партию. Почему? Первая жена не интересовалась политикой. А потом я женился второй раз, и вот вторая жена была более политически активной. Так что для меня вступление в партию было символическим жестом, мне важно разделять интересы женщины, с которой я живу.

rk — Сотрудничество с Уэллсом повлияло на ваше отношение к кино?

rp — В то время кино существовало в социальном контексте: должно было выражать интересы людей, представлять их миру. Личность кинематографиста была очень важна. Я считал, что каждый из нас должен выкладываться по полной: кино было своего рода миссией, а если речь идет о миссии, всегда встает вопрос о лидере. Уэллс был лидером. Мне был нужен лидер, потому что я не был уверен в себе. Бернардо Бертолуччи был лидером. Марко Беллоккьо — тоже. И в роли их соратника я чувствовал себя вполне уверенно. Я чувствовал, что вношу вклад в общее дело.

Я стал очень требовательным кинозрителем. Но самое приятное, я понял, что счастлив на своем месте, потому что могу быть полезным людям. Я восхищался Уэллсом, он был для меня образцом свободного мышления. Каждый новый разговор с ним способствовал моему развитию. Итальянское кино — очень активная среда, и в коммерческом плане, и в культурном. В Италии в киноиндустрии работают люди самых разных возрастов. Я, конечно, был в числе самых младших, но благодаря работе все мы чувствовали себя прекрасно, ведь нас окружали люди, разделяющие наши идеи, наш смысл жизни, нашу страсть. Странное дело: помню, когда мы снимали «Процесс», я не считал этот фильм лучшим в карьере Орсона Уэллса, да и сейчас не считаю. Но, втянувшись в процесс создания фильма, я понял, что там великолепно все: безупречен каждый кадр, операторская работа, сам посыл фильма, игра актеров, монтаж и, конечно, интерпретация произведения Кафки. Уэллс никогда не работал спустя рукава. Определенно, больше всего из его фильмов мне нравится «Отелло», а еще я восхищаюсь поэтичным фильмом «Полуночные колокола», воспевающим дихотомию, составляющую суть жизни. В любом случае, не могу сказать, что я безумный фанат творчества Уэллса. Мне не нравится «Ф как фальшивка», но я люблю «Бессмертную историю» — этот фильм, будучи намеренно провокационным и резким, вызывает непередаваемые эмоции.

У Орсона Уэллса я научился работать на износ. Мы сидели за монтажным столом, качаясь вперед-назад, вечно с сигарой в зубах, мы

ничего не откладывали на завтра, все делали сразу. И очень сожалели, когда приходилось констатировать усталость.

Как раз в то время я влюбился в свою будущую жену. Мне приходилось торопиться в отель, ведь в два ночи двери запирали. Однажды в десять вечера мы с Мариано работали, а Уэллс как раз возвращался из отеля, куда он ходил принять душ. Он был готов к работе. В зубах — большая кубинская сигара. И мы приступили. Он давал указания — я делал. Не поверите, через два или три часа Орсон устал от моего стремительного темпа. Я атаковал его, как боксер, удар за ударом, я хотел сломать его. И вот в определенный момент он сдался: «Роберто, пойдем по домам». Я вскочил и побежал в отель, еле успел. Знаете, я любил Орсона Уэллса, но и свою жену я тоже любил!

Я был так молод, так импульсив! Однажды, уходя, я закрывал дверь, а Орсон как закричит: «Роберто!» Я ему чуть руку не сломал. У него были большие, но не грубые руки. Иногда я нуждался в перерыве, и вот как-то отправился в бар, а вернулся оттуда с апельсином. Орсон стоит у двери и говорит: «И куда ты ходил?» Вдруг я вспомнил, что у него аллергия на апельсины. И сказал: «За апельсином для вас». «Убирайся вон!» — закричал он в ярости. Так что я смог уйти еще минут на пятнадцать. Очень было весело!

В другой раз он работал с Фредериком Мюллером. У нас с ним были плохие отношения, Фредерик вечно пытался перещеголять меня. Уэллс говорит: «Роберто, ты сделал, что я сказал?» Я отвечаю: «Нет, вы мне ничего не говорили». — «Говорил». — «Нет, если бы говорили, я бы сделал». — «Я говорил».

К этому моменту Фредерик уже вышел в коридор. «Может, вы сказали это Фредерику по-английски, а ко мне надо обращаться по-итальянски». Я встал, он подошел ко мне. Он прижал меня к монтажному столу, я отвел руку за спину и нашарил устройство для склеивания пленки. Я был готов ударить его по лицу.

Если бы мы были в кино, на этом моменте экран бы затемнили. Следующий кадр: я опять за монтажным столом, пытаюсь работать, а через десять минут он поворачивается ко мне и предлагает: «Роберто, хочешь кофе?» Да уж, добавить нечего.

Я работал над звуковой дорожкой. Он сказал: «Посмотрим, что ты сделаешь с музыкой в той сцене, когда К., Энтони Перкинс, убегает из студии Титорелли, а за ним бежит толпа девушек». Мы должны были смикшировать фрагменты двух разных треков. Он меня инструктировал: «Бери этот кусок, ставь его в начало» и так далее. Было непросто, но у меня были пометки. «На тебя можно рассчитывать?» Я ответил: «Конечно». Он: «Увидимся за сведением звука». И ушел.

Я начал работать, записи не совпадали, но я понимал, что от меня требуется, и вроде все получалось. Я пошел в микшерную и сказал:

«Орсон, вы просили меня кое-что сделать, но возникла техническая проблема». Он ответил: «Все в порядке, не волнуйся». «Но я все сделал, хотите послушать?» — «Нет». — «Я сделал, как вы просили, не хотите послушать?» — «Нет». В двадцать лет мы слишком требовательны к другим, слишком гордимся собой...

И вот работа завершена, он стоит перед экраном. Как кадр из «Гражданина Кейна». «Роберто, включай свой эпизод, посмотрим». Я пошел в проекционную и сам наложил саундтрек. Все объяснил инженеру по-французски, попросил его быть предельно внимательным, права на ошибку у нас не было. Мы начали смотреть. Это было волшебно! Инженер справился на все сто. В конце эпизода я затаил дыхание. Уэллс повернулся ко мне и сказал: «Браво!»

Я был так тронут и смущен, что прошептал ему на ухо: «На этот раз мне пришлось подумать». Он уставился на меня так, будто хотел испепелить взглядом. А почему? Потому что весь год, когда я делал что-то не совсем так, как он просил, он вопрошал: «И почему ты так сделал?» А я, чтобы оправдаться, говорил: «Ну, я так думал», на что он каждый раз отвечал: «Тебе не надо думать». И вот теперь, год спустя, я нашел нужный момент, чтобы продемонстрировать свою вовлеченность.

rk — Вы после этого общались?

рп — Нет, и я об этом очень сильно сожалею. (*Долгая пауза.*) Вы первый, кому я признаюсь в одном поступке, о котором очень сильно жалею. Мы с Бернардо работали над фильмом «Перед революцией», и на той же студии находились итальянские дистрибуторы «Гражданина Кейна». Они думали, что фильм слишком длинный. И спросили у меня: «Могли бы вы порезать „Гражданина Кейна“?» А я ответил: «Нет!»

Бернардо сказал мне, что лучше бы я согласился, потому что, если не порежу я, порежет кто-то другой. А лучше бы это был я. Но понимаете, для меня это было все равно что резать собственного отца! (*Смеется.*) Они попросили меня сократить фильм на десять минут, что я в итоге и сделал.

Сначала я наложил титры. Каждый раз как мне приходилось что-то резать, я чувствовал себя глубоко виноватым. Я сократил множество разных «длиннот», стараясь делать это как можно более мягко, незаметно. Нужно было переделывать музыку, потому что не было международной дорожки. Я встретился с человеком, который, по идеи, должен был заниматься перемонтажом, рассказал о своих сложностях, а он ответил: «Ничего сложного нет, всю первую часть можно выкинуть». Он бы, и глазом не моргнув, убрал всю документальную часть, эпизод «Новости на марше».

Спустя время я начал скрывать, что выполнил эту работу, но я не могу умереть с этим чувством вины, это слишком тяжкая ноша для меня.

Когда, завершив наш парижский проект, мы с Уэллсом прощались, я так волновался, что чуть не сломал ему руку, пожимая ее. Помню, он закричал: «Ну и дела!» Это было за несколько дней до Рождества, и я понял, что больше работать с ним не могу. А почему? Потому что я готовился к свадьбе. Я понимал: чтобы работать с Уэллсом, я должен быть одинок. А если у меня будет семья, то сотрудничать не получится. Когда он вернулся в Рим, я уже работал режиссером монтажа. Я был счастлив, но при нем этого не демонстрировал, не из-за «Гражданина Кейна», а просто странно было общаться с ним как профессионалом с профессионалом, я ведь себя чувствовал чуть ли не как его сын. Я не мог демонстрировать ему, что горжусь работой: для него я все еще оставался ассистентом. Мы никогда не обсуждали наши отношения, но это была своего рода любовь.

Как-то раз, уже в восьмидесятые годы, мы ждали Уэллса в Риме, он должен был приехать читать лекцию в университет. Я достал студентам киношколы много билетов. Он не приехал, и я был в отчаянии. Я догадывался, что так и будет, но все же надеялся его увидеть...

Я часто думаю об Уэллсе и «Сердце тьмы», никогда не забуду его проект «I = eye» (Я = глаз). Он хотел, чтобы зрители смотрели глазами главного героя, чтобы зрители превратились в Марлоу. И ему удалось воплотить эту концепцию в радиопостановке. «Война миров» (1983) была очень убедительна. Всю жизнь он экспериментировал с дихотомией правды и лжи. У него на все было свое мнение. Когда мы смотрим его фильмы, мы будто подходим к окну и смотрим на мир. В «Сердце тьмы» Марлоу замечает, что река Конго выглядит как змея, и, я уверен, Уэллс был заворожен этим образом. Он был Титаном, которому судьбой предначертано проиграть. Когда-нибудь я обязательно напишу о нем, но для начала надо бы его как следует понять.

РК — Как вы начали заниматься музыкой?

РП — Странное дело, не могу сказать, что хорошо разбираюсь в музыке, но я всегда интересовался популярной музыкой: все эти записи — как раз популярная музыка. (*Указывает на полки за моей спиной.*) И это предпочтение является моим политическим выбором. Я специально интересуюсь именно этим стилем.

В университете я познакомился с человеком, основавшим отделение этномузикологии, он изучал музыкальные предпочтения людей и собирал свой архив вместе с Алланом Ломаксом. Профессор Карпителла интересовался и другими неверbalными способами коммуникации. Например, жестами. Я работал с ним, мы снимали видео о языке тела: в Неаполе и на Сардинии языки тела кардинально отличаются друг от друга, и это безумно интересно. На Сицилии мы изучали жесты, которые не соответствуют словам, как у шизофреников, которые могут словами говорить одно, а жестами — нечто противоположное. Также

мы проводили исследования во время Сиенского палио, изучали кол-лективные реакции людей. В общем, я много размышлял о музыке... А еще, как вы видели, у меня есть губная гармошка, я играю на ней, чтобы расслабиться. Было время, я даже носил ее в ботинках.

Меня волнует то, что использование музыки в кино может быть совершенно бесполезно; существует риск, что визуальный ряд, глав-ная составляющая кино, потеряет свою значимость, если наряду с ним используют другие выразительные средства. Нужно, чтобы эти выразительные средства были совершенно свободны, чтобы их вклад в общую картину был совершенно автономным. А если хотя бы одно из средств не свободно, фильм не будет таким оригинальным, как мог бы. Существует ошибочная практика рассматривать разные элементы фильма с точки зрения некой иерархии. Так, многие обращаются к композитору, когда фильм уже почти завершен, чтобы он как бы принаря-дил фильм. Но это не совсем то, что можно назвать музыкой, это скорее какой-то символ. Все равно что художник рисовал бы иллюстрации. Не хочу стущать краски, но мне об этом есть что сказать.

Морриконе — талантливый музыкант, в полном смысле этого слова, хоть мы и привыкли ассоциировать его только с кино. На самом деле он всю жизнь занимался исследованиями, был членом группы Nuova consonanza. И всю свою жизнь он чувствовал, что предал учителя, сказавшего ему, что он мог бы стать хорошим музыкантом. Однажды мой друг Витторио Джельметти, сочинявший электронную музыку, общался с Морриконе, тот начал жаловаться, мол: «Ты, Витторио, свободен, ты сам по себе», на что Витторио, у которого не было ни гроша, ответил: «О чём ты говоришь? У тебя есть все, что хочешь. У тебя дом на площади Венеции. Оставь меня в покое!» Иногда трудно быть объективным. Определенно, у любого решения есть своя цена. Можно быть свободным, но бедным и чувствовать себя при этом как пленник.

Я очень люблю общаться с музыкантами, чувствуя их своими соавто-рами, ведь мы работаем над одними и теми же аспектами фильма, и мы привыкли сотрудничать. Когда Николу Пьевани, композитора, сотруд-ничающего с братьями Тавиани, спросили о его творчестве, он ответил: «Я пишу музыку, а потом Роберто режет ее». (Смеется.) Монтируя, я прислушиваюсь к своим эмоциям, именно так работают и музыканты. Что касается ритма, я хочу, чтобы он был как можно более экспрессивным и динамичным. Мы подводим зрителя к определенной точке, стараемся тронуть его, мы соблазняем его, предлагая пойти за нами. Поэтому, я думаю, тут уместны более экспрессивные термины, и я предпочитаю говорить не о ритме, а о кадансе. К использованию музыки в фильме нужно тщательно готовиться. Иногда это происхо-дит и неосознанно. Думаю, такому хорошо учат в киношколах.

РК — Когда братья Тавиани назвали вас Стравинским из монтажной, они имели в виду, что вы глубоко чувствуете музыку. Мы, кинематографисты, стремимся избежать претенциозности. Очень важно понимать значение таких идиом.

РП — Ужасно себя чувствуя, когда они называют меня Стравинским, меня это смущает, задевает, мне это кажется злой иронией. Я вам многое могу рассказать о том, как себя чувствует недостаточно образованный человек, тот, кому поначалу не хватало культурного багажа. О том, каково это, комплексовать из-за отсутствия высшего образования и все время пытаться наверстать упущенное. Я все время чувствую, будто затыкаю дыры. День за днем, в разные периоды своей жизни, я старался узнавать и понимать все больше. Я все время старался заполнить свои пробелы, пусть и не всегда это были интенсивные занятия. Например, если я был сильно загружен работой и у меня не было времени читать, тогда я старался сосредоточиться на картинах. Определенно, хорошо, когда человек осознаёт, что ему не хватает эрудиции. Так он хотя бы не будет претенциозным. Более того, он все время будет учиться, стараться узнать что-то новое, у него всегда будет цель.

Когда я работал над видео о греческой философии, я оперировал понятиями, которые сам не понимал. Я старался апеллировать к воображению зрителя, делать так, чтобы он по-своему интерпретировал то, что видит на экране. Я был переводчиком, старался перевести те или иные понятия с вербального языка на язык визуальный, но я делал это очень просто, потому что сам был лишь восторженным и любопытным парнем, я был в том же положении, что и зритель, тоже стремился что-то понять, открыть для себя.

Примерно то же самое было с фильмом о Селине. Закадровый текст был очень интересным, но автор не мог подобрать подходящие изображения. Когда я закончил подготовительную работу, у меня было тысяча двести изображений. Я использовал все подряд, от фотографий Роберта Капы до работ Анри-Картье Брессона. Фильм дважды показали по телевизору, но не смогли продать его из-за проблем с правами. Я потратил на него целый год, и это был очень важный, обогативший меня опыт.

Кстати, пусть я вырос в небогатой семье и у меня не было пластинок, моя мама постоянно пела оперные арии, потому что работала в опере. И я тоже целый год работал в оперном театре. В юном возрасте я играл в нескольких фильмах, в которых моя мама отвечала за гардероб: «Неаполитанская карусель», «Война и мир», «Каста Дива», «Дом Рикорди». А еще, когда я учился работать с детьми, я записался на модуль, посвященный народным танцам, ведь я должен был в том числе и танцевать с детьми. Мне нужно было обрести связь со своей энергией. Но все это было до того, как я начал работать в киноиндустрии.

РК — И вот на определенном этапе своей жизни вы стали режиссером монтажа...

РП — Мы с женой вернулись в Рим и начали активно искать работу, но у меня не было связей, а Уэллс все-таки был очень необычным режиссером. Так что я сидел без работы. Однажды меня пригласили попробоваться на монтажера фильма Джона Хьюстона «Библия», я не мог поверить своему счастью. И вот я пришел, увидел там трех американцев и трех итальянцев. Мне показалось странным, что позвали меня, безработного.

Я монтировал звук в архивных фильмах о войне. Потом дублировал английский фильм о полицейском по имени Норман. Мы с женой работали днями и ночами. Она, француженка, не понимала ни слова. Она думала, что слово «stupid» пишется так: «tupid», а я потом недоумевал: «Куда ты дела букву „s“?!» Это была прекрасная работа, я много лет подрабатывал со звуком, когда монтажом заработать почти ничего не удавалось.

Потом меня познакомили с Бернардо. Он как раз хотел найти монтажера помладше, чем знаменитый Нино Баральи. Нас познакомил общий друг — преподаватель детской психологии. Мы впервые встретились на площади Пьяцца-дель-Пополо.

Мы приступили к монтажу в начале декабря 1963 года, а к Рождеству едва ли создали что-то взятое. Я-то привык к Уэллсу, который всегда давал мне четкие указания. Я привык подчиняться требованиям, а Бернардо хотел, чтобы мы творили вместе. И я понимал, чего он хочет, ведь мы обсуждали такие фильмы, как «На последнем дыхании», «Четыреста ударов», «В прошлом году в Мариенбаде», «Хиросима, моя любовь», «Жюль и Джим».

Бернардо на рождественские праздники решил уехать домой. Уезжая, сказал: «Я оставлю тебе задание: к моему возвращению ты должен смонтировать один эпизод. Когда вернусь, решим, кем ты будешь: режиссером монтажа или ассистентом. Режиссер монтажа мне необходим в любом случае».

Целыми днями я пересматривал материал, не решаясь приступить к монтажу. А в самый Новый год, когда все было закрыто, я пришел на студию и убедил охранника впустить меня. Я начал монтировать, а на следующий день уже показал Бернардо то, что получилось. В итоге этот эпизод включили в фильм практически в неизменном виде. Мне пришлось из кожи вон лезть. Мне пришлось полностью изменить подход. Без такой встряски я бы ничему не научился. Знаете, детей ведь учат плавать, бросая их в воду.

Вскоре я познакомился с Латтуадой и Болоньини. Они были людьми другого поколения, и я гордился своей молодостью. Латтуада строил свои фильмы, как архитектор строит здание: нечего менять, нечemu

учиться. Болоньини был совсем другим, я обожал его, но у нас не совпадало настроение и стиль повествования. И, только познакомившись с Беллоккьо и остальными, я стал режиссером монтажа молодого итальянского кино.

Однако вернемся к Бертолуччи. Мы были очень разными. Он был образован и эрудирован. Его отец был поэтом, к ним в гости запросто ходили Пазолини и Моравиа. В двадцать Бернардо получил награду за свои поэтические произведения, в двадцать один — снял свой первый фильм. Нас связало общее понимание новой волны. Французское кино подарило нам возможность творить свободно, решаться на смелые шаги.

Мы посмотрели эпизод из фильма «Перед революцией», который был «тестовым заданием» Роберто. В этом эпизоде переплелись несколько эмоциональных и нарративных линий: землевладелец, художник, молодая женщина, пейзаж. Он отлично иллюстрирует творческую свободу, которую упомянул монтажер.

Мне повезло, что у меня была клейкая лента для пленки, потому что, если бы я использовал шовный клей, груз ответственности был бы слишком тяжелым. Существует же определенный стиль со своими правилами. Так — работает, иначе — нет. В то время мне нужно было напряженно обдумывать каждый свой шаг. Я не чувствовал себя уверенно, хотя и был свободен от условностей. У каждого кадра было шесть склеек. Для меня это было настоящим испытанием.

Мы посмотрели и другие эпизоды «Перед революцией»: например, повторяющийся кадр падения с велосипеда. Ритм падения, музыка, мизансценирование, линза, склейки — все это создает эффект присутствия. Еще пересмотрели эпизод с женщиной в спальне. Эпизод был переструктурирован так, что последовательность и хронология действия остались неизменными. Мы обсуждали привычку Роберто хранить вырезанные фрагменты, «куски из мусорной корзины», которую он перенял, работая с Уэллом, — тот не выбрасывал любимые фрагменты. Вот, например, уходит Бертолуччи навестить Пазолини, а Роберто остается наедине с пленкой в корзине, которая прямо-таки взывает: возьми меня! И в результате в этом эпизоде, когда женщина в спальне выключает свет, Роберто за счет врезки подчеркивает линейный характер повествования. Это кажется нелогичным, но он следует своей, фантазийной логике.

Мне не раз выпадала возможность творить свободно, я получал по-настоящему ценный опыт, открывая для себя нечто, что словно жаждало быть открытым, распахивая двери для всего нового. Не уверен, что сегодня я мог бы творить так же свободно. Опыт появился, а способность делать открытия пропала.

Тут раздался удивительный по своей силе раскат грома, словно весь Рим сотрясся.

Понимаете, нам нужны такие потрясения. Иначе в один прекрасный момент осознаешь, что повторяешься. Станешь конформистом.

рк — Причина, по которой кадр был создан, не всегда совпадает с причиной, по которой его используют. Очень важно не забывать об этом.
рп — Помню, Миклош Янчо любил повторять: «То, чего у тебя нет, тебе и не нужно», — не обязательно использовать все, что у тебя есть. Нужно сохранять свежесть взгляда.

Я все пытаюсь понять, можем ли мы освободиться от натурализма. Ведь правила нарратива уже установлены, мы знаем, что истории можно рассказывать по-разному. Не рассказывать все, как было, а интерпретировать эмоции — то, что у нас внутри. И если мы не утратили связь со своими инстинктами, то мы можем осмелиться на что угодно, мы можем сокрушить систему. Мы можем экспериментировать как хотим в рамках своего восприятия и своей мыслительной системы. Время не только непрерывно, оно еще и вертикально. Память, способность предполагать — задействовать нужно все.

рк — В языке условностей есть кое-что ценное: раз существует традиционный нарратив, значит, есть с чем экспериментировать. Как, например, Бунюэль в «Призраке свободы».

рп — Кинематограф вынуждает нас искать баланс между реализмом и сюрреализмом. Совмещая сюрреализм или антиреализм с естественным киноязыком, который служит убедительности нарратива, можно делать весьма провокационные вещи. А еще нам есть чему поучиться у авторов комиксов: утонченное графичное нелинейное повествование помогает открыть для себя вещи, на которые мы не обращали внимания или которые раньше воспринимали только вне линейного контекста.

рк — Это скорее европейская или голливудская концепция? Какие элементы используются? И в чем заключается ценность истории?

рп — Я даже предлагал составить нечто вроде антологий важных для истории кинематографа эпизодов, иллюстрируя все выразительные формы примерами. Главное — сохранить все в памяти. И не переставать провоцировать зрителя.

«Вы когда-нибудь это видели?» — «Да, Пудовкин это снял в 1928 году». — «О, неужели!»

Почему картины Караваджо меня так трогают?

Почему люди убегают из зала, когда видят, как поезд прибывает на станцию? Этот немой черно-белый кадр совершенно не реалистичен. И при этом он не может не вызывать эмоциональную реакцию.

Работая с Бертолуччи над фильмом «Партнер», я разделял энтузиазм режиссера, но не был в состоянии анализировать форму его

киноязыка. Я не осознавал литературность фильма, отсылки к творчеству Достоевского, Лотреамона и Арто. Это был провокационный фильм. Я прочувствовал его атмосферу, понял творческую манеру режиссера, тем самым приблизившись к пониманию фильма. Но я думаю, что «Стратегия паука» — фильм не только интересный, но и гораздо более зрелый, знаменующий важный этап в карьере Бертолуччи.

Я был убежден, что существует культурное кино для культурных зрителей. Я не сомневался в праве режиссеров-интеллектуалов провозглашать себя элитой, но я всегда был против элиты, так что даже не знаю, как у меня получилось так легко войти в их круг. (*Смеется.*) Суть новой волны я понимал так: особые фильмы, созданные особыми людьми для особых людей. И тем не менее я восхищался работой режиссеров новой волны.

Они действительно создали свой аристократичный мир, прежде всего, я говорю об интеллектуальной аристократии, а я обычно чувствую себя не в своей тарелке в столь утонченных кругах. Такой мир слишком противоречив. В кино, как и во всем, главное — встретить нужных людей, общение с которыми тебя питает. И по возможности не заразиться от них снобизмом.

В определенный момент люди начали называть меня интеллектуальным монтажером. Я не считал это комплиментом, вовсе нет, и тем не менее это значило, что меня считают человеком, который не ищет легких путей, не следует традициям. Это было для меня очень лестно. А еще это значило, что если фильм монтировал Роберто, то он точно не оккупится! (*Смеется.*)

В 1968 году я начал сотрудничать с братьями Тавиани, и они сильно повлияли на мое мышление, хотя — или благодаря тому, что их кино тоже было интеллектуальным. Это не было популярное кино. А еще в своих фильмах они делали акцент на изучении языка и формы, и мне это очень нравилось.

Я был просто счастлив, когда впервые монтировал их фильм «Под знаком Скорпиона». В то время в Италии было множество интересных режиссеров: Антониони, Феллини, Висконти и их младшие коллеги. Они создавали фильмы, полностью отвечающие духу времени. И их творческий метод, который я разделял, оставался актуальным вплоть до середины семидесятых. Помню, в начале семидесятых я видел плакат: стадо овец, а над ними надпись: «Назад к норме».

В 1975 году я познакомился с Янчо (он тогда как раз работал над фильмом «Частные пороки, общественные добродетели»), он показался мне очень молодым. Ему было тогда, наверное, лет пятьдесят пять, но он выглядел моложе большинства моих знакомых. Когда он впервые зашел в монтажную, то заявил: «Давай будем резать,

как Годар!» И мы придумали, как это можно сделать. Он ставил перед собой вызов, потому что, хотя его предыдущие фильмы и были хороши, в них явственно чувствовался формалистский подход.

Янчо обещал позвонить мне, когда вернется в Венгрию, но не перезвонил, потому что женился, причем на моей коллеге, режиссере монтажа. Потом мы с Аннализой ездили в Будапешт, были в гостях у Янчо, он очень гостеприимен. Мы с ним были очень близки, я ощущал какую-то связь между нами. Я, кстати, ему ассистировал, когда он работал над телепередачей.

С братьями Тавиани я познакомился в очень счастливый период своей жизни. В те годы я сотрудничал со многими интересными режиссерами. В 1968 году я монтировал не только «Под знаком Скорпиона», но и «Партнера» и «Тропики», фильм Джанни Амико, повествующий о бразильской бедности и благородстве. Джанни был потрясающей личностью. Пусть он и не был знаменит или коммерчески успешен, но во Франции его уважали не меньше, чем в Бразилии и Италии. Джанни и Бернардо дружили со временем фильма «Перед революцией», и получилось так, что и я подружился с обоими. Не забывайте, что эти фильмы поддерживали не крупные инвесторы, а чаще всего государственные фонды, то есть денег было ровно столько, чтобы творческий процесс в принципе был возможен. Многие фильмы снимали на 16-мм пленку, как, например, «Стратегию паука». И если отбросить ложную скромность, я горжусь тем, что был частью этого мира.

Я как раз начинал работать над «Конформистом», как мне позвонили из производственного отдела и сказали: «Мы знаем, что вы с Бернардо близкие друзья, но этот фильм мы снимаем для Paramount. Мы должны быть уверены, что режиссер монтажа внесет принципиально важный вклад, что он вступит с режиссером в полемику. И поэтому мы хотим пригласить другого монтажера». На самом деле, монтажера уже, конечно, выбрали. Бернардо уже встретился с Франком Аркалли, кстати, очень интересным человеком.

Конечно, я был разочарован. С одной стороны, я уже начал отсматривать материал, с другой — чувствовал, что ни на что повлиять уже не смогу. Часто режиссер не может сказать тебе открыто, в лицо, что не хочет сотрудничать. И тогда он просит производственный отдел сделать это — так, конечно, проще.

Я был потрясен. Я переживал сильный кризис. Я сказал сам себе, что докажу всем, что могу монтировать коммерческие фильмы для широкого проката. Так что я смонтировал фильм «Отдел исполнения наказаний». Я думал, что это фашистский фильм! Я отлично поработал, проявил профессионализм. Фильм был весьма успешен, кассовые сборы были все рекорды. Но для меня это был какой-то шизофренический опыт. Я монтировал под надзором продюсера,

но когда он пытался на меня давить, то отвечал я ему в нецензурных выражениях!

В то время Тавиани стали моими спасителями. Мне был необходим материал, который бросит мне вызов. Мы работаем вместе уже тридцать пять лет, и каждый их фильм по-прежнему становится вызовом. Кто-то, конечно, скажет, что тридцать пять лет — это слишком долго. Уверен, когда-то и им такая мысль приходила в голову.

С самого начала к обоим я питал уважение. Они одновременно очень похожи и совсем не похожи, и я помогал им найти общий язык. Я учился принимать во внимание намерения обоих и находить золотую середину. На съемочной площадке они снимали по очереди, а в монтажной работали одновременно.

Прежде чем создать фильм «Отец-хозяин», мы должны были многому научиться, и учились как раз на фильмах «Под знаком Скорпиона», «У святого Михаила был петух» и «Аллонзанфан». Например, учились делать быстрые переходы от крупного плана к общему. Учились структурной симметрии, чтобы определенный стиль или форма сохранились неизменными на протяжении всего фильма.

В ходе нашего тридцатипятилетнего сотрудничества мы работали над множеством фильмов, постоянно развиваясь, эволюционируя, но оставаясь верными своим ключевым принципам. Я смонтировал с братьями Тавиани четырнадцать фильмов, рассказать о таком масштабном опыте было бы непросто. Кто знает, может, когда-нибудь я это и сделаю, но не в форме рассказа о своем профессиональном или личном опыте, а скорее в форме анализа фильмов, какой делают преподаватели киношколы.

Роберто внес свой вклад в создание таких шедевров братьев Тавиани, как «И свет во тьме светит», «Ночь Святого Лаврентия», «Доброе утро, Вавилон» и «Хаос».

Что касается фильма «Последнее танго в Париже», идея принадлежит Франко Аркалли. Главный герой куда ближе ему, чем Бернардо. Однако Аркалли заболел, попал в больницу. На тот момент он смонтировал уже пять катушек. Бернардо позвонил мне, сказал, что ему очень неловко просить меня взяться за эту работу. Но я ответил, что с удовольствием подключусь. Работа заняла долгое время, всего было пятнадцать катушек, я смонтировал десять из них. Смонтировал абсолютно все, кроме последнего эпизода. Подождал, пока Франко выздоровеет, чтобы он смонтировал финал и, конечно, отредушировал весь фильм. Но он был очень раздражен. Он хотел, чтобы в титрах было указано только его имя. Бернардо предлагал такой вариант: «в сотрудничестве с Роберто Перпиньяни», но ему такая расплывчатая формулировка была не по вкусу. Я написал Аркалли письмо с заверениями

в своем хорошем отношении и в том, что не хочу занимать его место. Я никогда не любил с кем-то соперничать, вне зависимости от того, какую форму это соперничество принимает.

После этого я предложил Бернардо услуги ассистента для работы над фильмом «Двадцатый век». К сожалению, начало работы отложили на потом. Я решил поучиться чему-то новому, чувствовал, что четыре стены монтажной давят на меня. Так что я поработал с Мазелли, а потом как раз пришло время монтировать фильм Тавиани «Аллонзанфан». В двадцать шесть лет я научился карате — до того стеснялся начать занятия. И может, это было не очень умным решением, но не совсем пустой тратой времени, в любом случае. Карате научило меня прямолинейности. Я никогда и не думал о том, чтобы снимать фильмы самому. Если бы у меня спросили, почему я не хочу этого, я бы ответил: «Лучше быть хорошим монтажером, чем плохим режиссером». К тому же я никогда не мечтал об известности, никогда не хотел быть на виду.

Я задумывался о фильме о Ван Гоге, о его болезни. Попросил одного талантливого психоаналитика проанализировать мою личность. Он отказался, сказал, что я не болен, а просто интересуюсь концепцией анализа. Жене и дочерям тоже не нравилась эта идея.

Психоаналитик убеждал меня снять фильм о Ван Гоге, пока мне не исполнилось пятьдесят, но я решил отложить это на потом. Это мой выбор. Может, мне это не так уж важно. К тому же, чтобы стать режиссером, нужно обеспечить себе хороший материальный фонд. Может, мне понравилось бы снимать документальные фильмы о культуре.

Я мечтаю создать архив изображений, которые помогут что-то переосмыслить. Меня привлекают визуальные виды искусства, потому что кинематограф не всегда выжимает из изображения все соки, не всегда заставляет изображение работать на полную. К тому же у кино есть тенденция к объективности — изображению того, что находится перед камерой. А когда мы изображаем нечто в реалистичной манере, непросто избежать упрощений.

Не случайную роль в этом сыграл и Уэллс. Ведь он также был художником. Год тесного общения с Уэллсом меня сильно обогатил. Каждая его картина свидетельствует о мощном творческом потенциале.

Бертолуччи, со своими смелыми идеями, убедил меня в том, что потенциал выразительных средств поистине неисчерпаем. Мы с ним освободились от оков натуралистической структуры. И я благодарен ему за этот шанс. Мне повезло работать с таким человеком.

Как-то раз Бернардо сказал: «Аркалли показал мне, что такое монтаж». Но забыл уточнить: «...что такое нарративный монтаж». Он был писателем, для него монтаж был еще одним способом построить повествование, для меня же большую роль играла визуальная составляющая. И тем не менее я понимаю, что еще не созрел, что все,

что мы сделали, мы сделали вместе. И мы не просто монтировали, мы будто писали стихи.

Еще он говорил: «До Аркалли монтаж напоминал кастрацию». И это не правда, ведь мы с ним визуально, динамично отображали эмоции. Аркалли же сделал творческий процесс более рациональным.

Меня вдохновляет двойственность, разница между тем, что говорит режиссер, и тем, что слышит или понимает публика. Если этой разницы нет, значит, мы просто делаем зрелище на потребу. Джанни Амико, который помог найти деньги на съемки фильма «Перед революцией», впоследствии и сам стал режиссером, снял документальный фильм об афроамериканцах — идеальный визуальный фон для музыкальных произведений Макса Роуча. Мы монтировали этот фильм пять дней и пять ночей без перерыва. На четвертый день я прилег на пол поспать пару часов. Джанни забрали в больницу с приступом язвы. Уезжая, он сказал: «Роберто все доделает». Мы работали так напряженно, что уже не понимали, правильно ли всё делаем. В итоге фильм пришлось монтировать заново, на это ушло пять дней — уже без ночей. Думаю, именно так я и начал интересоваться итальянской культурой и политикой. Мне тогда было двадцать четыре. Впоследствии я монтировал практически все работы Джанни Амико. Амико дружил с Глаубером Роша, и, когда тот приехал в Рим, я помогал ему с монтажом его первой полнометражки «Бог и дьявол на земле солнца». Это был очень эмоционально насыщенный опыт. Фильмы Роша так экспрессивны, что боишься потерять контроль над ними и не смочь передать то, что режиссер хотел сказать. Иногда даже не подозреваешь, что в итоге получится из отснятого материала.

Меня очень сильно интересовала тема Португальской революции, в 1976 году я смонтировал четырехчасовой фильм на эту тему. По многим причинам эта работа мне приносила наслаждение: во-первых, привлекала политическая тематика, во-вторых, высокий уровень антропологической документации. Сокращенную, двухчасовую, версию фильма показали в Каннах. Я был против того, чтобы фильм сокращали: так он терял свою аутентичность, терял размах огромного живописного полотна. В общем, у любой медали есть оборотная сторона, и у мировой известности тоже.

Создавая кино, нередко приходится идти на компромисс. Иногда в работе не остается ничего твоего. Монтажер, пожалуй, более явственно ощущает, что идет на компромисс, чем сам режиссер. Ведь монтажер является одновременно и зрителем, воспринимающим материал с экрана. Нужно быть критичным, в хорошем смысле этого слова. Однажды, прочитав сценарий фильма, который продюсировала моя тогдашняя жена, Грация Вольпи, я сказал ей: «И зачем ты это делаешь?»

Она ответила: «Потому что есть деньги».

Я: «Но это не причина».

Она: «Я же продюсер».

Я ответил: «Ты продюсер, а значит, выбор, который делаешь ты, особенно важен».

Был у меня и другой опыт. Кто-то снимал фильм, повествующий о жизни Пазолини, включая и его убийство. Я не был уверен, что мне это подходит, но согласился монтировать этот фильм. А потом понял, что совершенно не согласен с позицией режиссера. Так что я начал экспериментировать со стилем, трюкачить, творить в духе новой волны, делать множество свободных склеек. Это было крупное недопонимание. Я пытался «окультурить» нечто весьма жалкое.

В итоге фильм показали на Каннском кинофестивале. И произошедшее меня обескуражило. Критики не решались открыто выступать против фильма, им нравился его стиль. Лишь один из них осмелился сказать: «Фильм плохой, хотя и хорошо смонтирован». Этим критиком был Морандо Морандини, исполнивший роль в фильме «Перед революцией». И тут я наконец понял, что есть люди, которые замечают все мои трюки. После этого я перестал монтировать фильмы, которые мне не близки, и даже заявил, что молодым режиссерам и сотрудничать нужно с молодежью, иначе гармоничных отношений не получится.

Я полюбил братьев Тавиани благодаря фильму «Под знаком Скорпиона». Это был странный фильм, как стена, построенная без какого-либо скрепляющего вещества. Фильм задумывался как идеологический: и в плане темы, и в плане киноязыка. Однако братья рассказывали и другие, новые, истории, постоянно продолжая исследовать специфику киноязыка. Благодаря их увлеченности я чувствовал себя причастным к чему-то важному и был глубоко удовлетворен сотрудничеством. И вовсе нельзя обвинить братьев в противоречивости за то, что с годами их работы стали менее провокационными. Немудрено понять, как тяжело все время балансировать на грани риска, особенно в такой стране, как Италия. В любом случае, мы уже много лет сохраняем гармоничные отношения, а это, поверьте, многое стоит.

Как-то я работал с Нанни Моретти. Он был интересным человеком, но очень уж нервным, очень властным, он относился к фильму как настоящий собственник, все время спорил со мной о монтажных решениях. В последний день я уже не смог сдержаться и ответил на очередное замечание весьма невежливо. Он был оскорблена. Мы спорили по поводу затемнения, он хотел сделать целых три или четыре черных кадра. И он настоял на том, чтобы я добавил еще один. Я всегда считал, что сотрудничество и дружба — близкие

понятия и что монтаж будет куда более творческим, если делается «в четыре руки».

Работать с Беллокъю над фильмом «Прыжок в пустоту», где играли Анук Эме и Мишель Пикколи, было очень интересно, это был важный, обогащающий опыт. Все решения мы принимали совместно. В атмосфере столь приятного сотрудничества проходила и моя работа со Сьюзен Сонтаг, мы монтировали ее фильм о Венеции, очень личный. Приятно вспоминать и о том, как я монтировал «Эмпедокл» Клауса Грюбера.

РК — Что насчет Аристотеля и греческой драмы? Как она соотносится с кино? Обязательно ли наличие протагониста?

РП — В фильме «Под знаком Скорпиона» протагонист коллективный. Тавиани много думали о проблеме протагониста. В фильме «Ночь Святого Лаврентия» протагонистом является девушка, она не является главным героем в привычном понимании этого слова, но фильм рассказывается как бы с ее точки зрения. Тавиани не часто обращались к традиционной форме, и это создавало немало проблем, ведь, монтируя, проще обращаться к традициям, чем экспериментировать. Даже несмотря на то, что подход диктуется материалом.

РК — Условности сценария накладывают ограничения. Думаю, восточноевропейские сценаристы, с их эмоциональным подходом, дают режиссеру монтажа больше свободы.

РП — Например, если вы почитаете сценарий «Частных пороков, общественных добродетелей», то удивитесь, как он сильно отличается от того, что мы видим на экране. Почему? Потому что Янчо жил моментом, день за днем делая новые открытия на съемочной площадке. В его фильмах много эмоций, неожиданных визуальных образов. А сценарий — не больше, чем база, надо же с чего-то начинать.

А в случае с фильмом «Под знаком Скорпиона» все снято, как в сценарии. Не до мельчайших деталей, конечно, но в целом в сценарии все обозначено. Многие монтажные приемы, которые выглядят спонтанными решениями, на самом деле были продуманы.

Странная форма: как будто собрали разные фрагменты реальности, описали их и так собрали историю. Надо понимать, что протагониста нет потому, что камера всегда объективна. Эта объективность не только помогает воссоздать историю, но и делает форму повествования не только провокационной, но и очень насыщенной. Когда мы работали над этим фильмом, классический взгляд на кинематограф был для меня в новинку, ведь раньше я монтировал только эксцентричные фильмы.

В любом случае нельзя забывать о существовании огромного множества разных форм. Забавно вспоминать о Гриффите, снявшем

за шесть лет четыреста фильмов. За такой короткий период времени киноязык так сильно эволюционировал! Если задуматься, то это так же странно, как то, что советское революционное кино тоже существовало лишь шесть лет.

Потом я монтировал фильм Майкла Рэдфорда «Почтальон». Это был очень важный опыт, к тому же мы подружились. Затем он попросил меня смонтировать «Танцы в „Голубой игуане“». К сожалению, тут был нужен монтажер, у которого родной язык английский, а я не владел английским на столь высоком уровне. Но, как всегда, я считаю необходимым работать над своими недостатками, так что я активно учу английский.

Обобщая свой опыт, я хотел бы сказать кое-что об особом, единственном только кинематографу, творческом процессе — странном, постоянно колеблющемся. Мы всегда надеемся обрести гармонию, однако часто оказываемся втянуты в конфликт из-за организационных моментов и управляющих структур, это вечная проблема кинематографа. И ничего удивительного тут нет, у художников всегда были конфликты с покупателями и покровителями, особенно если речь о серьезных финансовых вложениях.

Вообще, кинематограф — это не только культурный продукт, продукт массовой культуры, но и экономический бизнес. Это уходит корнями в историю, достаточно вспомнить символы, которые нарисованы на средневековых щитах: человек с ногами на земле и головой в облаках. Однако не всегда люди помнят о том, что творчество, составляющее суть культуры, является одним из главных стимуляторов личностного развития. Но — в кинематографе вообще много этих «но» — необходимо прояснить кое-что о статусе этих «сообщников», которые помогают режиссерам снимать фильмы и гордо нести знамя автора. Очевидно, что в случае с кинематографом качество творческого продукта может быть очень и очень разным и во многом зависит именно от вклада «сообщников».

В европейском, да и в любом кинематографе, главная формулировка такова: «Фильм режиссера такого-то...» И хотя она уходит корнями в творчество, в коммерческой сфере тоже имеет значение. Существует некая кастовость, хотя и не все режиссеры заслуживают того, чтобы их отнесли к какой-то касте. Возвращаясь к Уэллсу, неоспоримо талантливому режиссеру, вспомним: он не раз говорил, что система защищает хороших кинематографистов, позволяет даже самым слабым из них жить спокойно. Так что только мы и в ответе за то, чтобы создавать по-настоящему качественный продукт.

Ниже Роберто расскажет о том, чем занимается в данный момент (2017), в частности, о своем намерении продвигать возрождение формы.

Дружба

В один прекрасный момент я осознал, что не пожалел о том, что бросил живопись, потому что под картиной ставишь свою подпись лишь ты, а за фильм отвечает команда. По сути, фильм — это встреча разных форм интеллекта, чувствительности и креативности, которые объединяются в рамках общего проекта. Понимание может прийти за счет схожего опыта, и это нормально. Такое понимание будет отличаться от так называемого профессионального, ведь оно будет основано на плодах дружбы и творчества, совместного переживания чувств, взаимной привязанности.

Когда у меня возникало нечто подобное при общении с некоторыми режиссерами или другими профессионалами, я бывал в высшей степени удовлетворен. Принятие решения сопровождал глубоко позитивный настрой, что не только делало мою работу монтажера легче, но и вдохновило меня на то, чтобы все больше времени посвящать преподаванию.

Как-то в гостях у Бернардо я услышал, как он в телефонном разговоре с Вимом Вендерсом назвал меня своим первым сообщником. Я был удивлен, что доказывает существование латентного и вместе с тем глубокого чувства. Иногда слова создают очень реалистичные образы, точнейшим образом описывающие тебя. Итак, я это все о дружбе и о сложности... Столь же теплые чувства, как к Бернардо, я питаяю к Паоло и Витторио Тавиани, Джанни Амико, Валентино Орсини, Джилло Понтекорво, Сьюзен Сонтаг и Майклу Рэдфорду... Это не значит, что мы непременно проводим время вместе вне монтажной, это значит, что мы готовы приступать к сотрудничеству с такой же уверенностью и так же естественно, как заходим в собственный дом.

Первый фильм, над которым мы с Майклом работали вместе, «Почтальон» все помнят как фильм о поэзии, а для меня он скорее о дружбе, причем не только между персонажами, а скорее между актерами. Во время съемок, просматривая отснятый за день материал, я явственно ощущал, как смысл каждой сцены наполняется эмоциональным содержанием, становясь судьбоносным за счет невыразимых совпадений нарратива и искренней близости между актерами.

Все вышесказанное относится к Массимо Троизи и Филиппу Нуаре, сыгравшими дружеские отношения между почтальоном Марио Руопполо и поэтом Пабло Нерудой и подружившимся на самом деле. Я очень четко осознал это вновь, просматривая фрагменты рабочей версии фильма со своими студентами. Мы смотрели сцену, в которой Марио и дон Пабло, Массимо и Филипп, итальянец из Неаполя и француз из Лилля, говорят друг с другом — каждый на своем родном языке. Возникает чувство, что они понимают друг друга, словно

говорят на одном языке, за счет существования третьего языка — языка искренней глубокой дружбы, — а не за счет актерских навыков.

Творческие профессии и «поиск»

Недавно близкий друг спросил меня: «Ты уже очнулся от сна, готов записать свои мысли на бумагу?» Спасибо ему за эту формулировку, ведь это именно то, что я стремлюсь сделать. Вообще, я стремлюсь даже к большему — я стремлюсь не просто записать свои мысли, а сделать их реальностью. Но сколько же существует разных способов реализовать эту задумку.

Как президент Итальянской федерации профессиональных ассоциаций — эту должность я занимаю в течение последних двенадцать лет, — я в данный момент обсуждаю с Министерством культуры детали нового закона об образовании будущих профессионалов в сфере кино и аудиовизуальной культуры. В рамках этого закона крупнейшие образовательные институты страны будут проверять качество образования, которое получают слушатели академических курсов. Курсы должны будут давать именно те навыки, что необходимы в профессии.

В 2001 году — страшно сказать, больше пятнадцати лет назад — мы были близки к тому, чтобы открыть в римском Экспериментальном центре кинематографии, где я преподаю уже сорок лет, исследовательский центр для изучения визуального и звукового языка. Конечно, это было бы просто фантастическим достижением, но, увы, мы не были реалистичны! Мы могли бы запустить захватывающую, динамичную игру, в которой были бы задействованы все обширные сферы наших знаний о кино, но, как часто бывает, политики нашу задумку не оценили. Недавно появилась надежда, что все-таки получится учредить такой центр. Я упорно продолжаю верить, что это все-таки возможно. Как-то раз я написал, что слово «экспериментальный», являющееся частью названия нашей школы, недавно вернувшись как «каменный гость». С момента учреждения школы слово «экспериментальный» понимали в ироническом ключе, но, может, было место и для другого понимания... Казалось, что оформилось официальное признание необходимости изменений, а вместе с ним и готовность включиться в работу, выходящую за рамки обычного исправления терминологической путаницы.

Я сейчас вынужден продолжать работать, чтобы кормить семью, но каждый день, что бы я ни делал, где бы я ни был, я не могу не мечтать — хоть и не забываю при этом, что крепко стою на земле. Если выражаться метафорически, мы осознали, что структурные изменения происходили и продолжают происходить сами по себе, не спрашивая у нас разрешения, а иногда и вовсе без нашего осознания. Очевидно,

триггером для этих изменений служит неконтролируемый эмоциональный поток, который в данный момент происходит под личиной технологических инноваций, со всеми их загадочными и запутывающими акронимами. В девяностые Билл Гейтс сказал, что первое десятилетие двадцать первого века станет точкой невозврата. Феномен, о котором он так загадочно выразился, нельзя было недооценивать, его было необходимо осознать раньше, пока он не стал условием, которое сложно изменить и еще сложнее направлять. В настоящий момент этот феномен существует не только на гуманистическом уровне, но прежде всего является толчком к социальному росту.

Сегодня, в век развития технологий, всевозможные функции и новые термины буквально сбивают нас с ног. Недавно на встрече я услышал выражение вроде «язык диджитал». Я заерзal в кресле, как будто меня поразила какая-то сыпь, и осознал, что мы пали жертвами необратимого процесса. Я никогда не приму стандартизацию невежества, равно как и насильтвенную смену целевой парадигмы, в рамках которой понимание реальности заменяется ее систематической мистификацией.

Однако следует отметить, что я признаю выдающийся потенциал новых технологий. Если мы будем обращаться с ними аккуратно, не принимать все сразу на веру, а руководствоваться здравым смыслом, они могут привести к захватывающим результатам, став причиной совершенно новаторского эволюционного развития. Потому что, если отбросить в сторону моральный аспект, новые методы развития нам нужны, как и новые ментальные процессы. Но не меньше нам нужны здоровые головы: способные и творческие. Потому что — и эту идею я всегда буду отстаивать — дело не в техническом процессе, сила которого объясняется тем, что он способствует легкому росту доходов; дело в безграничном потенциале когнитивных систем человека, в загадочной природе нашего таланта. Именно человек превращает технический прогресс в инструмент для презентации новых смыслов, которые запускают новые культурные процессы эмпирического познания истины, которая никогда еще не была столь всеобъемлющей и увлекательной.

Противостояние реального и виртуального актуально и в лингвистике, и в этике. Так было всегда. Надеюсь, вы не сочтете, что я погряз в теоретизации, может, будет достаточно упомянуть функциональную взаимосвязь идей в динамике реальности и мысли — и там и там нужна цельность. Будет это — придет и остальное.

Много лет назад, на Кубе, в киношколе города Сан-Антонио-де-лос-Баньос, я написал на стене следующее: «Раз я не хочу жалеть о прошлом, я буду создавать будущее».

Этой линии я и собираюсь придерживаться, в надежде помочь коллекциям осознать богатый потенциал медиасредств.

Что смотреть

Мы уже ссылались на другие фильмы Уэллса, но «Процесс» (1962) заслуживает отдельного упоминания: в этом фильме интенсивность съемок и монтажа достигает такого уровня, как ни в одной другой картине режиссера. Марко Беллоккьо заслуживает большего признания: этот режиссер очень точно использовал выразительные съемки и монтаж для анализа культурных и исторических тем. С первого полнометражного фильма — «Кулаки в кармане» (1965) — до таких работ, как «Здравствуй, ночь» (2003) и «Побеждать» (2009), серьезность рассуждений режиссера подчеркивает динамичный стиль съемок. Зачастую в монтаже акцент делается не на том персонаже, что играет в сцене ключевую роль, а отсутствие звука помогает вывести нарратив за пределы эмоций. Нигде это не выражается более явно, чем в фильме «Дьявол во плоти» (1986), в котором эротическая насыщенность сцен дает аппетиту зрителя разгуляться и держит его в напряжении до предела. Однако изображение психической нестабильности в фильме «Прыжок в пустоту» (1980), возможно, щекочет нервы еще сильнее. Мауро Болонини заслужил известность благодаря фильмам, снятым по сценариям Пазолини. Пика его популярность достигла с выходом на экраны фильма «Красавчик Антонио» (1960), а затем «Бездорожья» (1961). Элегантный монтаж Нино Баральи подчер-

кивает стильную кинематографичность картин.

Миклош Янчо, чей фильм «Частные пороки, общественные добродетели» Роберто монтировал в 1976 году, получил международное признание десять лет спустя, когда на экраны вышел фильм «Без надежды», посвященный известному эпизоду венгерской истории. Хореографичные движения толпы режиссер фиксирует длинными, развивающимися планами, создавая ощущение, словно судьбы людей контролирует какая-то невидимая сила. Затем Янчо снял несколько фильмов в том же стиле, зачастую делая акцент на силе или, наоборот, бессилии популярных общественных движений. Отсутствие дробности в монтаже просто завораживает.

Наверняка после прочтения этого интервью у вас не осталось сомнений, что фильмы Бернардо Бертолуччи смотреть необходимо. Начните с фильма «Перед революцией» (1964), в котором режиссер так весело играет с доступными ему средствами — впрочем, как и в фильмах «Партнер» (1968) и «Стратегия паука» (1970). Не обойдите вниманием фильм «Конформист» (1970).

В начале карьеры братья Тавиани снимали фильмы в сотрудничестве с Валентино Орсини, а когда они вышли из-под его «крыла», сняв самостоятельно экспериментальный фильм «Под знаком Скорпиона» (1969), к ним присоединился Роберто, и они пошли вместе, как това-

рищи, одной дорогой. Стоит посмотреть фильмы «Отец-хозяин» (1977), «Ночь святого Лаврентия» (1982) и «Хаос» (1984). Братья по-прежнему работают очень смело, что подтверждает фильм «Цезарь должен умереть» (2012).

Посмотрите нежную историю Майкла Рэдфорда о Пабло Неруде — «Почтальон» (1994). Восхититесь возникшей между актерами, говорящими на разных языках, «химией», оцените значимость аудиодорожки — и музыки, и стихов, — учитывая, что в кино зачастую изображение играет более важную роль, а в данном случае — лишь дополнительную, несмотря на талантливую работу оператора Франко ди Джакомо.

— Симона Паджи

Симона Паджи — одна из самых известных итальянских режиссеров монтажа, несколько раз сотрудничала с Джанни Амелио, обладателем множества наград, автором фильма «Америка» и других прекрасных работ. Также Симона монтировала оскароносный фильм Роберто Бенини «Жизнь прекрасна». Определенно, увлечение Симоны работой уходит корнями в ее детство и воспитание, что очевидно из ее ответов на мои вопросы.

рк — Расскажите, пожалуйста, о своей семье, о своем воспитании.

сп — Я родилась в Милане, куда мои родители переехали из Тосканы в пятидесятые, в связи с работой. Мой отец — еврей. Его отец был хирургом, эмигрировал в Венесуэлу в тридцатые в связи с расовой дискриминацией в Италии, а его мать, моя бабушка, уехала с шестью детьми в Швейцарию, где и оставалась до конца войны.

Из-за войны мой отец был вынужден бросить учебу и начать торговать тканями. Затем, с помощью родственников, они с моей матерью смогли переехать в Милан.

Отец моей матери умер от туберкулеза, когда ей было пять лет. В те годы туберкулез уносил много жизней... Мою маму воспитали ее дядя и тетя, она жила с ними до конца войны. Мама изучала библиотечное дело. А после того, как вышла замуж за моего отца и родила меня и моих сестер, решила изучать дизайн и вскоре уже работала дизайнером и стилистом. Мама организовала небольшое ателье, где шили одежду для маленьких девочек, и нам часто приходилось принимать участие в изнуряющих примерках.

Несмотря на то что отец не получил образования, он мечтал стать журналистом. Он увлекался историей и политикой, может, поэтому он и полюбил снимать видео на 8-мм пленку. У него до сих пор хранится множество видео с моей мамой, нашей семьей, с политическими демонстрациями, проходившими в начале пятидесятых. Также у него есть прекрасная коллекция комедий с Чарли Чаплином, Стэном Лорелом и Оливером Харди.

Я училась в экспериментальной гимназии, изучала фотографию и графику. Окончив гимназию, я поступила в миланскую киношколу на отделение режиссуры монтажа. В подростковом возрасте я училась играть на пианино, гитаре и флейте, а еще занималась балетом и акробатической гимнастикой. А больше всего любила устраивать представления со своими друзьями, которые жили неподалеку.

Мои школьные годы прошли в период политических демонстраций, забастовок: так зарождался итальянский терроризм. Ученики моей школы тоже принимали активное участие в политических демонстрациях. Уроки постоянно прерывались, и освоить программу было невозможно.

Так что фотография была единственным островком стабильности. Я старалась «остановить мгновенье» с помощью фотографий, меня интересовали и частные истории людей, и политические события.

рк — Какие произведения искусства вдохновляли вас в юности?

сп — У меня было много любимых писателей: Моранте, Кальвино, Пазолини, Кено, Сэлинджер, Кафка, Гессе, Бальзак, Булгаков, Достоевский, Стивенсон, Хемингуэй, Маркес и Амаду. Из рокеров я предпочитала Rolling Stones, the Doors, Лу Рида, Патти Смит, Кита

Джарретта, Джони Митчелл. Из джазовых музыкантов — Майлса Дэвиса, Диззи Гиллеспи, Джона Колтрейна, Каунта Бейси. Что касается классики, я любила Моцарта, некоторые его оперы, например «Дон Жуан», «Волшебная флейта». А еще любила Генделя, Прокофьева, Стравинского, Сати, Дебюсси, Равеля, Пулленка и Гершвина. Театралкой я никогда не была, театральные представления меня обычно не впечатляли. Мне всегда было сложно понять, на чем сосредоточить внимание. Сцена слишком далеко, актеры слишком экзальтированы, говорят слишком громко, чтобы публика в зале их слышала, — в общем, театр никогда не вызывал у меня столько эмоций, как кино. В театре я всегда чувствовала себя как-то отрешенно, а может, все дело в том, что мне не хватало крупных планов. С другой стороны, я люблю читать пьесы, люблю Брехта, Ибсена, Шницлера и Теннесси Уильямса.

Мой любимый друг и учитель, итальянский режиссер Джанни Амелио, называет меня ребенком телевизионной эпохи, ведь я родилась в шестидесятые. И это правда, кино я открыла для себя именно посредством телевидения. Ну и конечно, папа постоянно включал фильмы Чарли Чаплина, выводил их на стену с помощью проектора. Именно благодаря телевидению я открыла для себя великих режиссеров, таких как Де Сика, Росселlinи, Феллини, Висконти, Ренуар, Карне, Годар, Бунюэль, Бергман, Кубрик, Хичкок, Любич, Уайлдер, Капра, Хьюстон, Казан и Сёрк.

Я была восторженным зрителем, обожала смотреть фильмы об эпохах, которые я не застала, и всегда ждала вечера понедельника, потому что в этот день по телевизору показывали качественные фильмы, и по этому случаю родители разрешали нам не спать допоздна. В общем, я была просто зрителем, и никем больше.

РК — Вы рано решили, что хотите работать в сфере кино?

СП — Я тогда и представить не могла, что буду работать в киноиндустрии, когда вырасту. У меня не было никаких планов относительно работы. Мне было интересно абсолютно все. Я верила, что школа — это очень важно, что всем нужно учиться, постоянно узнавать что-то новое, чтобы становиться зрелыми, чтобы все понимать, чтобы ничего не могло тебя сбить с толку: ни жизнь, ни другие люди, ни ты сам...

Может, я мечтала стать учительницей начальных классов... Когда мне было десять, я пыталась поступить в балетную труппу миланского театра Ла Скала. К счастью, через месяц, после того как испытательный срок закончился, меня выгнали: я была скованна из-за того, что раньше изучала теорию балета.

В старших классах я была уверена, что стану фотографом. Я проводила часы в школьной проявлочной комнате, а потом дома в подвале. Я экспериментировала с проявкой, печатью, перефокусировкой, нало-

жением кадров. Я любила фотографию, но все же профессиональным фотографом себя не представляла. Я не любила рекламные фотографии, потому что ненавидела культуру потребления. Я не могла представить себя в роли профессионального свадебного фотографа. Может быть, я могла бы исполнить мечту своего отца и стать фотокорреспондентом, но для этого мне не хватало смелости. Я никогда не решилась бы украсть у людей их интимные переживания, счастье и боль, не решилась бы лезть к ним с камерой.

rk — Так с чего же начался интерес к видео?

сп — В рамках выпускных экзаменов нам надо было снять коммерческий ролик на видеокамеру или на 8-мм пленку, и я посвятила себя этому скромному проекту: писала сценарий, снимала, а потом монтировала 8-мм пленку на настоящем монтажном столе Prevost. Это была чуть ли не уникальная модель, созданная специально для работы с 8-мм и 16-мм пленкой. Для меня это было настоящим откровением! В тот же год было объявлено начало вступительных испытаний: киношкола, где обучали режиссуре, фотографии, монтажу и звуко-режиссуре, готова была открыть свои двери двадцати пяти молодым людям со всей Италии. Обучение было очным, полный день, каждому студенту выделялась стипендия. Я готовилась к вступительному экзамену и, несмотря на то, что плавала в теме, поступила. Так и началась моя новая жизнь.

Киношкола была очень важным, судбоносным опытом. Мало того что там я получила базовое кинематографическое образование и свой первый опыт, — в этом микрокосме было сконцентрировано все, с чем я впоследствии столкнулась в своей работе. Я поняла, что создание фильма — это командная работа; что разные специалисты тесно сотрудничают; что на монтаж огромное влияние оказывает и актерская игра, и фотография, и звук, и организация производственного процесса, и, конечно же, режиссура.

Именно в киношколе я познакомилась с теми, кто стали моими учителями, причем не только в профессиональном плане: с Анной Наполи и Роберто Перпиньяни. Помню, как Роберто учил нас. Его коньком были Эйзенштейн и Орсон Уэллс. Он работал с величайшими итальянскими режиссерами, мы считали его настоящим гуру. С ним мы смотрели фильмы, а потом отправлялись в монтажную, чтобы проанализировать и изучить структуру фильма, монтируя его.

Я уlearnась, слушала, старалась все понять, но мое время еще не пришло. На самом деле саму суть монтажа можно прочувствовать, только когда у тебя есть отснятый материал и ничего больше. Это я поняла только несколько лет спустя. Когда я начала монтировать сама, то переосмыслила уроки Роберто, тогда-то мне и стало все понятно. У Роберто была очень необычная техника: из каждого дубля он брал

все, что считал возможным использовать, он почти не «отсеивал» материал. Сначала он монтировал начерно, очень приблизительно, с повторяющимися действиями и диалогами, для каждого эпизода оставлял множество кадров, а потом уже из них выбирал лучшее и удалял ненужное, пока не достигал результата, достойного того, чтобы показать его зрителям.

Анна Наполи обучила нас техническому аспекту монтажа. Окончив киношколу, я сотрудничала с ней несколько раз. Анна очень талантлива, причем ее талант интуитивный, чуть ли не «животный». Она набрасывается на отснятый материал, пересматривает его множество раз. Потом делает карандашом отметки и вручает мне огромные объемы материала, который я должна упорядочить и затем добавить звук. Анна любила монтировать без звука: она начинала работать в те годы, когда в Италии чаще дублировали, чем использовали живой звук. То есть монтировали фильм, не обращая внимания на звук, а потом, после дубляжа, создавали финальный вариант.

Фильмы, которые мы с Анной монтировали вместе, были созданы уже в эпоху живого звука. Выполняя задания Анны — дополняя материал звуком, — я осознала, какой творческой может быть наша работа. Я «шлифовала» реплики актеров, избавляясь от ненужных пауз в закадровых диалогах, добавляла звуковые эффекты: иными словами, то, что делала я, было по большому счету той самой финальной версией, и мне это очень нравилось. Несколько лет я работала исключительно со звуком, и даже сейчас, монтируя сцену, я всегда обращаю внимание на самые удачные фрагменты диалога, на звуки шагов, на паузы, ведь, внедряя их в контекст смонтированной сцены, мы влияем на ее ритм и эмоциональный заряд.

РК — Может, какой-то определенный режиссер вдохновлял вас больше всего?

СП — Джанни Амелио открыл для меня мир кино. В миланскую киношколу он приехал прежде всего за тем, чтобы подготовиться к съемкам фильма «В самое сердце», и все мы, студенты, принимали в этой подготовке участие, делая то немногое, чем могли помочь режиссеру. Мы наблюдали за тем, как создается фильм, как он меняется, постигали все: от декораций до актерской игры. Для многих из нас это был уникальный и ни с чем не сравнимый опыт.

Амелио был и остается очень требовательным режиссером, ему важна каждая мельчайшая деталь. Главный урок, какой он мне дал: недовольствоваться малым, настаивать на совершенстве во всем, постоянно задавать себе новые вопросы, пробовать самые смелые решения. Он научил меня тому, что нужно быть безжалостным, нужно смело отказываться от целых эпизодов, если того требует повествование или эмоциональный заряд картины. У него я научилась отказываться

от монтажных решений, которые делают фильм быстрее, динамичнее, зато заставляют его терять драматизм и правдоподобность.

Всегда сложно судить о себе и о своих работах, сложно взглянуть на себя со стороны. То, что мы из себя представляем, — это всегда результат длительного, непрерывного процесса эволюции. Мы меняемся, не только приобретая личный опыт, на нас также оказывают огромное влияние люди, которых мы знаем, с которыми мы обмениваемся опытом. Было бы странно отрицать, что у каждого из нас есть свои учителя в профессии, вернее, даже не учителя, а просто те, кто на нас повлиял сильнее других.

Талантливый человек определенно обладает определенной эстетической чувствительностью, но художественное видение есть далеко не у всех. Под художественным видением я понимаю способность интерпретировать, способность видеть то, чего не видят другие. Я думаю, режиссеру монтажа это необходимо. Взаимодействуя с режиссером, знакомясь с его уникальным видением той или иной проблемы, иногда чувствуешь, что оно тебе так близко, что становится твоим.

Прекрасно, когда чувствуешь, что взгляды режиссера тебе близки, что они подходят и тебе. Помогать режиссеру монтировать фильм — сложная и деликатная работа. Необходима и чуткость, и профессиональная компетентность, и характер. Режиссер монтажа — это прежде всего как раз тот человек, кто может посмотреть на фильм со стороны, своим собственным взглядом, отличающимся от режиссерского.

Во время съемок необходимо поймать момент и действовать как можно быстрее, а во время монтажа, напротив, в вашем распоряжении много времени на размышления, а значит, нужно терпение. На любую ситуацию можно смотреть по-разному. Когда мы монтируем, у нас много времени, время — на нашей стороне. Потихоньку идеи развиваются, эволюционируют; вещи, которые мы не осознавали, становятся очевидными; а принятые решения влекут за собой новые. Самый захватывающий момент — это когда осознаешь, что интуиция начала работать. К примеру, перемещаешь кадр, меняешь какой-то фрагмент диалога — и понимаешь, что от этого значение или ритм целого эпизода кардинально меняются. Причем принятное решение кажется единственно возможным, а раньше оно и в голову не приходило.

Без сомнений, мой выбор кадра зависит в первую очередь от актерской игры, от синхронности, от выражения лица. Выбор кадра и ритм фильма зависят исключительно от того, насколько правдива игра актеров. Виртуозная операторская работа меня мало трогает, кроме тех случаев, когда она незаметна и служит лишь тому, чтобы погрузить зрителя в атмосферу истории.

rk — У вас есть какое-то видение природы европейского кино?

сп — Я не думаю, что можно употреблять такой термин, как «европейское кино». Европа — это множество разных стран, каждая — со своим языком и культурой. Следовательно, в Европе множество кинематографистов, каждый из них самовыражается по-своему, в рамках своего языка и культуры. Поэтому нельзя рассматривать Европу как какое-то неделимое целое. Сложно выделить какие-то черты европейского кино.

В Европе никогда не было киностудий, способных потягаться с американскими. Никогда не было киностудий, где снимали бы фильмы на одном языке для самой разной аудитории. Хотя на заре существования немого кино итальянские режиссеры и стремились соперничать с американскими, снимавшими эпические картины.

После Второй мировой войны прогремела революция неореализма, которая дала рождение выразительным формам, совершенно противоположным американской системе, с ее кинозвездами, нацеленной на коммерческий успех и создание развлекательного продукта. Благодаря этой системе, в США, сильном государстве с мощным внутренним рынком, снимали тогда фильмы, которые признавали во всем мире.

Европейские кинематографисты не смогли создать какую-либо производственную организацию, которая была бы достаточно сильной и мощной, но при этом сохранить потенциал для индивидуального стиля. Зато в Европе роль автора была куда важнее. Именно благодаря европейской системе мир узнал о таких кинематографистах, как датчанин Дрейер, швед Бергман и испанец Бунюэль. Поэтому я думаю, быть режиссером монтажа в Европе и в США — это совершенно разные вещи.

В США режиссер монтажа является частью производственной системы, он в ней лишь пешка, хотя и является важнейшим из технических специалистов, принимающих участие в создании фильма. А в Европе режиссер монтажа — альтер эго режиссера, внимательный глаз, критичный разум, вооруженная рука. Чтобы быть на высоте и продолжать успешно экспериментировать, осваивая новые техники, режиссер монтажа должен не только обладать широтой взгляда, но и быть восприимчивым.

рк — В начале карьеры вы работали с пленкой, потом перешли на цифровое изображение — как вам дался этот опыт?

сп — Я считаю большой удачей то, что наше поколение училось по традиционной системе и работало с ней. Когда я начинала работать с новыми технологиями, то уже обладала важным и уникальным опытом и профессиональной подготовкой.

Я монтировала первый итальянский фильм, снятый по новой системе. На каждом этапе работы мы овладевали новыми техническими

навыками. Я работала день и ночь, с помощью ассистента и звуко-режиссера постигая новую организацию съемок. Когда мы работали с пленкой, вокруг нас стояли десятки металлических коробок, в каждой — своя сцена, своя звуковая дорожка, а теперь все спрятано в одну волшебную коробку, которая может просто проглотить весь материал, а тебе ничего не отдать. Было очень сложно переключиться. Я хотела для начала понять, что происходит во время каждой операции, прежде чем судить о том, эффективна ли новая система. И после того как она была обновлена и усовершенствована, с уверенностью могу сказать: она невероятно эффективна.

Я не думаю, что переход на цифровую систему изменил суть монтажа. Революцию совершили видеомонтажеры — то есть те, кто монтировал на аналоговых системах. Ведь до их появления нельзя было менять порядок кадров, вставлять эпизоды после чернового монтажа, можно было только копировать или переписывать, пока не получится финальная версия.

Большое преимущество цифрового монтажа заключается в том, что он позволяет режиссеру монтажа сконцентрироваться на творчестве. Теперь мы моментально получаем материал, можем использовать одни и те же кадры по несколько раз, экспериментируя с разными версиями склеек, можем отсмотреть весь фильм. И никаких заминок, никаких дефектов, никаких рваных склеек. Высококачественный звук, возможность экспериментировать с наплывами и затемнениями в режиме реального времени.

И все же, несмотря на такое обилие возможностей, я редко сохраняю несколько вариантов монтажа одного эпизода. Ведь в конечном счете верным является лишь один выбор — тот, что позволит мне двигаться дальше. Думаю, что высокая скорость работы и доступность материала приводят к тому, что мы слишком много времени посвящаем размышлению, а нужен более отстраненный подход. К сожалению, цифровое изображение холодное, телекинодатчик не передает теплоту фильма, и это настолько печально, что нередко мы начинаем скучать по старой добной оптической проекции монтажного стола, со всеми ее дефектами.

Покуда существует кино, будет существовать и профессия режиссера монтажа. Не думаю, что когда-либо без режиссера монтажа можно будет обойтись. Как раз наоборот, в цифровую эру, когда, казалось бы, создается иллюзия, что фильм и сам себя может собрать, и стало очевидно, как важна роль режиссера монтажа. Именно сейчас, получив столько технических возможностей для монтажа, как никогда раньше, режиссеры поняли, как важны человеческие отношения с режиссером монтажа, с которым можно делиться идеями и предложениями. Дело в том, что режиссер монтажа представляет аудиторию, он может

взглянуть на фильм свежим взглядом, что никогда не сможет сделать режиссер. Поэтому я думаю, что профессия режиссера монтажа всегда будет востребована.

рк — Что расскажете о своем подходе к процессу монтажа, к организации пространства, в котором работаете?

сп — Когда я работаю над черновым монтажом во время съемок, одна, еще без режиссера, то предпочитаю начинать рано утром. В комнате темно, я создаю особую атмосферу и отправляю своего потрясающего, незаменимого ассистента погулять, чтобы я могла в одиночестве отсмотреть материал и начать монтаж, полностью сконцентрировавшись. Чем сильнее я сконцентрирована, чем глубже я погружаясь в материал, тем лучшие решения я принимаю. За монитором горит небольшая лампочка, ведь я стараюсь сберечь зрение, которое, к сожалению, сильно ухудшилось по сравнению с тем временем, когда я работала за монтажным столом. В удачные, продуктивные дни я сижу и работаю над фильмом по многу часов подряд, вообще не вставая со стула.

Когда я не занята работой, то заново учусь нормальному образу жизни: опять хожу по магазинам и в кино, читаю, общаюсь с людьми. Может быть, всем, кто работает в киноиндустрии, бывает непросто возвращаться к повседневной жизни: из-за работы мы бываем лишены суббот и воскресений, пасхальных и новогодних каникул, у нас нет времени на встречи с друзьями. Работа над фильмом диктует особый образ жизни.

Часто бывает, что мой круг общения ограничен коллегами по фильму. И когда работа завершена, я всегда ощущаю какое-то опустошение, как будто я потеряла свою семью, с которой мы долгое время жили одной жизнью, а теперь наше общее дело завершено, фильм готов, и остается ждать только реакции зрителя. Может, поэтому я обычно продолжаю дружить с режиссерами и коллегами, с которыми мы работали. Когда дела идут плохо, то мы подбадриваем друг друга: мол, любой фильм рано или поздно заканчивается.

Чтобы преуспеть в работе, нужны свежие идеи. Неважно, в какой сфере ты работаешь, нужны идеи, интуиция, воображение, нужно продолжать задавать себе вопросы, а иногда нужно уметь ждать. Нужно уметь слушать и смотреть, никогда не довольствоваться малым, рисковать. Режиссеру монтажа это особенно необходимо, ведь он постоянно находится в процессе эволюции.

Честно говоря, не знаю, существует ли человек, обладающий всеми вышеперечисленными достоинствами, но, несомненно, опыт и любопытство, интерес к жизни помогут каждому преуспеть в работе, уверенно смотреть в будущее и объяснять другим людям преимущества своей позиции.

РК — Какими критериями вы руководствуетесь, решая, браться за монтаж фильма или нет?

СП — Если бы я всегда могла сама выбирать, какой фильм монтировать, то главным критерием был бы режиссер. Не раз бывало, что я читала откровенно слабые сценарии, а потом по ним снимали прекрасные фильмы. Все дело в режиссере. А бывало и наоборот: отличные сценарии были безвозвратно испорчены слабой режиссурой или, что еще хуже, плохим выбором актеров.

Я всегда стараюсь читать сценарий за несколько месяцев до начала съемок. Одного прочтения никогда не бывает достаточно. Обычно я перечитываю сценарий еще раз, веду конспект, в котором записываю ключевые моменты: историю персонажей, локации, протяженность во времени. Я записываю свои сомнения и тревоги, чтобы потом обсудить их с режиссером, а иногда и со сценаристом. Сценарий — это посредник между идеей и фильмом, нередко в него вносят изменения уже на этапе съемок, чтобы «подогнать» его под актеров и декорации. Кстати, монтаж — это ведь та же писательская работа. Зачастую монтаж — это последний шанс переписать фильм.

Итак, если сценарий уже прочитан, то теперь мне важен только сам фильм — то, что мы формируем из отснятого материала. Я не перечитываю свои записи, забываю о сценарии, теперь существует только фильм. Было время, когда я думала, что хотела бы монтировать фильм, ничего не зная о сценарии, открывая его для себя во время просмотра материала; хотела бы узнавать, как развиваются события, по ходу монтажа, не зная, куда я должна прийти в итоге. Хотела бы избежать любого влияния и совершенно самостоятельно создать осмысленную историю.

Я начинала работать с программой Avid Media Composer, и она остается моей любимой. Я к ней очень привыкла, мне было бы сложно переключиться на какую-то другую программу. Мне как монтажеру не очень интересны видео- или графические спецэффекты, они не особо важны. Мне достаточно базовой программы Avid. Однако многие утверждают, что Final Cut Pro дешевле и к тому же более эффективно взаимодействует с внешним программным обеспечением, а Avid в этом плане менее гибкий.

Я провожу очень много времени в одной и той же комнате, поэтому мне важно, чтобы там было чисто, а главное, как можно меньше вещей. Мне нужно окно, даже несмотря на то, что я предпочитаю работать в темноте. И уже несколько лет назад я вожу с собой большую географическую карту мира, которая порой заменяет мне окно. Мой подход к материалу не меняется в зависимости от фильма. Моя цель — выжать из материала максимум, сделать историю настолько хорошей, какой она может быть. Работая над черновой версией,

я люблю оставлять какие-то фрагменты, которые потом, возможно, выкину, оставляю затянутые паузы, я ведь просто быстро составляю первый вариант. Закончив работу над сценой, я ее пересматриваю и исправляю, но какие-то ограхи все равно остаются, потому что сто-процентной уверенности ни в чем нет, и я оставляю за собой возможность принять другое решение, может, даже полностью переделать эту сцену от начала до конца. Идея нужно созреть. Если бы я сразу доводила каждую склейку до совершенства, у меня не оставалось бы времени на размышления.

Так что я даю себе время, чтобы подумать, принять решение, пересматриваю смонтированное на следующий день, а может, даже в самом конце работы. Очень важно поработать один на один с режиссером, потому что те пробные варианты, что я создаю, помогут мне потом продемонстрировать режиссеру, какой путь я проделала одна, не совещаясь с ним. Таким образом, я предлагаю режиссеру свой альтернативный взгляд, взгляд со стороны. Мне нужно время, чтобы осознать ритм фильма через ритм актеров, диалогов, жестов, внутренний ритм дублей. Мне нужно время, чтобы запомнить материал и переварить его.

РК — У вас есть какие-то принципы относительно использования звука и музыки?

СП — Звук, как я всегда говорю, составляет примерно семьдесят процентов значимости сцены. Под звуком я подразумеваю диалоги, скрип дверей, падение камней, шаги, фоновые звуки, музыку, паузы. Ритм сцены кардинально меняется под влиянием ритма звука, который эту сцену сопровождает, и не важно, это строка из диалога или какой-то шум. Не говоря уже о музыке, которая не только меняет ритм сцены, но и может оживить или, наоборот, убить целые эпизоды.

На первом этапе работы, особенно когда я отбираю материал, еще до того, как приступить к черновому монтажу, я стараюсь запоминать все звуки, которые можно использовать из разных дублей, чтобы я могла обогатить или даже заменить диалоги, фоновые звуки, звуковые эффекты в финальной версии.

Разумеется, я фокусируюсь на звуке именно тогда, когда уже вот-вот создам финальную версию. На первом этапе я работаю только над оригинальным живым звуком, выбираю и редактирую все, что обязательно должно быть в сцене, даже если в итоге это будет лишь каким-то ориентиром для звукорежиссера. А ориентир ему необходим, потому что я выбираю слова из тех, что были в дублях, а не просто вставляю то, что мне скажет режиссер. Я очень редко использую архивную музыку, предпочитаю работать с оригинальным звуком. На более поздних этапах работы я начинаю задумываться о том, куда нужно вставить музыку, а где использовать какие-то эффекты,

которые обогатят или исправят сцену. Думаю, у меня есть какое-то музыкальное чутье, потому что я четко осознаю, как музыка влияет не только на общий ритм фильма, но и на эмоциональный заряд целых сцен. Я не особенно люблю использовать длинный музыкальный аккомпанемент, хотя в тридцатые это было уместно, тогда музыка была чуть ли не так же важна, как реплики актеров. Я не люблю использовать музыкальные произведения, заранее подготовленные, выверенные до секунды. Мне нравится, когда выбор музыки является частью творческого процесса монтажа.

РК — Как вы взаимодействуете с ассистентами?

СП — К сожалению, из-за развития современных технологий перестали готовить квалифицированных ассистентов, по крайней мере в Италии. Изначально большинство продюсеров рассматривали новые технологии как способ сэкономить: перестали распечатывать отснятый материал, вместо этого стали делать телекино, то есть переводить пленку в цифру. Прямо с негатива, подвергая таким образом риску не только негатив, но и контроль качества съемки, который ранее проводился в лаборатории. Таким образом, продюсеры смогли избавиться от второго ассистента, весь объем работы передали несчастному первому ассистенту. Сегодня, после активных протестов профсоюзов, второго ассистента вернули, хотя теперь они редко вступают в физический контакт с материалом, а значит, их профессиональная подготовка сильно страдает.

Новые технологии не сильно повлияли на то, как я монтирую, и на сам мой подход к работе. В определенном смысле, когда я работала с пленкой, решение о склейке было более фатальным, более продуманным. А теперь, когда я делаю первую, черновую, версию, я не стараюсь сразу делать склейки идеальными. Видеоизображение меня чуть меньше захватывает. Может, поэтому я немного скучаю по старому добруму монтажному столу. Поэтому я хотела бы монтировать на большом экране. К счастью, все компенсирует монтаж звука. Что бы там ни было, современный монтаж не имеет ничего общего с тем, как мы раньше работали с магнитной пленкой: тогда, стоит раз ошибиться, каждый раз, как будешь проходить это место вновь, будешь слышать щелчок.

Я всегда готова служить кинематографу. Моя манера монтажа может быть очень разной, потому что каждый фильм, который я монтирую, уникален. Я всегда хотела, чтобы мой стиль был узнаваем, чтобы люди видели мою преданность работе, те чувства, что я вкладываю в свой труд, стремясь выжать из фильма максимум. Я всегда мечтала смонтировать мюзикл, может быть, мне стоило родиться в США в пятидесятые, потому что в Италии, к сожалению, мюзиклы никогда не были так распространены. У меня нет любимого жанра. Я всегда

рада возможности получить новый опыт и опробовать свои навыки в работе над фильмом, где от меня требуется больше творчества, чем технических навыков.

Через несколько лет после того, как первое издание книги увидело свет, в карьере Симоны произошел неожиданный поворот. Сейчас она сама все расскажет.

сп — Есть такая итальянская поговорка: «Во всем мире все одинаково», но подобная поговорка, наверное, есть в каждом языке.

Мне посчастливилось познакомиться с итало-американским актером и режиссером Джоном Турутуро и смонтировать его фильм о неаполитанских песнях, «Страсть». Этот фильм — что-то вроде документального мюзикла — стал первым плодом нашего сотрудничества. Пожалуй, наиболее точно жанр «Страсти» описывает ее подзаголовок: «Музыкальное приключение».

Мы снимали в Неаполе чуть ли не по двадцать два часа в сутки, погрузились в мир самых известных неаполитанских песен, стремились работать в неаполитанской традиции и при этом избежать распространенных клише, которые выдали бы, что режиссер — иностранец. Непростая, рисковая задача! Это был очень интересный с точки зрения монтажа проект. Наконец-то исполнилась моя мечта смонтировать мюзикл!

Впервые мы с Джоном встретились на съемках, и это был небольшой культурный шок, по крайней мере для меня. Я была занята и нервничала — настраивала компьютер, чтобы посмотреть, что уже успели снять, а он совершенно расслабленно, в каком-то полубессознательном состоянии, тренировался. Мы выходцы из двух совершенно разных миров, каждый из нас еле-еле говорит на родном языке другого. Сможем ли мы общаться? Найдем ли точки соприкосновения? Только потом я узнала, что тренировки являются неотъемлемой частью его повседневности.

Было очень важно выработать единый стиль для монтажа песен. Мы оба считали, что направлять нас должны музыка и тексты, мы решили работать с песнями как со сценами фильма, не используя никаких приемов, характерных для музыкальных клипов. Работая в монтажной над фильмом «Страсть», мы использовали список звучащих в нем песен вместо сценария. Джон познакомил меня с фильмом, поведав о некоторых сюжетных элементах и связках.

С первой и последней песней мы определились сразу, а остальные перемещали туда-сюда, как фрагменты пазла, пока не добились эмоциональной и музыкальной целостности. Между песнями мы вставляли интервью и архивные съемки, чтобы слова песен были как бы обрамлены контекстом.

Мы посвятили много времени поиску архивных материалов, а затем выбору именно тех фрагментов, что помогли бы нам более полно изобразить Неаполь и музыку, а также связи, своего рода нарративные тропки от истоков каждой песни к музыкантам и истории города.

Еще во время съемок Джон попросил меня начать работать над «Черным тамбурином» — ироничной, вызвавшей немало споров песней, написанной в эпоху Второй мировой войны и посвященной неаполитанке, забеременевшей от афроамериканского солдата и родившей мулата. Съемки велись в театре, в них принимало участие огромное количество людей, и все их голоса в итоге перемежались с архивными материалами, перекликающимися с текстом песни.

Певцы — Беппе Барра, М'Барка Бен Талеб и Макс Каселла — исполняли песню очень живо, наращивая напряжение за счет сумасшедшего крещендо. Снимали всего на две камеры, но со множества углов. Чтобы снять все ключевые моменты, делали по несколько дублей. Так как песня исполнялась вживую, у каждого был свой неповторимый музыкальный ритм. Монтировать эту сцену было очень сложно, потому что, по сути, мы монтировали не изображение, а музыку.

Несмотря на то что Джон почти не говорил на итальянском, мой английский был «школьным», с ограниченным словарным запасом, а герои фильма говорили на неаполитанском диалекте, который так сильно отличается от классического итальянского, что даже я его с трудом понимала, — все мы говорили на одном языке! Мы рискнули и справились. И я, и Джон с неаполитанской культурой были слабо знакомы, возможно, это нам даже помогло, стимулируя нас открывать и принимать неаполитанские песни, потенциально близкие представителю любой культуры.

После этого Джон попросил меня смонтировать фильм «Под маской жиголо», кардинально отличающийся от «Страсти». Это был фильм американского производства, от начала и до конца снятый в Нью-Йорке, на английском. Команда состояла исключительно из американцев, кроме меня и главного оператора — Марко Понтекорво.

Еще одна ключевая особенность фильма — Джон и снимал Вуди Аллена, и сам играл в фильме. Работая с режиссером, который к тому же сам снимается в своем фильме, ты словно постоянно имеешь дело с двумя разными людьми. У меня уже был подобный опыт с Роберто Бенини, но он все-таки в первую очередь актер. Очень спонтанный, умело импровизирующий, доверяющий инстинктам, Бенини снимает фильмы о персонажах, которых сам же и создает.

Джон, с другой стороны, тоже талантливый актер — разносторонний, прекрасно владеющий техникой, всегда ищущий ключ к верной интерпретации. Он очень щедр как актер и очень внимателен как режиссер — с точки зрения выбора материала и работы с актерами. Может

быть, как раз потому, что Джон и сам является актером, он относится к актерскому составу с таким уважением и интересом. Поначалу ему было непросто привыкнуть переключаться между своими амплуа актера и режиссера при просмотре материала.

С такими режиссерами, как Джанни Амелио, получаешь совершенно другой опыт: он никогда не смотрит отснятый за день материал и часто вносит изменения в сценарий. После каждого отснятого кадра он дает актерам указания, разрешает им запоминать реплики, но запрещает анализировать персонажей. Когда я одна отсматриваю все дубли во время съемок, всегда обращаю внимание на изменения и могу выбрать именно тот дубль, который предпочел бы и Джанни.

Первым фильмом Джанни Амелио, что я смонтировала, был «Открытые двери», и я никогда не забуду, как я была удивлена, даже ошеломлена, посмотрев материалы, снятые для сцены в доме престарелых.

В этой сцене судья (Джан Мария Волонте) приходит навестить сына киллера. Его мать умерла, отец в тюрьме, а сам он заперт в доме для престарелых. Обстановка подавляющая: старые больные люди стоят в постелях, а мальчик — изолированный, притихший — стоит на коленях возле своей кровати и царапает стену.

Судья подходит к мальчику, присаживается рядом, чтобы поговорить, сначала смотрит на него с состраданием, а затем неожиданно начинает выкрикивать свои реплики. Кричал, конечно, не судья, а Джан Мария Волонте, но мне показалось, что такая интерпретация совершенно неуместна.

Джанни еще снимал, а я делала предварительную версию монтажа с помощью мовиолы — оба мы были еще в процессе работы над фильмом. Отсмотрев материал, я поделилась с Джанни своим впечатлением. Я тогда оказалась в странном положении: с одной стороны, интерпретация Волонте, скорее всего, совпадала с режиссерским видением, с другой — я не могла не сказать Джанни о том, какое замешательство у меня вызывает эта сцена. И мне нужно было подобрать верные слова, на случай если Джанни прислушается ко мне и решит переснять сцену.

Помню, в начале нашего телефонного разговора я похвалила локацию, отметила удачный кастинг больных и сумасшедших стариков, окружающих брошенного ребенка, похвалила также и то, как именно мальчик вводится в кадр: со спины, скребущий стену. А когда все уже было сказано и оставалось только прокомментировать актерскую манеру Волонте, я сделала паузу. К счастью, я ничего не успела добавить, как Джанни сам начал кричать как Волонте! Он сказал, что Волонте в тот день просто помешался. Как ни упрям Волонте был в своей интерпретации, Джанни все равно решил переснять сцену. Какое облегчение!

Я не почувствовала никакой разницы между тем, чтобы работать монтажером в Италии и в США. Однако на этапе постпроизводства действительно существует огромная разница. В США есть два варианта развития событий: в первом случае вмешивается киностудия, продюсеры, дистрибуторы, стремящиеся сделать фильм коммерческим продуктом; во втором же вмешиваются сложные маркетинговые механизмы, с помощью которых можно предугадать реакцию публики, организовав закрытые предварительные показы. В Италии же постпроизводство — это просто технический этап, подготовка фильма к выходу на экраны. Итальянские продюсеры гораздо меньше внимания уделяют коммерческому потенциалу фильма.

Предварительные показы фильма «Под маской жиголо» проводил модератор, который напрямую общался с аудиторией. Показы напоминали ток-шоу, куда зрителей пригласили, чтобы те раскритиковали фильм. На мой взгляд, это все напоминает вивисекцию с весьма сомнительной ценностью. Такие показы мне всегда кажутся манипуляцией, потому что зрители их посещают бесплатно. Предполагается, что после фильма зрители озвучат свое мнение, следовательно, они чувствуют напряжение и от чувства, что за ними наблюдают, и от осознания, что от них ждут серьезной критики. Таким образом, проходит всякая спонтанность.

К счастью, мы пережили эти просмотры, а реакция Вуди на монтаж стала просто лучшим подарком! Мы пригласили его посмотреть фильм в маленьком зале, где мы и работали. Вуди, сдержанный и молчаливый, сидел рядом с Джоном, изо всех сил стараясь скрыть свое возбуждение. Я же села сзади, у микшерного пульта, рядом со мной — ассистент. Вскоре после начала фильма Вуди обратился к Джону: «Так что, ждешь моей критики?» Джон: «Да, конечно!» — «Ну тогда готовься, я буду беспощаден!» Ничего себе!

Пока мы смотрели фильм, никто не сказал ни слова, а в конце мы с ассистентом потихоньку вышли, чтобы дать Джону и Вуди возможность свободно пообщаться. Через полчаса они вышли, Вуди сказал мне: «Я очень удивлен, фильм в прекрасной форме, я такого даже не ожидал. Не к чему придраться. Поздравляю!!! Молодцы!!!»

Приступая к работе над новым фильмом, я всегда читаю сценарий, а потом выбрасываю его из головы. Смотрю отснятый материал и пытаюсь понять, насколько он «настоящий». Под «настояществом» я имею в виду правдоподобность, прежде всего эмоциональную, именно в контексте рассказываемой истории. Я изучаю не только актеров, их ритмы и выражения, но и то, какие планы, какие объективы подходят тому или иному актеру и для той или иной локации. Я стараюсь оценить стиль и ритм фильма — а прочитав сценарий, это сделать сложно. Фильм нужно видеть и слышать.

Монтировать фильм на неродном языке было очень сложно, но Джон мне сильно помогал, к тому же мне придавала сил его уверенность, что я справлюсь. Я волновалась, потому что в фильме «Под маской жиголо» много диалогов, и сложность заключалась в том, чтобы выбрать нужные места склеек. Я практически заучила наизусть сценарий, и то, что в итоге отсняли, ему идеально соответствовало. Поняв это, я расслабилась и, к своему удивлению, обнаружила, что мне совсем не сложно понять намерения актеров, выражавшиеся в их выражениях лиц, действиях, интонациях. Вскоре я уже меняла реплики и восстанавливала диалоги, ведущиеся за кадром, как будто актеры говорили на итальянском. Я всегда стремлюсь найти правильную для конкретного фильма тональность.

К примеру, «Жизнь прекрасна» — это, по сути, не один фильм, а два. Первая часть — комедия, вторая — трагедия. В комедийной части события развиваются очень быстро, по сути, вся она построена на всевозможных шутках. Главный герой влюбляется в молодую женщину и придумывает все новые варианты, как завоевать ее сердце. И в то же время есть неприметные на первый взгляд предвестники того, что фильму предстоит превратиться в трагедию о нацизме.

С первой частью невозможно ошибиться: тон на сто процентов комический. На мой взгляд, в этом фильме Бенини демонстрирует все свое мастерство, создавая самые смешные из всех своих сцен, таких, к примеру, как сцена «экзамена» официанта перед дядюшкой. Это гениальная смесь быстрого диалога, мимики и физической комедии. Именно эти три элемента помогали мне в выборе кадров. В сцене, которую я уже упомянула, дядя устраивает Гвидо своего рода перекрестный опрос, чтобы узнать, все ли он выучил, что необходимо, чтобы стать официантом. По сути, Гвида ничего не помнит, только изображает уверенность, а пытаясь обдурить дядю, путается в словах. Я работала с разными дублями: Роберто импровизировал, меняя движения. С самого начала зрителю понятно, что Гвида не мог выучить все правила, и зрителю, как и дядюшке, интересно посмотреть, как он будет сдавать экзамен. Так что реакции дяди я использовала как контрапункт, соответствующий ритмическим репликам и жестам Роберто. Сцена по ритмике напоминает танец, в котором двое кружатся все быстрее, и в итоге танец перерастает в драку.

Во второй части фильма, когда он превращается в трагедию о концентрационном лагере, динамика совсем другая. В одной из финальных сцен — сюрреалистично-комической — Гвида переводят действующие в лагере правила с немецкого. Своим переводом он стремится убедить мальчика, что все это лишь игра, соревнование. И вся та ложь, что Гвида рассказывает своему сыну, производит еще более странное впечатление, когда мы обращаем внимание на недоверчивые

выражения лиц евреев, которых этот абсурдный перевод приводит в замешательство.

Монтировать эту сцену было сравнительно несложно. Важно было как можно раньше осознать, что евреи переводом удивлены, что они ни на минуту не верят Гвидо. Как только ты это осознаешь, с диалогом все становится ясно. Мы забываем о других, внимание приковано к отцу и сыну за счет использования быстрых смен планов и контрапланов. Настолько быстрых, что к концу сцены зритель буквально перестает дышать. Даже немецкие солдаты были в замешательстве, однако они как раз поверили, что Гвидо все перевел верно.

С мальчиком было очень сложно взаимодействовать во время съемок. Он не был актером, не мог запомнить реплики, к тому же был слишком мал, чтобы понимать подтексты и намерения. Это была настоящая мука. Я выбирала не те дубли, что мне больше нравились, а те, где ему удалось лучше сыграть. Зачастую приходилось со звуком работать отдельно, брать звуковую дорожку из тех дублей, где мальчик продемонстрировал оптимальный темп и выразительность.

Над двумя сценами работать было сложнее всего. Точнее, они казались мне обрубленными. Продлить бы их совсем ненадолго, чтобы дать зрителю возможность прочувствовать отраженную в них боль и трагедию.

Первая сцена — смерть дяди. Единственная сцена, в которой мы попадаем в тамбур перед газовой камерой. Очень сильная сцена. Мы, зрители, знаем заранее, что здесь погибли миллионы людей. Ничего ужасного не показывают, один лишь добрый жест дядюшки. Он раздевается, готовится принять душ, и тут женщина-капо (заключенная, работающая на администрацию) спотыкается и падает, а он помогает ей встать. Вот и всё. Один лишь добрый жест. Но это последний раз, когда мы видим его. Дядя покидает сцену, камера фокусируется на нем крупным планом, без пауз. Вот здесь мне очень не хватало еще нескольких кадров. Конечно, затемнение было крайним вариантом, но нам пришлось к нему прибегнуть, чтобы подтвердить, что дядя действительно ушел.

Вторая сцена — смерть Гвидо/Роберто. Солдаты тычут в него винтовкой, а он продолжает улыбаться. Конечно, ни один зритель не хочет его смерти, никто не может поверить, что его убьют. Ведь все-таки это Бениньи... Разве может комик умереть!

Итак, Гвидо улыбается, солдаты продолжают его подталкивать винтовками, он проходит мимо места, где прячется его сын, они обмениваются последними полными любви улыбками, а затем Гвидо уходит из кадра. Единственное доказательство его смерти — отрывистый приказ солдата и звук выстрела. Мне понравился этот режиссерский выбор. Звук выстрела произвел гораздо более сильное впечатление,

чем мог бы произвести вид мертвого тела, несомненно. Но опять же, когда солдаты уходят, сцена очень резко обрывается, и кажется, слово смерть ускользнула.

Композитор решил в сцене смерти Гвидо музыку не использовать, но следующую сцену начать с музыки. В данном случае, учитывая, что сцена очень короткая, зрителю было бы непонятно, может, это все была очередная шутка Бенини? Поэтому я предложила начать музыкальный фрагмент, когда Гвидо направляется к сыну, а закончить с последним выстрелом. Выстрел и тишина!

И несмотря на это, вспоминаю просмотр с Витторио Чекки Гори, продюсером и дистрибутором фильма, который мы провели, когда фильм был уже сведен и напечатан. В конце Витторио обернулся к Роберто и сценаристу, Винченцо Керами, и сказал: «Вы тоже согласны, что Роберто не может умереть, правда?» Видимо, это было неизбежно: Роберто продолжит жизнь в сердцах многочисленных поклонников фильма.

Задавая себе вопрос, какие фильмы я бы хотела смонтировать, понимаю, что список просто бесконечный: фильмы со всего мира, длинные и короткие, драмы и комедии. К примеру, я хотела бы смонтировать первые двадцать минут «Спасти рядового Райна», которые блестяще смонтировал знаменитый Майкл Кан, завоевавший в итоге премию «Оскар» за лучший монтаж в том же году, когда в список номинантов попала «Жизнь прекрасна».

Честное слово, я смонтировала столько фильмов — и независимых, и мейнстримовых — а все еще полна любопытства и готова удивляться. Я бы хотела монтировать фильмы, предлагающие взглянуть на мир по-новому, стимулирующие меня искать решения, новые конструкции в монтаже. И даже если мы говорим о художественных фильмах, далеко не всегда конец фильма означает, что даны ответы на все вопросы. Фильм может нас тронуть, осчастливить, заставить задуматься или загрузить, дав при этом вопросы вместо ответов.

Что смотреть

Симона отмечает ключевую роль трех режиссеров в становлении европейских национальных кинематографов: Дрейера, Бергмана и Бунюэля. О первых двух уже немало было сказано, а на последнем остановимся подробнее. От иррационального «Андалузского пса»

(1929) до последней работы режиссера, «Этот смутный

объект желания» (1977), все его картины пронизаны неиссякаемой страстью к сюрреалистичной манере, переворачивающей все с ног на голову. Особенно явственно это проявляется в предпоследнем фильме режиссера, «Призрак свободы» (1974).

Симона уже все отлично сказала о фильмах своего наставника Джанни Амелио, а я просто посоветую вам посмотреть их, и не в последнюю очередь чтобы оценить монтаж. Ни один другой режиссер не был так смел в избегании конвенционального, основанного на сюжете нарратива. Амелио дает зрителю время и простран-

ство, чтобы тот погрузился в дилеммы персонажей. Уникальный талант режиссера проявляется в первом же фильме — «Прямо в сердце» (1982). Симона монтировала следующие фильмы Амелио: «Открытые двери» (1990), «Похититель детей» (1992), «Америка» (1994), «Сицилийцы» (1998) и «Ключи от дома» (2004). А еще Амелио снял в 2011 году фильм «Первый человек» по одноименному роману Альбера Камю, который писатель так и не завершил, погибнув в автокатастрофе. Полагаю, Камю из тех писателей, кто по своей природе близок Амелио.

К сожалению, похоже на то, что DVD с английскими субтитрами не существует. Симона уже провела тщательный анализ фильма Роберто Бенини «Жизнь прекрасна» (1997), и я советую вам посмотреть его, чтобы оценить, как умело Бенини балансирует между комедией и трагедией, рассказывая историю о Холокосте. Нечто подобное он проделал с Иракской войной в фильме «Тигр и снег» (2005). Джона Туттурро и Бенини объединяет то, что оба являются к тому же и актерами, что не может не влиять на их режиссерский опыт.

До сотрудничества с Симоной Туттурро снял прекрасный фильм «Любовь и сигареты» (2005), в котором актерам пришлось «открывать рот» под множество песен. Настоящая мечта для монтажера! Рэй Хабли справился отлично.

— Хулия Хуанис

Хулия решила обновить свою самопрезентацию, чтобы рассказать о насыщенном событиями творческом пути, который она проделала со времен выхода первого издания. Хулия занимается собственными проектами и преподает, оставаясь при этом выдающимся режиссером монтажа.

1. Моя жизнь

«Моя жизнь — в и для кино»

Я родилась в 1956 году в Ареллано (Наварре), деревне на севере Испании. В этом фермерском поселении жила лишь сотня человек. В те дни дети проводили все время на улицах, в полях, лазали по деревьям, бегали, играли и смеялись. Школьники и школьницы разных возрастов занимались в одном и том же кабинете. Я вспоминаю тот период одновременно с радостью и с грустью, ведь именно в школе я впервые осознала, что мир несправедлив. С раннего возраста я ощущала потребность сопротивляться.

У меня мало детских фотографий. Технологии тогда не были особенно развиты, фотографировались очень редко. Так, я не была знакома со своим дедушкой по отцу и никогда не видела его фотографий, так что мне оставалось лишь представлять его по рассказам. В будущем я оценила воображение как очень полезный инструмент, но в то время оно было лишь инструментом, без которого нельзя обойтись, ведь только воображение помогало мне быть одновременно зрителем и автором.

К счастью, в городе был кинотеатр, по субботам и воскресеньям показывали фильмы.

Родители очень любили кино и всегда брали нас, четверых детей, с собой. Если мы себя плохо вели, родители грозились, что не возьмут нас в кино, но в итоге все равно брали, потому что очень хотели пойти, а без нас не могли.

Бывало, мы смотрели один и тот же фильм дважды. Так я и провела первые десять лет своей жизни: в кресле в первом ряду, наслаждаясь фильмами, снятыми в Испании и в дальних странах.

Не могу сказать, что я тогда понимала кино, однако одни фильмы казались мне прекрасными, другие пугали, ведь я верила, что все, что я вижу, реально. Однозначно, кино меня зацепило. Я обожала смотреть фильмы.

Кино впервые подарило мне возможность войти в контакт с другими культурами, узнать, что такое насилие, дружба, любовь и смерть.

Я помню, когда какой-нибудь ребенок в кинотеатре плакал, кто-нибудь обязательно кричал сзади: «Это же кино, выдумка!»

Однако я в детстве не различала реальности и вымысла, я верила, что все, что я вижу на экране, реально. Помню, как после кинотеатра лежала в кровати без сна и думала обо всем, что увидела, как будто боялась забыть. Для меня кино было убежищем среди тьмы. Я хотела жить в кино...

Когда я выросла, поехала учиться в Памплону, где уже учились мои сестры и братья: старшая сестра изучала архитектуру в университете,

братья учились на бакалавриате. Мы жили вчетвером в одной квартире. Родители остались в деревне, но мы виделись по выходным.

Может, это судьба — по соседству находился кинотеатр и иезуитский киноклуб. У нас не было телевизора, и так как братья тоже были большими любителями кино, они ходили смотреть кино по ночам. Я их шантажировала: говорила, что если они не возьмут меня с собой, я все расскажу родителям. В итоге они меня брали.

За те семь лет я увидела немало превосходных фильмов, а те, что я не понимала — такое иногда случалось, — мне объясняли братья. Каждый из нас обязательно пересказывал другим фильмы, которые им увидеть не удалось. Думаю, эти устные пересказы были очень полезны: все нужно было представлять, это было захватывающе. Я считаю большим везением то, что мои старшие братья интересовались политикой, архитектурой, искусством, литературой, музыкой, кино — да всем на свете. К тому же к ним часто ходили в гости друзья. Когда мы жили вместе в Памплоне, мы часто ходили на выставки, читали много книг и газет, слушали музыку. Что касается творчества, я тогда рисовала карандашами и делала коллажи из журнальных вырезок. Затем я наклеивала их на картонки и использовала как книжные обложки.

Я росла и в конце концов достигла возраста, когда кажется, что ты все понимаешь о жизни, хотя на самом деле и понятия не имеешь. Старших не слушаешь, считая себя самым лучшим и самым умным человеком на свете... Может, именно благодаря всем этим обстоятельствам я и открыла свое призвание.

Получить образование в сфере кинематографа в Памплоне в то время было невозможно, и я решила поехать в Сарагосу изучать медицину.

В 1975 году умер диктатор Франко, и начался переходный период в истории, с обилием политических проблем. Думаю, именно тогда я и узнала, что такое общество. Конечно же, без потери невинности это было невозможно.

Первый курс прошел отлично: новые друзья, интересная учеба, я открывала для себя город... Я не только изучала медицину, но еще и пошла на курсы фотографии при художественной галерее «Спектрум», одной из лучших в Испании, хотя тогда я этого и не знала. Нас учили делать цветные фотографии, что по тем временам было новшеством. Каждое утро воскресенья мы ходили на фотопрогулки, а потом обрабатывали и печатали фото. Преподаватели у нас были прекрасными, они дарили нам множество идей и заряжали уверенностью в себе, поощряли эксперименты. Их новаторские выставки были очень интересны. Тогда я и познакомилась с работами своих любимых фотографов: Николаса Лекуоны, Энселя Адамса, Доротеи Ланге и Алфреда Стиглица. Конечно же, увлечение фотографией съедало много денег.

Вместе с группой друзей мы открыли при университете киноклуб. Помню, мы ходили в книжные магазины, листали книги, искали информацию об интересующих нас режиссерах и фильмах. Не знаю уж, каким образом, но мы находили возможность показать членам клуба фильмы, какие хотели. Больше всего мне нравились дискуссии. Абсолютно все, что говорили, было интересно.

В то время в Сарагосе открылся кинотеатр Bogart, где проходили утренние показы и очень интересные циклы показов: российское кино, «черное» кино... Через несколько лет после поступления я поняла, что медицина — это не мое, я хотела бросить учебу. В то время — а это было лето 1985 года — мой брат жил в Лондоне, стажировался там в журнале, он ведь учился на журналиста. Я решила поехать туда, чтобы разобраться в себе. Это был мой небольшой побег. В глубине души мне просто хотелось посмотреть, как живут в других странах.

У родителей мое решение вызвало неприятие: они хотели, чтобы я закончила учебу, а потом уже занялась чем-то другим, если решу. Но на самом деле родители никогда ничего нам не навязывали и в конечном счете всегда были готовы нам помочь.

Я приехала в Лондон, не зная английского (я учила французский), а работать было нужно — я не хотела просить денег у родителей. Было непросто, но очень интересно. Мне нравилось гулять, узнавать город — совершенно новый и незнакомый. Мне все было интересно. Мне нравилось наблюдать за людьми из разных стран, представителями других культур, которые даже одеты были совсем не так, как я. Очень вдохновляли разговоры с друзьями. Мы обсуждали все на свете: астрономию, философию, математику, моду, науку... Я продолжала заниматься фотографией, часто ходила на выставки, на концерты. Мне все было в новинку.

Я записалась на кинокурсы, но это было сплошное мучение из-за моего уровня английского. Я бралась за паршивую работу: убирала квартиры, работала в японском ресторане. Была еще одна ужасная работа. На нее ни разу не нанимали женщин. Заключалась она в том, чтобы мыть вечерами кухни отеля «Карлтон». Часами я скребла огромные кастрюли, одну за другой. Иногда даже плакала. В грустные моменты я вспоминала Чаплина, ведь он, как мне говорили, останавливался в этом отеле, бывая в Лондоне. Я вспоминала его песни, это помогало мне взбодриться. Именно тогда, работая в отеле, я поняла, что немые фильмы Чаплина все на свете зрители воспринимают одинаково.

Я многому научилась в Лондоне. Там я на сто процентов открыла свой разум, стала рассуждать обо всем на свете, включая и свою жизнь. И пусть я в то время не очень хорошо понимала, куда я движусь, я хотя бы поняла, что являюсь гражданином мира.

Я поняла, что сила не приходит откуда-то извне. Нужно найти силу в себе. Однако и наличие силы не гарантирует отсутствия страданий. Еще одно открытие того периода — в любой стране, в любом окружении существует социальное расслоение. Мир искусства сначала кажется очень свободным, либеральным, но потом приходит осознание, что это очень закрытый мир. Что я тогда знала о кино? Я не знала — и до сих пор не знаю, — чем я буду заниматься в кино, но знала, что это мое, что в этой сфере мне уютно.

Итак, я поняла, что хочу заниматься кино, но не знала, с чего начать, как подступиться. Мне тогда казалось, что войти в этот мир очень сложно, а может, и невозможно. Я стала читать все книги о кино, какие могла найти, и смотреть как можно больше фильмов: и новых, и тех, что уже видела. Мне нужно было остаться наедине с изображением, чтобы никто меня не направлял. И вот я смотрела фильмы, знакомилась с творчеством режиссеров... Сейчас я перечислю режиссеров, которые меня тогда впечатляли, в том порядке, как они приходят в голову: Эйзенштейн, Росселлини, Мидзогути, Одзу, Годар, Бressон, Дрейер, Пазолини, Кurosава, Уэллс, Мурнау, Фриц Ланг, Казан, Любич, Кьюкор, Жан Виго, Рене Тати, Сатьянджит Рей, Ренуар, Хичкок, Жан Эпштейн, Турнер, Уайлдер, Форд, Лин, Капра, Антониони, Висконти, Оливейра, Полански, Феллини, Бергман, Де Сика, Риветт, Трюффо, Фассбinder, Тарковский, Кислевский, Пекинпа, Соте, Ромер, Фуллер, Николас Рей, Кубрик, Малик, Скорсезе, Вуди Аллен, Чжан Имоу, Берланга, Саура, Эрисе.

Может, сейчас этот список выглядит безнадежно старомодным, но он соответствует духу того времени. В фильмах меня всегда привлекало следующее: характер и личность режиссера, операторская работа, костюмы, эстетика, поэтичность.

В Лондоне я познакомилась с экспериментальным кино. Я как будто открыла окна навстречу непознанным мирам: Жан Кокто, Майя Дерен, Петер Кубелка, Норман, Макларен, Вальтер Руттман, Ханс Рихтер, Ман Рэй, Оскар Фишингер, Мэри Эллен Бьют, Джеймс Беннинг, Брюс Бейли, Натаниел Дорски, Фернан Леже, Эжен Шюфтан, Мари Менкен.

Наверняка я забыла упомянуть кого-то из режиссеров, сыгравших в моей жизни важную роль. Без кино моя жизнь была бы другой. Думаю, она была бы хуже, ведь кино меня многому научило. Когда я жила в Лондоне, разрешения на работу у меня не было. Я решила вернуться в Испанию, потому что осознала, что не хочу оказаться в числе тех людей, кто остался позади и не знает, куда двигаться дальше.

Я не знала, как стать своей в мире кино, но была уверена, что буду заниматься кинематографом. Вернувшись в Испанию, я пообщалась

с другом сестры, Хосе Лара: он помог мне начать работать над фильмами как стажер. Начала я с фильма Хавьера Агирре «Монахиня-лейтенант» (1987). По счастливой случайности я попала к режиссеру, снимавшему художественное экспериментальное кино. Никогда не устану благодарить Хосе и Хавьера за то, что помогли мне в начале карьеры. Почему я так люблю кино? Никогда не понимала. Но вот как все началось.

Будучи стажером, я помогала операторам, режиссерам и монтажерам. Переехала жить в Мадрид. Несколько лет сотрудничала с монтажером Хуаном Сан-Матео, и очень благодарна ему за то, что дал мне эту возможность.

Я тогда «собрала» немало фильмов, руководствуясь принципами, которые сейчас кажутся сомнительными, зато дали мне возможность поэкспериментировать, научили рисковать и принимать решения.

Я работаю монтажером с 1990 года и по сей день. Я сотрудничала с разными режиссерами. Надо признать, мне очень повезло, что вскоре после переезда в Мадрид мне довелось поработать с Басилио Мартином Патино, Виктором Эрисе и Карлосом Саурой. Все они прекрасные режиссеры, они дали мне толчок в жизни, который, как я всегда повторяю, очень нужен молодым людям. Как будто мне открыли голову, встрихнули ее, вложили навыки, которые потом открыли двери в новый мир: новый метод работы, новый образ мышления, бытия, новый опыт, новая дружба... Я понимала: чтобы быть профессионалом, я должна быть на высоте во всем, не только в технике. Я должна многое знать о политике, астрономии, природе, науке, разных направлениях в искусстве, быть знакомой с фильмами, которые изменили мир.

Я люблю ходить в кино. Когда смотрю фильмы, обращаю внимание на то, как все сделано: как выставлен свет, как меняется манера актера. Думаю, лучший способ учиться новому — наблюдать за работой режиссера. Я часто ходила в Фильмотеку, в кинотеатр, знакомилась с новыми режиссерами. Часто пересматривала фильмы — уже с новым восприятием, смотрела много документальных фильмов, экспериментальных — с новыми нарративными формами, видеоарт...

Именно тогда я познакомилась с режиссерами, которые останутся со мной навсегда: Йонас Мекас, Майкл Сноу, Иимура Такахико, Жан-Мари Штрауб и Дэниэль Юйе, Педру Кошта, Стэн Брэкидж, Жан-Даниэль Поллет. Я открыла существование двух дополняющих друг друга фокусов: причем это скорее не художественное и документальное кино, а то, что Хосе Вэл дель Омар называл реализмом и абстракцией. Он был пророком, провидцем кино, его восприятие опережало время, и ему приходилось бороться с безразличием аудиовизуальной индустрии. Он был настоящим изобретателем, свободным и смелым,

как поэт или преступник. Почитав, что он писал о детском образовании, поймете, насколько чужды ему были академические традиции. Не меньшее восхищение у меня вызывает Артур Липсетт. Он начал карьеру как режиссер монтажа, а затем стал режиссером: оригинальным артистом, чье видение мира отражается в его работах. Играя с аудио- и визуальными элементами как с элементами пазла, Липсетт создает дерзкие и цепляющие коллажные фильмы, необычные и волнующие. Липсетт пробуждает зрителя, заново учит его чувствовать и видеть. О его фильме «Очень мило, очень мило» Стэнли Кубрик отзывался так: «Один из самых талантливых и образных способов использования киноэкрана и саундтрека, какие я видел». В этом фильме, одной из самых стильных и волнующих своих работ, Липсетт проявляет высочайший уровень творческого мастерства. К сожалению, Липсетта не всегда понимали, я уверена, что он заслужил куда большего признания.

Эти режиссеры работали в очень современной манере, их использование монтажа также было новаторским. Интересно, почему именно эти фильмы, которые мне так дороги, кинотеатрам было особенно сложно достать и показать.

Очень близкий мне режиссер — Виктор Эрисе, испанский режиссер, снявший за последние тридцать лет лишь три полнометражных фильма и несколько короткометражных. И все они прекрасны. Эрисе — обладатель наград международных кинофестивалей в Сан-Себастьяне, Чикаго и Каннах, там он получил приз жюри за фильм «Солнце в листве айвового дерева» (1992), который некоторые ошибочно считают документальным. В этом фильме Эрисе рассказывает о повседневной жизни художника Антонио Лопеса, о том, как тот сидит в саду возле своего дома и рисует. Однако это не просто рассказ о повседневности — это размышление об искусстве, о течении времени, о человеческом существовании. Я работала над этим фильмом, сценария у него не было. Однако каждый день происходило что-то новое: и на съемках, и в монтажной. У Эрисе всегда был замысел фильма — и всегда блестящий. В каждом кадре он проявляет свое творческое начало, раскрывая всё новые и новые грани эмоций. Я монтировала еще один фильм Эрисе — короткометражку «Линия жизни» (2002), вошедшую в альманах «На десять минут старше: Труба». Это просто чудо длиной всего в десять минут! Эрисе говорит: «Даже не снимая фильмы, ты остаешься режиссером». Он имеет в виду, что каждую минуту своего существования продолжает творить... Так что сотрудничество с Эрисе стало для меня очень важным опытом.

Сегодня, задумываясь о режиссере Эрисе, невозможно не задать себе вопрос о финансировании и распространении фильмов. Думаю, стоит разделять кино как индустрию, направленную на зарабатывание

денег, и кино как культуру — которое может не приносить экономической выгоды, но приносит другую. Часто режиссеры снимают фильмы, как будто адресованные маленьким детям, такие работы едва ли вызовут уважение у зрителя. Поэтому я продолжаю придерживаться своих ценностей и идей, пусть они даже идут вразрез с актуальными ценностями киноиндустрии или с запросами среднего зрителя.

Сегодня, с развитием технологий, мы стали роботами. Все хотят запечатлеть момент, но никто не хочет думать. Поэтому важен образовательный аспект кино. Кино существует как раз благодаря своей возможности манипулировать эмоциями зрителя. И продолжит существовать потому, что в киноиндустрии важную роль играет бессознательное зрителя. Одно из главных удовольствий, что нам дает кино, — мы открываем двери в новый мир, не зная, что нас там ждет.

Так потихоньку я смонтировала около шестидесяти художественных и документальных фильмов. С каждым фильмом я продолжаю учиться. Думаю, лучше всего оценить наследие деятеля кино можно, именно изучая его работы в хронологическом порядке.

2. Моя преподавательская деятельность

«Учить — это учиться дважды»

160

Мне нравится преподавать монтаж. Приступая к новому учебному курсу, я каждый раз сама вновь возвращаюсь за парту, изучаю заново множество теорий. Думаю, что искусству невозможно обучить. Если техническому аспекту работы обучаться вместо того, чтобы потихоньку делать собственные открытия, научишься быстрее. К тому же, пусть искусству научить нельзя, можно рассказать о своих отношениях с миром искусства: с фотографией, книгой, картиной, фильмом. Суть в том, чтобы постараться передать студентам свой опыт, свои чувства. Поступившим в университет студентам еще предстоит выработать вкус. Некоторые любят кино, другие о нем мало знают. Наша задача — помочь им открыть новые миры кинематографа, подарить им уверенность.

Я люблю, чтобы на занятии было комфортно, мне важно, чтобы никто не чувствовал себя потерянным. Так что я показываю студентам отрывки фильмов, надеясь возбудить у них интерес, чтобы дома они посмотрели фильм целиком.

Мы общаемся, обсуждаем решения режиссера: почему он сделал так, а не иначе; почему выбрал именно это место, этот ракурс; как выбрал, с какого расстояния снимать; почему именно эти цвета, звуки, музыка; почему он именно так распоряжается в кадре временем, цветом и, наконец, что он хотел сказать нам.

Студентам необходимо понять, какую роль в создании фильма играет процесс принятия решений.

Я показываю им самые разные фильмы — главное, чтобы они были хорошими. Мы говорим об искусстве, книгах, жизни, разбираем отрывки, которые они сняли. Но я стараюсь избегать простых фильмов: чтобы они работали, чтобы не быстро забыли о просмотренном. Я забочусь о восприятии студентов, ведь мы существуем в постоянном отравляющем потоке мнений, сложившихся имиджей, критики — иногда это заставляет усомниться в своем собственном видении кино. Я стремлюсь к тому, чтобы по окончании нашего курса у студентов появилась некая база, их личные представления; и продолжать возводить новые этажи над этим фундаментом они должны в течение всей жизни. Студенты дарят мне энергию, вдохновляют меня на открытия, на то, чтобы продолжать учиться. С ними я узнаю о чем-то, о чем раньше и не задумывалась.

3. Моя работа

Выбери себе работу по душе, и тебе не придется работать ни дня.

Конфуций

16

Я никогда не прерывала занятий фотографией, то и дело участвовала в выставках, сняла короткометражку — но всего этого мне было мало. Когда на Испанию обрушился кризис, мы оказались к этому совершенно не готовы. Ни одна страна не может восстановиться после кризиса, если политики, да и обычные граждане, продолжают вести себя аморально, зная, что останутся безнаказанными. У меня стало больше свободного времени, потому что работы из-за тяжелой экономической ситуации было мало. То был период переживаний, сомнений, тревоги, личностного кризиса. И я решила, что самое время попробовать что-то новое.

Я стала больше времени уделять творчеству, исследуя в нем все то, что меня интересует и волнует: политику, социальные проблемы, злоупотребление властью, женщин, детей. Все эти темы я затрагиваю деликатно, не напролом, давая зрителю возможность задуматься об увиденном.

У меня множество источников вдохновения: воспоминания, сны, картины, новости, разговоры, облака, камни, путешествия... И кое-что еще важное — воображение.

В своем творчестве я поднимаю вопросы, которые обычно замалчиваются: например, как женщины-художницы находят свое место на рынке, что им помогает и что мешает. Мы ведь продолжаем жить в патриархальном мире, и творческая сфера тоже функционирует по его законам. Я понимаю, что вне творческого рынка все очень сложно.

Так что я предпочитаю оставаться там, пребывать в счастливой беззаботности, занимаясь любимым делом. Думаю, творческую сферу должны контролировать лишь художники, не позволяя так называемой творческой элите устанавливать свои правила.

Мой подход остается неизменным: я живу достаточно изолированно от мира искусства, все эти творческие баталии меня не интересуют. Экономический аспект мира искусства на самом деле слабо связан с экономическим аспектом жизни художника. Художники живут как придется, я прекрасно понимаю, что ощущение профессиональной и экономической нестабильности будет со мной всегда. Достаточно большую часть заработанного я вкладываю в свои новые творческие проекты. В идеале я хотела бы жить на то, что зарабатываю продажей плодов своего творчества. Чтобы это было возможно, мы должны всячески продвигать институт коллекционирования и высшее образование. С точки зрения трудовых прав и системы вознаграждения творческая сфера является исключением. Политики убивают культуру не только потому, что презирают ее, но еще и потому, что боятся. Конечно, когда есть предложения, я берусь за монтаж, но помимо этого я сняла две документальные короткометражки о художницах — Доре Салазар и Мари Жозе Рекальд. Я занималась экспериментальным кино, видеоАртом, продолжала делать фото, научилась вручную раскрашивать кинопленку.

4. Рисунки на целлулоиде

В период, когда происходил переход от аналогового кино к цифровому, я поняла, что пленка потихоньку исчезает, а также исчезают лаборатории обработки. Так что я начала раскрашивать пленку вручную.

Отправной точкой стала потеря традиционного для мира кино материала — кинопленки. С нее в конце девятнадцатого века началась история кино, и вот мы начали ее терять. Я, как человек с более чем двадцатипятилетним опытом работы в сфере кино, к этому материалу питаю особенно сентиментальные чувства, я много думаю о том, что для нас будет значить эта потеря.

Несомненно, эта тема меня так сильно интересует именно потому, что я люблю кино и работаю в кино. Пленка — часть моей жизни, моей профессии. Поэтому для меня этот проект стал и спасительной операцией, и ныроком в память, и возможностью вдоволь поработать с определенным форматом, пока он не исчез окончательно. Ключевая идея проекта — создать что-то новое, взяв за основу нечто, неумолимо исчезающее из нашей жизни, нечто, содержащее частички нашего недавнего прошлого, наших недавних мечтаний. Очень сказочная, поэтичная, по сути, идея.

Как мы знаем, фильмы раскрашивают вручную — кадр за кадром, и так было еще на самой заре кинематографа, когда раскрашивали работы Мельеса. Так вот, еще с сороковых годов творцы терпеливо раскрашивали всё ту же пленку. Я получила огромное удовольствие от процесса рисования: иногда это было ритмично, иногда нет, иногда я рисовала пятнышки, кружки, полоски, использовала разные цвета... Раскрасив пленку вручную, я делаю видеозаписи, а затем показываю их на отдельных мониторах. Одновременно может быть включен один монитор, четыре или даже десять. Инсталляция иллюстрирует выразительную силу совмещения рисунка и движущегося изображения, немаловажную роль играют сочетания цветов и юмористическая игра изображения и звука. Прекрасный пример особой кинематографической поэзии.

А еще я делала фотографии с этими же раскрашенными пленками и инсталляции. Иногда просто заполняла комнату полосками пленки, свисающими с потолка до пола. Иногда играла со светом. Также я рисовала на копиях старых фильмов. Им есть что рассказать нам о жизни. Многие из этих фильмов не имели возможности рассказать свою историю, они запрятаны на чердаках, в кинобиблиотеках. Так и начинается разговор между режиссером, пленкой и совершающим открытия зрителем. Финал остается открытым, ведь пленка продолжит жить и создавать новые истории, переплетаясь.

5. Фотография

Как я уже говорила, фотография — это часть моей истории. Фотографией я занимаюсь с тех пор, как попала в галерею «Спектрум». Я пробовала себя в разных стилях, занималась и черно-белой фотографией, и цветной. Портреты, архитектура, пейзажи, натюрморты, минимализм — чего только не было... Сейчас я занимаюсь коллажами из фотографий, иногда использую фотодокументы. Я могу сделать коллаж из портрета и фотографии облаков, дерева — да чего угодно, главное, что я всегда стремлюсь передать эмоцию. В данный момент я занимаюсь геометрической фотографией, я сейчас в поиске.

Иногда я забываю, что, вообще-то, надо работать для других, а не для себя. Намерение, конфликт и чувство — вот мои рабочие инструменты. Думаю, всегда найдется зритель, готовый удивляться моим работам.

6. Видеоарт

Видеоарт — самый экспериментальный для меня формат, еще один способ рассказать историю с помощью изображений. Мир видеоарта

меня завораживает, заставляет задавать себе вопросы о том, что меня волнует или интересует: о войне, одиночестве, недостатке свободы, страдании, любви.

В любой моей работе важную роль в истории играет звук. Саундтрек — упражнение для памяти, ведь многое мы не видим, но слышим — все эти повседневные шумы. С ними можно играть. Главное, мы никогда не забываем моменты тишины. Мне нравится играть с эхом, оно сообщает изображению некое ощущение пустоты.

В моей работе важную роль играет музыка, ритм изображения, временной ритм. Я стараюсь создать такой ритм, чтобы зритель успевал рассмотреть изображения и в то же время чтобы у него сохранялся интерес к работе в целом. Невозможно рассказать лишь одну историю. Каждый зритель в своем воображении создает свою собственную. Вся власть у зрителя, наша задача, пожалуй, состоит лишь в том, чтобы вдохновить его на активное и конструктивное восприятие работы.

Нужно думать о том, что имеем, и ценить это, а также осознавать, что мы теряем. Иногда мы теряем что-то стоящее, что стоило бы постараться вернуть. Только взглянув правде в лицо, открывшись своему счастливому и болезненному опыту, мы можем полностью осознать настоящее и будущее.

Расскажу о нескольких своих работах в жанре видеоарта.

164

«Так далеко, так близко» — 4 минуты, 2014.

История человечества через призму миграции. Эмиграция — одна из самых серьезных проблем современного общества. Приехав в новую страну, мигрант сталкивается с множеством проблем, одна из них — найти свой новый дом. В данном случае мы играем с этой концепцией так: запираем интерьер дома в мониторе, не давая зрителю зайти.

«Память — Камбоджа» — 4 минуты, 2014.

Геноцид — примета времени. Все примеры похожи — обман, исход, муки, смерть. Камбоджийский геноцид 1975 года совершался маоистским режимом «Красных кхмеров». Их лидер Пол Пот вошел в историю как человек, ответственный за этот геноцид. В Музее геноцида в Камбодже выставлены фотографии жертв до и после пыток. На этих фотографиях и построено мое произведение. Я сочетаю их с морем. Море как будто поглощает тебя, ошарашивает, затачивает в себя. Море что-то неразборчиво шепчет, мы не знаем что, но чувствуем, как будто это мертвецы говорят с нами, шепчут нам что-то в ухо из морской раковины. Морю и фотографиям есть чему нас научить...

«Память — Армения» — 4 минуты, 2014.

Геноцид армян — первый геноцид двадцатого века, спланированный и осуществленный Турцией против всего армянского населения Османской империи в 1915 году. Доказательством служат многочисленные массовые захоронения, которые турки оставляли за собой, а также немного фотографий. Я взяла за основу эти фотографии, поработала с цветами, добавила цепи, чтобы проиллюстрировать всю тяжесть боли, использовала также музыку Начо де Паса. Работа призвана не дать забыть об убийствах, повлекших разрушение целого народа с его уникальной культурой.

«Речь Чаплина» — 4 минуты, 2015.

Эта работа основана на речи из фильма «Великий диктатор». Я комбинировала фотографии Чаплина, военные фотографии, фотографии разных предметов. Война продолжает очень сильно влиять на нас. Знание делает нас циничными, ум — жесткими и сухими. Мы слишком много думаем и слишком мало чувствуем. Нам больше нужна человечность, чем технология. Мы больше нуждаемся в доброте и нежности, чем в разуме...

«Вопль Герники» — экспериментальный документальный фильм, 15 минут.

С бомбежки в Гернике прошло более 75 лет, но человечество не усвоило урок. Эта работа — призыв к миру не допустить повторения этой трагедии. Рассуждение о памяти и забытии, о природе нашей памяти, о том, как мы реконструируем прошлое и настоящее. В память нельзя верить. Ведь это правда было.

7. Инсталляции

Искусство кажется мне попыткой расшифровать послание, оставленное исчезнувшим видом, и способствовать его распространению.

Мария Самбрano

Мне нравится создавать для выставок инсталляции на исторические темы, создавать визуальный или концептуальный опыт, инкорпорируя туда пространство настоящего, используя это пространство как элемент работы. Я обычно работаю с разными материалами: прячу в деревянные коробки фотографии, ткань, обувь, землю, камни; также использую разноцветный метакрилат; играю со светом и тенью; использую особые зеркала, деформирующие объекты, красную шерсть — в нее укутываю и объекты, и пространство. Таким образом

я приглашаю зрителя зайти в мое пространство, побродить там, взаимодействуя с объектами инсталляции.

8. Над чем я сейчас работаю

Реальность — это просто иллюзия, хотя и очень настойчивая.

Эйнштейн

Сейчас я работаю над двумя экспериментальными документальными фильмами: «Без пленки» (история кинопленки, от возникновения до исчезновения) и «Всегда есть свет» (эссе о человеке, который больше всего на свете любит кино и искусство). Моя школа — поэзия и жизнь. Основываясь на своем личном опыте, я хочу создать манифест своего поведения, который раскроет, что вообще сейчас происходит в мире. Жизнь — дорога, мы просто идем по ней и справляемся с происходящим. Я человек интуитивный. Мне нравится наблюдать за происходящим, размышлять, ждать, что что-то произойдет, не зная точно, что это будет. Когда я только приступала к написанию этого текста, я вообще не собиралась его кому-то показывать. Для меня это просто метод наблюдения. Моя работа заключается в поиске вопросов, не ответов. Это прыжок в неизвестность, без плана, без гарантии успеха. Мощный творческий вызов. И главную роль тут играет не творческая зрелость, а чувствительность и мудрость.

Думаю, мы всегда окружены историями, они могут заключаться в человеке, в море, в облаках — нам нужно лишь проявить внимательность и зафиксировать историю. Работая, я иногда вспоминаю о том, какой была наивной, о чем мечтала, когда верила, что искусство может изменить мир. Это часть моей карьеры — авангардная, прогрессивная. Моя работа — сочетание труда и воображения. Я уверена, что искусство и политика неразрывно связаны. Я верю в умного творческого зрителя, у которого после слова «конец» на экране запускается мыслительный процесс. У моих работ нет конца. Они бесконечны.

9. Монтаж фильма Карлоса Сауры «Я, Дон Жуан» (2009)

синопсис: Вена, 1763 год. Писатель Лоренцо да Понте (Лоренцо Баллуччи) прожигает жизнь, купаясь в пороке и удовольствиях. В прошлом писатель, он был сослан в Вену за распространение стихотворений, направленных против церкви и инквизиции. Благодаря поддержке своего друга и наставника Джакомо Казановы (Тобиас Моретти), Лоренцо да Понте входит в венское общество, где знакомится с Сальери, любимым композитором короля, а также с начинающим музыкантом по имени Вольфганг Амадей Моцарт (Лино Гуанчале). Сальери обнаруживает возможность воспрепятствовать

успеху Моцарта — нанять этого никому не известного вольнодумца своим либреттистом. Однако Моцарт, черпая вдохновение в своем же характере и в сентиментальных прогулках по Вене, создает одно из самых своих смелых и впоследствии известных произведений — «Дон Жуан».

Этот фильм мне очень нравится. Драма, но с юмором. На протяжении всего фильма мы наблюдаем за репетицией, а в самом конце наконец состоится премьера оперы. Однако параллельно мы узнаем факты из жизни да Понте, Сальери, Моцарта и Казановы. Фильм отражает процесс каждодневного становления художника. Реальность переплетается с вымыслом, как во сне.

В качестве декораций использовались только огромные фотографии, которые в студии были развесаны, как занавески. Так и создавались венецианские и венские улицы, дома и дворцы. Костюмы, прически, макияж — все очень необычно.

Отдельно хочется отметить мастерство актеров и оперных певцов, которые в фильме и пели, и играли. Талантливые актеры — половина успеха фильма. Монтировала я в студии Ди Лаурентиса в Риме, а значит, Карлос Саура, Витторио Стораро (оператор), Никола Тескари (музыка) и я были в постоянном контакте. В таких условиях я не работала ни до, ни после.

Николас Рэй говорил, что режиссер, который занимается только фильмом, — просто плохой менеджер. Хороший режиссер должен во многом разбираться. Карлос Саура как раз такой: он и рисует, и фотографирует, и пишет...

Мы с Саурой сотрудничаем с 1995 года, так что мы уже хорошо знаем друг друга и доверяем друг другу.

Мне бы не понравилось, если бы режиссер рассказывал мне, как, по его мнению, надо собирать сцену. Его задумка и так понятна. Мне больше нравится монтировать и потом обсуждать мои решения, может быть, найдутся и лучшие варианты. Я люблю предлагать свои идеи. Мы с Саурой всегда строим работу одинаково: я монтирую во время съемок, основываясь на сценарии, интерпретации, изображении, звуке — тысяче вещей. А потом показываю свою версию режиссеру, и мы обсуждаем.

Я собираю готовые сцены, как пазл, так и получается первая версия монтажа. Эмоции от первого просмотра невозможно забыть, ведь, когда пересмотришь материал несколько раз, все выглядит лучше. Сбор — это техническая часть работы, дальше начинается творчество. Инструменты режиссеров монтажа — взгляд на мир, опыт, чувствительность, эстетика, мастерство, умение принимать решение и делать выбор и так далее. У меня хорошо развита интуиция, но я прислушиваюсь и к сердцу, и к голове. И пусть я в конечном счете выберу

то или иное направление, мне важно попробовать все идеи, думаю, это важно для структуры фильма. Я всегда руководствуюсь одними и теми же принципами: концентрация, рефлексия, тестирование. В фильме «Я, Дон Жуан» преобладают очень длинные планы, так что темп уже задан, но иногда приходилось менять темп — во время переходов между сценами. Для обозначения воспоминаний и переходов мы использовали затемнение.

Очень важную роль в фильме играла музыка. Мы просматривали изображение параллельно с музыкальным рядом, одно влияло на другое, что, несомненно, сказалось на том, каким в итоге получился фильм. Какие-то композиции записывали в студии, другие — прямо на съемках. Так как фильм записывали на студии, атмосферные звуки делали прямо во время монтажа. В некоторых случаях мы просто убирали и музыку, и другие звуки.

Фильмы — живые создания, которые говорят с нами. Когда монтируешь фильм, не забываешь о нем ни на минуту, думаешь о нем, где бы ты ни находился: дома, в автобусе, на прогулке. Никогда не знаешь, когда и где придет в голову хорошая идея.

Завершив монтаж, нужно еще раз хорошенько обдумать структуру. Ведь в монтажной мы словно пишем что-то, постепенно внося правки. Так и создается финальная версия. Мы придаем фильму форму, которой у него раньше не было. От одного и того же фильма один зритель будет в восторге, а второй останется разочарован.

Работая над фильмом, я думаю о любопытном зрителе, жаждном до новых открытий. Я всегда надеюсь, что умение манипулировать эмоциями зрителя поможет мне создать фильм, который понравится всем. Для хорошего монтажа нужно вдохновение, шанс, точность, опыт, но главный ингредиент успеха — работа и еще раз работа. А еще нужно быть любопытным, обладать интуицией и воображением.

Я не воспринимаю монтаж как работу. Будучи деятелем кино, ты остаешься им каждую минуту своей жизни.

Что смотреть

В первом списке любимых режиссеров, который приводит Хулия, есть несколько неожиданных имен, однако Мануэль де Оливейра, выдающийся португальский режиссер, умерший в 2016 году в возрасте ста шести лет, определенно стоит вашего внимания. Все его

фильмы, от «Аники-бобо» (1942) до «Странного случая Анжелики» (2010), завораживающи и эклектичны. Второй список Хулии, тот, в который вошли условно экспериментальные режиссеры, великолепен. Фильмы Жана Кокто уникальны с точки зрения выбора выразительных средств, особенно «Орфи-

ческая трилогия»: «Кровь поэта» (1930), «Орфей» (1950) и «Завещание Орфея» (1960), а также «Красавица и чудовище» (1946). Кокто работал в период, когда цифровых эффектов не было и в помине, однако в его фильмах статуи ожидают, а люди проходят сквозь зеркала. Он создает мир на грани сказки и мифа.

Стоит отметить, что «Завещание Орфея» монтировала Мари-Жозеф Йойотт, в чьей копилке также «Четыреста уда-ров» Франсуа Трюффо, «Знак Льва» Эрика Ромера, «Дива» Жан-Жака Бенекса, «Я, негр» Жана Руша, «Все утра мира» Алены Корно. У Йойотт были бретонские и мартиниканские корни. Умерла она в 2017 году. Майя Дерен была выдаю-щимся авангардным режи-сером. «Полуденные сети» (1943) — визуализация подсо-знательного главной героини, которую играет сама Дерен. Дерен выдвинула концепцию вертикального, или глубокого, кино в противоположность обычному, линейному, которое она считала искусственным. Петер Кубелка — австрийский экспериментальный режи-сер, известный своей мане-рой сочетать несопоставимые кадры и звуки.

Норман Макларен, которого я уже упоминал во введении, к фильму относился как к изо-образительному средству. Работая с изображением и саундтреком, он творил как художник. Особенно новатор-ским было его использование пикселяции — применение стоп-кадра к человеческим фигурам. Посмотрите его фильм «Соседи» (1952) — восьмиминутную протест-ную картину, вызвавшую в то время весьма противоречи-вую реакцию.

Вальтер Руттман известен в первую очередь как автор фильма «Берлин — симбо-ния большого города» (1927), установившего традицию визуальной поэмы, актуаль-

ную и по сей день. Творчество Руттмана оказало влия-ние на Оскара Фишингера, известного мультипликатора-абстракциониста, работав-шего совместно с Фрицем Лангом над фильмом «Жен-щина на Луне» (1928). Ханс Рихтер координировал работу над фильмом «Сны», которые можно купить за деньги» (1947), свою лепту в который внесли семь артистов, вклю-чая Ман Рэя, Фернана Леже и Макса Эрнста, создавшего серию сюрреалистических отрывков- снов.

Кульминация карьеры Мэри Эллен Бьют — игровой фильм «Поминки по Финнегану», осно-ванный на отрывках романа Джеймса Джойса. До того она работала над абстрактной анимацией.

Джеймс Беннинг — режиссер, озабоченный разницей между тем, чтобы смотреть, и тем, чтобы видеть. Он всегда тща-тельно отбирает кадры, что особенно явно проявляется в фильме «Сумерки» (2012). Девяностошестиминутный фильм снят одним планом во время заката в Сьерра-Неваде.

Ключевая работа Брюса Бейли — ненарративный фильм «Кастро-стрит» (1966), десятиминутное наблюдение за улицей Ричмонда, штат Калифорния, ее видами и звуками.

Натаниэль Дорски известен своими немыми поэмами, к примеру, в фильме «Часы для Джерома» (1982) он рас-сказывает о смене времен года и о реке Овасса в Нью-Джерси.

Эжен Шюффтан был вели-колепным режиссером, особенно хороши его черно-белые фильмы. Именно он изобрел оптические визу-альные эффекты.

Мария Менкен — художница, впоследствии ставшая режи-сером. Ее работы вдохновили киноопыты Энди Уорхола. «Длина волны» (1967) счита-ется вехой в истории аван-гардного кино.

Такахико Иимура — японский экспериментальный режи-сер, известный благодаря фильму «Режиссеры», посвя-щенному коллегам, включая Стэна Брэкиджа. Как писал Брэкидж, желавший вдохно-вить зрителя на более сосре-доточенное, чем обычно, восприятие, «представьте мир до фразы „сначала было слово“».

Жан-Мари Штрауб и Даниэль Юье — отчаянные радикаль-ные деятели кино. Чтобы познакомиться с их методи-кой, посмотрите докумен-тальный фильм Педру Кошта «Куда подевалась ваша улыбка», снятый, когда супруги мон-тировали фильм «Сицилия!» (1999). Сам Кошта — велико-лепный режиссер. Пожалуй, ярче всего его талант про-является в фильме «Комната Ванды» (2000), трехчасовой истории упорной молодой женщины из лиссабонских трущоб.

Жан-Даниэль Поллет — фран-цузский режиссер, в начале карьеры фокусировавшийся на сочетании бурлеска и меланхоличных элемен-тов, а затем решившийся попробовать себя в поэтич-

ных формах. Прекрасным примером последнего служит его фильм «Средиземноморье» (1963), снятый в сотрудничестве с Фолькером Шлендорфом и основанный на текстах Филиппа Соллерса.

Артур Липсетт — канадский режиссер с невероятно трепетным отношением к звукам. Отправной точкой Липсетта были звуки, изображение надстраивалось уже над ними, примером чему служит фильм «Очень мило, очень мило». В числе поклонников Липсетта Стэнли Кубрик и Джордж Лукас.

Пожалуй, никто в истории кино, за исключением лишь Жана Виго, не смог заслужить такую прекрасную репутацию, сняв так мало фильмов, как Виктор Эрисе. «Дух улья» (1973), «Юг» (1983) и «Солнце в листве айвового дерева» (1993) — вот и все его полнометражные фильмы на данный момент. Однако их стоит пересматривать по несколько раз, в том числе и благо-

даря талантливому монтажу. Собственно, как и короткометражку «Линия жизни» (2002), которую монтировала Хулия. «Выкорни ворона» (1976) — первый общепризнанный шедевр Карлоса Сауры. С тех пор он успел прославиться работами, созданными в сотрудничестве с танцовщиком и хореографом Антонио Гадесом, включая «Кармен» (1983), «Колдовскую любовь» (1986) и другие фильмы, уходящие корнями в испанскую историю и искусство. Фильмы Сауры всегда по меньшей мере интересны за счет мизансцены и структуры.

— Жоао Браз

Жоао Браз — выдающийся португальский режиссер монтажа, сотрудничавший с рядом именитых режиссеров, включая Жуана Канижу. Их совместные работы — настоящее сокровище для нас, учитывая, как прискорбно мало до зрителя доходит португальских фильмов.

рк — Расскажите о своей семье: где родились, чем занимались ваши родители, играло ли творчество какую-то роль в их жизни?

жб — Я родился в Лиссабоне в 1969 году. Родители к искусству не имеют никакого отношения. Мама работала дизайнером технических карт, у отца был небольшой бизнес. Дедушка-журналист — левак и антифашист — оказал на меня большое влияние, именно благодаря ему я полюбил читать, ходить в кино и на выставки. Мы часто ходили вместе в галереи, музеи, кинотеатры.

рк — Расскажите о своем образовании. Какие виды искусства вас вдохновляли, когда вы начали интересоваться кино?

жб — Я поступил на философский факультет — я очень сильно интересовался философией, а о том, чтобы связать свою жизнь с искусством, даже не задумывался. Еще я увлекался лингвистикой и семиотикой, любил читать Ролана Барта и Витгенштейна. О киношколе я тогда даже не думал. Поступив на философский факультет, о дальнейших профессиональных планах я не задумывался, меня толкнуло туда лишь интеллектуальное любопытство. Учеба мне вскоре наскучила — образование было слишком академическим, формальным. Даже однокурсники казались скучными.

В то время, в начале девяностых, в Лиссабоне как раз начинала зарождаться новая жизнь. Я познакомился со многими начинающими художниками и музыкантами, собственно, тогда я и узнал о существовании киношколы. Актеры, танцоры и музыканты учились в одном и том же здании. Школа находилась в самом сердце богемного района Байрру-Алту, я туда ходил гулять. Мне нравилась та атмосфера, нравилось общаться с музыкантами и танцорами... Я чувствовал себя как в каком-то телешоу. И мне было очень интересно узнать всех этих людей поближе. Кино я выбрал по принципу исключения. В музыке я ничего не соображал, актерского таланта у меня не было... О, точно, кино! Я же люблю смотреть фильмы. Так почему бы нет? Так что я бросил философский факультет и поступил в киношколу.

рк — Какие режиссеры и фильмы заставили вас заинтересоваться профессией режиссера монтажа и как менялись ваши вкусы по мере взросления?

жб — Список любимых фильмов и режиссеров меняется по мере того, как мы становимся старше, набираемся знаний и опыта, и это нормально, однако любовь к некоторым фильмам можно пронести через всю жизнь. В юности я предпочитал захватывающие фильмы вроде «Бешеного быка» и «Безумного Пьера», затем перешел на Кассаветиса и Антониони, еще позже — на Висконти и Форда. А сейчас предпочитаю Ван Бина и Кадзухиро Сода. Люблю фильмы, в которых реальность переплетается с вымыслом, а рассказчик взаимодействует

с персонажами. Люблю фильмы, которые обогащают мой творческий инструментарий.

рк — Как вы решили, что хотите заниматься именно монтажом?

жб — Я изучал монтаж в киношколе, и именно эта часть работы над фильмом привлекала меня больше всего. Тогда, в 1990 году, цифровые монтажные системы только набирали популярность, и фильмы, которые мы снимали с однокурсниками, я монтировал на 16-мм пленке или на Steenbeck. Тогда монтаж занимал гораздо больше времени. Но мне это даже нравилось. Монтируя, я продолжал открывать всё новые идеи, и мне это было больше по вкусу, чем вечная суета съемочного процесса. Я любил обсуждать монтаж с нашими преподавателями, например монтажером Жозе Альвесом Перейрой, режиссерами Альберту Сейшушеем Сантушем, Антониу Рейшем, Пауло Роша, оператором Мануэлем Кошта э Сильва, впитывая их знания и уникальный опыт.

Мне очень нравилась возможность управлять фильмом, контролировать его. Даже в тех случаях, когда я сам выступал режиссером, монтаж приносил мне больше всего удовольствия. Окончив киношколу, я старался устроиться именно ассистентом монтажера. Вскоре я уже начал монтировать короткометражные и документальные фильмы. С тех пор я занимаюсь монтажом непрерывно.

рк — Вы совершенствовали мастерство, наблюдая за какими-то конкретными монтажерами или режиссерами?

жб — Будучи ассистентом, я всегда тщательно наблюдал за рабочим процессом режиссеров монтажа, отмечая, где каждый из них делает склейки, как организует работу, а также, что немаловажно, как он выстраивает отношения с режиссером. Как они сотрудничают, как обсуждают материал, как ищут разные решения проблемы. Подходы монтажеров к работе разительно отличаются в зависимости от их национальности и жанровых предпочтений. На мое становление оказало огромное влияние общение с монтажерами, учеба в киношколе и открытость ко всему новому. В случае с творческими профессиями — а профессия режиссера монтажа к ним относится — нет такого-то стандартного карьерного пути, как в других профессиях. У каждого монтажера своя уникальная карьера, свой уникальный опыт, который невозможно повторить; поэтому каждый из нас вносит свой особый вклад в фильм; в этом и заключается наша ценность. Нет двух режиссеров монтажа, которые работали бы одинаково.

рк — Был ли какой-то поворотный момент, какое-то событие, после которого вы поняли, что монтаж — ваше предназначение?

жб — В начале карьеры у меня был один огромный заказ: нужно было смонтировать четырнадцать художественных фильмов, все разных режиссеров, все сняты на 16-мм пленку, каждый примерно

по полтора часа. На каждый из фильмов было всего по три недели, и, закончив с одним, я сразу же переходил к следующему. Проработав в таком сумасшедшем режиме год, я осознал, что люблю это дело и ничем другим заниматься не хочу, пусть и было очень сложно.

Потом я монтировал художественный фильм Жуана Канижу «Найти жизнь», о сообществе португальских эмигрантов в Париже. Жуан предоставил мне полную свободу. Работая с его материалом, снятым длинными кадрами, я принимал во внимание лишь драматическую интенсивность и эмоции, а о склейках режиссер попросил меня забыть. Этот фильм остается одной из моих любимых работ, для меня было честью, что его отобрали в программу «Особый взгляд» в Каннах. Тогда я впервые почувствовал, что значит полностью посвятить себя фильму и помочь режиссеру передать именно то, что он хотел. Я осознал, что мой взгляд имеет значение.

РК — Было бы любопытно узнать подробнее, каково вам работалось, забыв о склейках. Вы нервничали? Открывали новые рифмы?

ЖБ — Это был важный опыт — он помог мне поверить в себя как профессионала и понять, что мой вклад заключается в том, чтобы передать свою точку зрения на историю и персонажей. К тому же это был один из тех фильмов, что помогли мне осознать, что фильм определяется не только нарративом, но и монтаж может играть решающую роль.

РК — Должно быть, вы столкнулись с рядом сложных и интересных вызовов, учитывая, какой широкий спектр сцен представлен в этом сложном и трогательном фильме. Взять хотя бы сцену, в которой мать погибшего мальчика поет на празднике. Сильнейший контраст с более поздней сценой, в которой она сидит одна в том месте, где его убили. Эта сцена не менее важна, а монтировать ее, наверное, было сложнее, ведь она открывает финальную часть фильма. На мой взгляд, ваш выбор нескольких кадров, изображающих ее попытку справиться с травмой, очень смел. Вы делали много черновых вариантов, работая над такими сценами?

ЖБ — Вы и представить себе не можете сколько! Раз уж режиссер дал мне полную свободу действий, попросив сосредоточиться лишь на эмоциях персонажей, я очень старался и сделал множество вариантов, чтобы показать ему лучший из них, а также чтобы доказать себе, что я заслужил его доверие. В фильме много очень сложных эпизодов. Если о том, что вы упомянули, в котором мама поет: в нем в основном снимались настоящие португальские эмигранты, а не актеры. И что примечательно, ее пение их правда растрогало. Очередное подтверждение, что смешивать вымысел и реальность всегда здорово.

Что касается сцены, в которой она отправляется в место убийства сына, думаю, что скачущий монтаж, повторения, ритм кадров помогли

мне подчеркнуть проделанную актрисой работу. Без каких-либо слов она мастерски изобразила одиночество, фрустрацию и страдание. В конце сцены она напоминает Пьету Микеланджело, но без сына.

РК — Есть ли у вас любимые жанры? Есть ли фильмы, о которых вы жалеете, что не вы их монтировали, и если да, то почему? Есть ли фильмы, которые вы бы монтировать не стали?

ЖБ — Плюс нашей работы заключается в возможности окунуться в мир режиссера, прожить с ним его фильмы, его ритм, стиль, метод. Мне нравится монтировать самые разные фильмы самых разных режиссеров. Это позволяет мне каждый раз искать новые решения, не переставая учиться.

Даже если что-то пошло не так, даже если фильм получился неудачным, я никогда не жалею, что взялся за него. На неудачных фильмах мы учимся еще лучше.

Пожалуй, я предпочитаю свободные фильмы — свободные от условностей, рамок формата, языка. Наверное, именно поэтому я в последнее время так часто монтирую фильмы на стыке художественного и документального.

Я люблю пробовать что-то новое, заходить на неизведенную территорию, блуждать во тьме без карты.

РК — На ваш взгляд, какие личные качества делают человека хорошим режиссером монтажа? Это именно врожденные качества или, может, вы их выработали, так как это было необходимо для работы?

ЖБ — Разумеется, чтобы быть хорошим режиссером монтажа, нужно быть вдумчивым, скромным, хорошим слушателем, обладать чувством ритма, визуальным вкусом, понимать нарратив, быть организованным... Все это и так понятно. Я хотел бы подчеркнуть, как важно понимать фильм в целом: и мельчайшие детали, и общую структуру; понимать, какие последствия может за собой повлечь одна-единственная крошечная склейка. Понимать, что бабочка, взмахнувшая крылышками в Мексике, может вызвать в Китае ураган. Осознавать, что фильм — это маленькая вселенная, в которой ты бог.

РК — У вас есть какие-то привычки, обычай, связанные с повседневным процессом работы, какие-то суеверия?

ЖБ — Обычно я монтирую или с режиссером, или один, зависит от конкретного режиссера и от того, на каком этапе работы мы находимся. Мне нравится полностью отсмотреть материал вместе с режиссером, прежде чем приступить к работе. Это лучший способ познакомиться с материалом и с намерениями режиссера. Я человек дневной. Всегда предпочитаю работать днем, а не ночью. Днем я лучше думаю, лучше концентрируюсь, днем я более эффективен. Не люблю сценарии. Сценарий — важный съемочный инструмент, но этим его роль ограничивается. Я предпоючитаю прочитать сценарий один раз перед

началом монтажа, а потом не открывать. Так он и лежит где-то в углу монтажной, всеми забытый. Иногда я его открываю, если возникают какие-то вопросы, но вообще я предпочитаю работать только с тем, что было снято. Ведь это и есть сама суть фильма. Я люблю уютные монтажные, в которых себя чувствуешь как дома. Чтобы в монтажной были окна, диваны, приглушенный свет. Ненавижу работать в подвале или комнате без окон. На мой взгляд, в монтаже и постпроизводстве все большую роль играют технологии. Пожалуй, я предпочел бы не иметь дела с технологиями так часто, однако от необходимости использовать технологии не уйти, и чем лучше мы с ними разберемся, тем проще будет работать. Нужно овладеть технологиями, пока они не поработили нас.

Невозможно сказать, насколько важную роль сыграл монтаж в том или ином фильме. Мы не знаем, какой перед монтажером стоял выбор, от какого кадра он отказался, как менял структуру... Это поистине невидимая работа. Однако зачастую решения монтажера вносят в фильм кардинальные изменения. Взять, к примеру фильм Марко Мартинса «Алиса». Это история отца, который каждый день просматривает записи с камер наблюдения, чтобы раскрыть тайну исчезновения своей дочери. Первая сцена фильма — день исчезновения. Самый обычный день: отец отводит дочку в садик, идет на работу, вечером забирает ее, а затем с ужасом узнает, что она исчезла, ночь проводит в полиции, он в полном отчаяния.

Из всего этого получился прекрасный получасовой отрывок с эмоциональными, красивыми сценами. Однако мы решили, что будет гораздо лучше все это выбросить и начать сразу со второй сцены, в которой отец, много месяцев спустя, все еще ищет свою дочь. И неожиданно фильм стал гораздо сильнее. Из фильма о пропавшей девочке он превратился в фильм об одиноком одержимом отце, мужчине, безнадежно блуждающем по городу.

Конечно, решение вырезать первые полчаса далось нелегко, однако было настолько очевидно, что это пойдет на благо фильму, что даже продюсер не стал спорить.

РК — Вы ведь к тому же поменяли место сцены с нервным срывом жены? А также добавили повторы некоторых сцен, к примеру, той, в которой отец идет вдоль дороги, хотя в сценарии повторы предусмотredены не были?

ЖБ — Да, некоторые сцены из того получасового отрывка, что мы вырезали, мы потом использовали в качестве флешбэка: в середине фильма отец вспоминает о дне исчезновения, в частности о срыве жены. И эти воспоминания — об отчаянии, о другом периоде — показывают, что принять факт исчезновения ребенка отказывается только главный персонаж. Кажется, что все уже пережили это и идут дальше,

а он все упорствует в своих попытках найти ее, пусть никто и не верит в него.

Марко отснял немало повторяющихся рутинных действий отца. А так как он почти во всех сценах был в одном и том же пальто, многие из них, к примеру те, где он ищет дочку на улицах и дорогах, мы могли использовать и в других частях фильма.

В фильме Жуана Канижу «Кровь моей крови» очень важную роль играет работа со звуком. Жуан месяцами работает над сценарием вместе с актерами, чтобы они полностью вжились в свои роли. Благодаря этому были сняты сцены, в которых камера будто лавирует между одновременно говорящими персонажами. Обычно в таких сценах используется шесть–восемь микрофонов, а иногда даже больше, смотря сколько задействовано персонажей. К примеру, на первом плане мы видим одну пару, другую — на заднем плане, не в фокусе, и при этом мы слышим оба диалога одновременно. Что для Жуана особо важно, так это чтобы зритель мог сам выбирать, к какому разговору прислушиваться. Он может слушать то один, то другой диалог. К примеру, можно смотреть кино с кем-то вдвоем, и каждый их вас будет следить за одним диалогом. Можно пересмотреть фильм, чтобы прослушать те разговоры, что ты упустил. В данном фильме действия в основном разворачиваются в социальном жилье. Диалоги персонажей переплетаются с диалогами других героев, которых мы не видим на экране, с разговорами соседей. К примеру, если «отключить» диалог соседей, может получиться уже совсем другая история. Так что в этом фильме очень важную роль играет работа с несколькими «слоями» диалогов и выбор планов с учетом параллельных диалогов.

РК — Все это очень интересно. А в визуальном плане склейки тоже определялись диалогами?

ЖБ — Конечно, ведь параллельные диалоги заканчиваются в разное время, а положение камеры остается неизменным, так что места склейки зачастую определялись ритмом, диалогом, паузами. Все это не менее важно, чем кадры как таковые.

РК — А было такое, что вы выбирали наиболее удачный кадр с операторской точки зрения, а потом накладывали наиболее удачно записанные фрагменты диалога?

ЖБ — Конечно. Это был один из фундаментальных процессов монтажа: выбрать лучший дубль с визуальной точки зрения, лучший дубль с точки зрения диалога, совместить их. А иногда я даже собирал диалог по нескольким дублям и уже потом совмещал его с изображением.

РК — Режиссер знал об экспериментах Роберта Олтмена со звуком, в частности со слоями?

жб — Конечно, схожесть с методами Олтмена есть, но в фильмах Жуана зрителю дается больше свободы в плане выбора, к какому разговору прислушиваться.

рк — В этом фильме играли только профессиональные актеры?

жб — Да, почти все профессиональные, и они принимали активное участие в создании истории и становлении персонажей.

рк — И им тоже пришлось как-то адаптироваться к этому подходу с несколькими параллельными разговорами?

жб — Между действиями и диалогами был баланс, что, конечно, было достигнуто благодаря актерской работе. Так и получились драматичные эффекты.

рк — Вы проверяли звуковую дорожку, чтобы убедиться, что смонтировали удачно? Приходилось ли какие-то сцены монтировать заново?

жб — Работая с Жуаном Канижу, я всегда использую микшерный пульт. Я проверяю, записались ли все диалоги, как они соотносятся с другими «слоями» звуковой дорожки, другими диалогами, постоянными звуками. Дубляж в его фильмах практически невозможен. Этот фильм гораздо интереснее смотреть в кинотеатре, чем дома, потому что за счет большего пространства лучше ощущается направление звука.

Следующий фильм Жуана будет об одиннадцати женщинах, которые отправляются в пешее путешествие длиной в пятьсот километров к португальскому городу Фатима — месту паломничества христиан. Весь путь они проделывают вместе. Звук в каждой сцене будет записан на двенадцать микрофонов, практически в каждой сцене будет шестнадцать звуковых дорожек. Так что просто пожелайте мне удачи.

рк — Жду не дождусь этого фильма!

Когда работа была завершена, я попросил Жоао объяснить, почему было сделано две версии фильма: телесериал и фильм.

жб — Многие из сцен, снятых на две камеры, делали изначально только для телеверсии. Также у некоторых из сцен, которые вошли в телеверсию, более сложный сюжет, более детально проработаны персонажи. Сначала я смонтировал фильм, затем заново — сериал. Даже те сцены, что использовались в фильме, я монтировал заново, иногда делал больше склеек, иногда добавлял диалоги, иногда менял ритм.

Монтаж сериала занял у меня два месяца. Звуковая дорожка в сериале тоже другая, как и цвета в некоторых сценах. Меньше экспериментов со звуком, акцент в первую очередь на истории персонажей и их прошлом, чаще использовались документальные съемки.

рк — Очередное подтверждение тому, что работа монтажера бесконечно разнообразна.

Что смотреть

Van Bin — китайский документалист, славящийся своими точными наблюдениями за повседневной жизнью, примером чему служит фильм «Три сестры» (2012). Известность приобрел благодаря девятичасовому фильму в трех частях «Те Си Цуй: К западу от железки» («Ржавчина», «Остатки» и «Рельсы») о закате промышленного района.

Антониу Рейш — ключевая фигура для португальского кино. Фильмы, над которыми он работал с супругой, Маргаритой Кордейру, завораживают сочетанием этнографических исследований, мифов, фольклора и поэзии. Рейш много лет преподавал в лиссабонской Высшей школе театра и кино, став вдохновением для целого поколения португальских режиссеров.

Посмотрите его фильмы
«Траз-уш-Монтиш» (1976)
и «Ана» (1985).

Кадзухиро Сода — японский режиссер, в 1990-х работавший над художественными фильмами, а с началом нового века перешедший на документальное кино. В двухчасовом фильме «Психический» (2008) он изучает жизнь амбулаторного отделения психиатрической больницы. Последняя работа — «Внутреннее море» (2017). Получив опыт работы

над фильмами, Сода руководствуется своими же десятью рекомендациями для режиссеров, включая седьмую («Не определяйся с темой и не ставь целей, пока не начнешь монтаж») и восьмую («Откажись от нарратива, навязчивых субтитров и музыки»). Фильмы Жуана Канижу создают полное впечатление документального повествования. В каждом сlyшится биение сердца. В фильме «Кровь моей крови» (2011) режиссер демонстрирует знаковую для себя заботливость повседневной борьбой простых людей.

Марко Мартинс два года работал ассистентом Канижу, а до того — Вима Вендерса, Мануэля де Оливейры и Бернара Тавернье. «Алиса» (2005) показывает, сколь многому он научился.

— Юлиана Лоренц

Мы с Юлианой встретились в кафе берлинского Музея литературы. Юлиана монтировала фильмы Райнера Вернера Фассбinderа, снятые в последний, самый продуктивный, период его карьеры. После смерти режиссера Юлиана возглавила фонд Фассбinderа, а также сотрудничала с рядом выдающихся режиссеров, включая Вернера Шретера.

рк — Итак, давайте начнем с самого начала: где вы родились, чем занимались ваши родители?..

юл — Нельзя сказать, что я родилась в такой типичной добропорядочной бургерской семье. Впрочем, такое вполне могло произойти... Мой отец, Вильгельм Вайцманн, познакомился с моей мамой, когда жил и учился в Фрайбурге-им-Брайсгау, очень интересном католическом университете городке на юго-западе Германии, в так называемом Черном лесу. Моя мама, Фрида Кеттерер, делала тогда первые шаги в сфере дизайна одежды. Мама говорила, что я была плодом настоящей любви, поэтому в детстве она меня очень баловала. Родители не были женаты, так что меня при рождении назвали Юлиана Мария Кеттерер. Когда мне было два года, мама уехала из своей родной деревни неподалеку от Фрайбурга и переехала в Штутгарт, где познакомилась со своим первым мужем, Дитером Лоренцем. Он дал мне свою фамилию, я считала его отцом. С тех пор как в нашей жизни появился Дитер, я чувствовала, что у меня обычная, нормальная семья. У отчима и мамы родилось двое детей: у меня есть брат, на семь лет младше, и сестра, на десять лет младше.

Отчим снимал короткометражки, но дохода они почти не приносили, так что он искал стабильную работу, которая позволила бы заработать на жизнь. Начав работать киномехаником, он вечно брал меня с собой в кинотеатры. Поэтому, начиная с пятилетнего возраста, я увидела очень много фильмов, сидя за проектором и глядя сквозь маленькое окошко проекционной на экран, прямо как в фильме «Новый кинотеатр „Парадизо“».

Не сказала бы, что я тогда смотрела какие-то утонченные интеллектуальные картины, в основном снятые в шестидесятые немецкие и американские фильмы категории Б. Но, по крайней мере, я привыкла и полюбила смотреть кино. Проведя в Штутгарте несколько лет, мы переехали в Висбаден, где отчим получил очень хорошую должность в «Добровольном самоконтроле» — основанном после войны государственном учреждении, где определяли, может ли тот или иной фильм быть допущен к показу в немецких кинотеатрах. Я часто бывала у отчима на работе, в замке Бибрих, где базировался «Добровольный самоконтроль», фонд Фридриха Вильгельма Мурнау и другие организации. Отчим проецировал все прекрасные иностранные фильмы, которые впоследствии выходили на немецкий экран: так я познакомилась с новой волной и современным итальянским кинематографом. Я узнавала все больше о киноискусстве. Открыла для себя и полюбила замечательных режиссеров: Лукино Висконти, Ренуара, Мельвилля, Рене и Пазолини.

Из фильмов я получила больше информации, чем откуда-либо еще. Например, посмотрев «Смерть в Венеции», я решила прочитать

одноименную новеллу, а потом и другие произведения Томаса Манна. Когда, читая роман, я натыкалась на что-то, что меня трогало или заставляло задуматься, я искала фильмы на ту же тему, открывала для себя все больше нового — как по цепочке. Эти открытия вдохновляли меня в юном возрасте: литература, живопись, музыка и кино играли в моей жизни огромную роль.

Потом в моей жизни появились Ганс Вильгельм и Гертруда Левис — друзья мамы и отчима. Ганс Вильгельм Левис был основателем первого Немецкого киноинститута, который на тот момент тоже базировался в замке Бибрих. Ганс подарил институту свою коллекцию ранних эссе о немом кино и фотографий со съемочной площадки, а его жена коллекционировала произведения искусства. С десяти до пятнадцати лет я была у них под крылом, они были моими наставниками, учили меня по-настоящему смотреть фильмы, изучать искусство и понимать его, они воспитали мое визуальное восприятие. Я часто приезжала в их дом неподалеку от Висбадена на выходные и успела познакомиться с их огромной библиотекой: прочитала почти все произведения Шиллера, Гёте, Бёлля и Грасса, какие у них были. Какие-то книги мне совсем не понравились, какие-то я жадно впитывала и умом, и сердцем.

Когда мне было пятнадцать, мама развелась с отчимом, и мы переехали из Висбадена в курортный городок недалеко от Мюнхена — Бад-Вёрисховен. Там я пережила свой первый в жизни личностный кризис. У меня резко упала успеваемость. В Баварии школьная программа была куда сложнее, чем в земле Гессен, к которой относится и Висбаден, где я раньше училась. К тому же я внезапно заболела, заразилась от младших брата и сестры детским инфекционным заболеванием и несколько месяцев не могла ходить в школу.

Окончив десятый класс, я на полгода уехала в Мюнхен, где, работая стажером в лаборатории по обработке кинопленки, узнала о материалах, из которых делают пленку, о том, как проявляют пленку, о том, как снимают материал, о монтаже негатива, о цветокоррекции. Я узнала, какой путь проходит пленочный негатив: от камеры до монтажного стола. Проработав полгода, я вновь обрела уверенность в себе и вернулась в школу. И тут пришла очередь моей мамы заняться саморазвитием. Она была еще молода, ей было сорок, она хотела научиться синхронизации иностранных фильмов и начала работать редактором дубляжа.

В течение следующих двух лет я училась в выпускных классах, а мама жила и работала в Мюнхене и приезжала к нам в выходные, если была свободна. Тот период, начало семидесятых, был для меня весьма плодотворным и приятным. Я открывала для себя мир, открывала чувство полной свободы, уверенности и ответственности за свою

семью, ведь я приглядывала за братом и сестрой, когда мамы не было. Потом мама решила, что мы должны переехать в Мюнхен. Там я окончила школу и начала изучать политологию на вечерних курсах. Мама предложила мне, мечтавшей о полной финансовой независимости, пойти в Баварскую киностудию, обратиться к директору производства и спросить, могу ли я у них поучиться снимать кино, для начала поработать ассистентом режиссера. В то время я подумывала стать режиссером или сценаристом. Если честно, определенных планов у меня не было.

Директор производства сказал мне, что, если я хочу стать режиссером, мне надо поучиться в киношколе, на что я ответила, что хочу научиться снимать кино на практике. Он предложил: «Что же, нашему главному режиссеру монтажа нужен второй ассистент». Я прошла собеседование у Марго фон Шлиффен, и она взяла меня на работу. В то время Баварская киностудия была признанным национальным центром кинопроизводства. Именно там Билли Уайлдер снял фильм «Федора», а Бергман — «Змеиное яйцо». Немецкое кино приобретало все большую известность. Полгода спустя я решила как можно скорее стать режиссером монтажа, но пока не могла даже перейти на предшествующий этому этап — получить должность первого ассистента. Вторые ассистенты годами «стояли в очереди» на эту должность. А чтобы стать режиссером монтажа, пришлось бы ждать как минимум пять-шесть лет, а то и больше. Меня такой темп не устраивал, так что я бросила работу. Марго фон Шлиффен была в ярости, потому что я не решилась сказать ей в лицо, что ухожу. И когда менеджер передал ей, что я ухожу, она сказала: «Если ты думаешь, что готова монтировать, ты будешь сильно разочарована». (*Смеется.*) Но, честно, я и понятия не имела тогда, как монтировать. Иногда я подсматривала из-за ширмы, как Марго фон Шлиффен работает за монтажным столом, но она всегда меня прогоняла. А если я все равно продолжала подглядывать, она на меня смотрела очень строго, мол, тебе что, нечем заняться? Как видите, нам было непросто найти общий язык. Так что я ушла от Марго и вскоре уже стала первым ассистентом, работала как фрилансер.

А потом произошла судьбоносная встреча: я познакомилась с одним режиссером монтажа, и он порекомендовал меня своей коллеге по имени Ила фон Хасперг. Та собиралась монтировать фильм, который поддерживал Райнер, фильм Михаэля Фенглера, сопродюсера ранних фильмов Фассбиндера и члена так называемой группы Фассбиндера. Ила и Михаэль Фенглер не сработались, через пять недель Ила бросила проект. Я ушла с ней, согласившись с ее решением, ну и вообще я была ей предана. Ила как-то сказала: «Кстати, я собираюсь монтировать следующий фильм Мэри». Я отвечаю: «Какой еще Мэри?»

Она: «Это прозвище Райнера Вернера Фассбinder». Я подумала: надо же, Райнер Вернер Фассбinder, как интересно. Я о нем ничего не знала, только слышала, как другие люди называют его сумасшедшим гением. Я на тот момент видела только один фильм Фассбinderа: «Страх съедает душу».

Первый фильм Фассбиндеря, над которым я работала, назывался «Китайская рулетка». Я была первым ассистентом режиссера монтажа. Ила начала монтировать еще во время съемок, и как-то раз Райнер зашел к нам в монтажную. Я в то время была очень застенчивой, вы и представить, наверное, не можете, насколько. Я влюбилась в Фассбиндера с первого взгляда. Он был из тех людей, кому не надо даже ничего говорить, они и так притягивают все взгляды. Его физическое и ментальное присутствие всегда ощущалось. Когда мы подготовили музыку к фильму, он пришел в монтажную еще раз, смотрел, как мы синхронизируем музыкальный ряд. Вообще я помню, что он не часто нас посещал. Райнер не любил долгие обсуждения, он просто высказывал свои соображения так, чтобы нам было понятно.

Ябы не сказала, что монтировать фильм Райнера Вернера Фассбиндера в то время (дело было летом 1976 года, «Китайская рулетка» — его двадцатый фильм) было легко. У Райнера каждая деталь была выверена. Каждый кадр идеально соответствовал его стилю: оператор Михаэль Балльхаус прислушивался к советам Райнера о том, под каким углом снимать и как кадрировать, и концентрировался на освещении и движении камеры. Я помню, как-то Райнер сказал о монтаже: «Каждый кадр имеет решающее значение для ритма сцены». «Китайскую рулетку» мы полностью переозвучивали, потому что ее сняли на шумную камеру Arriflex. Я все больше узнавала о создании звукового ряда.

Монтировать мы закончили недель через шесть, дубляж диалогов, создание эффектов и подготовка к сведению звука заняли четыре недели, в общем, к концу августа фильм был готов. Райнер в это время уже готовился к съемкам своей следующей картины — «Больvizер», спродюсированного Баварской киностудией телефильма в двух частях по роману баварского писателя, эмигрировавшего в США в 1938 году, Оскара Марии Графа. Я подумывала вернуться к учебе, но, когда Ила предложила мне поработать над следующим фильмом Райнера, я согласилась. Мы отлично сработались, я узнала все больше о процессе монтажа, о дизайне звука. Работать над «Больвизером» мне очень нравилось, и в ноябре, когда мы закончили ТВ-версию, Райнер предложил мне принять участие в создании версии для театральной постановки. Когда мы работали над этим проектом, я заметила, что Райнер уделяет мне все больше внимания. Он расспрашивал меня об учебе, о жизни, чувствах, мы обсуждали кино, искусство, его жизнь, его эмоции.

Закончив с театральной версией «Больvizера», Райнер начал готовиться к съемкам «Отчаяния» — своего первого англоязычного фильма и самой дорогой немецкой кинокартине на тот момент. Потом Ила решила переехать из Германии в США, и Райнер начал подыскивать нового режиссера монтажа. Выбор пал на Реджинальда Бека, монтажера Джозефа Лоузи и Алена Рене. Райнер думал, что Бек справится с монтажом лучше всех, потому что полюбит главного героя в исполнении Дирка Богарда. Райнер думал, что Бек хорошо знаком с этим актером, ведь тот играл в фильмах, которые Бек монтировал. Но разве мог Райнер предположить, что Реджинальд Бек терпеть не мог Дирка Богарда! Райнер, этот потрясающий и временами очень наивный человек, выбирал сотрудников, руководствуясь весьма практическими принципами. Он попросил меня стать первым ассистентом Реджинальда Бека, о чем мне сообщил директор производства. Я чувствовала себя все более уверенно и не постеснялась сказать Райнеру, что согласна поработать ассистентом, но это будет последний раз. На что Райнер улыбнулся и ответил: «Бек нас обоих многому научит».

РК — Фассбиндер любил режиссеров монтажа?

ЮЛ — Райнер обожал монтажеров. Он сам чувствовал себя монтажером и часто говорил: «Я работаю на съемочной площадке, а ты в монтажной. Ты второй режиссер, и твоя задача — завершить фильм». Я загорелась этой идеей, и это стало мощным толчком к развитию.

Вернемся к Реджинальду. Он был прекрасным человеком, но принадлежал другому поколению, и ему совсем не нравилось, как Райнер снимает. Совсем. Я сказала ему: «Но вы же плохо знакомы с его творчеством» — и показала несколько фильмов Фассбингера. Никогда не забуду, как Бек посмотрел на меня и произнес: «Ты, наверное, влюблена в него, иначе не считала бы хорошим режиссером!» (Смеется.) Я тогда и не представляла, как сильно полюблю фильмы Фассбингера, да и самого режиссера. Мне нравилось с ним работать, мы понимали друг друга без лишних слов. Я переняла его педантичность и организованность, он рассказал мне, за что отвечает режиссер монтажа, рассказал мне, что режиссер монтажа является полноправным создателем фильма. Я была в восторге от ума Фассбингера и его уважения к труду режиссеров монтажа, операторов, звукорежиссеров, костюмеров и прочих. Работая над «Отчаянием», мы познавали искусство оригинального звука, этому нас научили английские звукорежиссеры, ведь в то время в Германии звукорежиссура была недостаточно развита. Дирк Богард, которым и я, и Райнер восхищались со временем «Слуги» Лоузи и «Смерти в Венеции» и «Гибели богов» Висконти, был потрясающим актером.

РК — А в чем заключается такая высокая важность «Отчаяния»?

юл — «Отчаяние» для Райнера было своего рода шагом вперед. Он всегда с радостью брался за сложные задачи и любил сотрудничать с новыми актерами. У «Отчаяния» был бюджет примерно два миллиона долларов, по тем временам огромная сумма. На съемки было отведено тридцать четыре дня — это тоже достаточно долго. Я была счастлива. Как-то Райнер назвал меня самой юной звездой среди режиссеров монтажа, и я подумала: ну, теперь я должна оправдать его доверие. Вспоминая об этом опыте, об изменениях в режиссерской манере Райнера, я думаю в первую очередь о том, как он снимал. Он начал снимать больше, чем раньше. Райнер надеялся, что Реджинальд Бек по полной использует отснятый материал и создаст что-то, что Райнер сам и представить не мог бы. К сожалению, надежды Райнера не оправдались. Он думал, что Реджинальд воспользуется данной ему свободой и подойдет к материалу творчески, но Бек привык работать по-другому. Может быть, Лоузи и Рене постоянно находились с ним в монтажной и рассказывали, что делать. Первая версия, которую представил Реджинальд Бек, длилась три часа. Посмотрев ее, Райнер понял, что продюсеры такой длинный фильм не одобрят. В то время в Германии не снимали коммерческих фильмов длиннее двух часов.

rk — То есть у Райнера и Бека не совпадали ритмы?

юл — Нет, Бек не предлагал свой ритм. Когда Райнер посмотрел первую версию, то сказал, что фильм придется монтировать заново. Реджинальд Бек на показе присутствовать не хотел, так что Райнер обратился ко мне, когда тот ушел: «Теперь-то мы можем монтировать по-настоящему». Моя первая реакция была такая: «Что, мне можно делать что хочу? Я же ассистент Бека». А Райнер посмотрел на меня и произнес: «Но фильм-то мой, от него зависит мое будущее».

Итак, за ночь мы смонтировали весь фильм заново. У нас было два монтажных стола, оба марки Steenbeck. Мы оба работали молча, принимали решения вместе, понимая друг друга без слов. Я училась использовать материал, задавать повествованию новое направление. Установившуюся между нами той ночью волшебную связь мы сохранили навсегда. На следующее утро я была счастлива — как может быть счастлив только человек творческий. Бек пришел в десять утра, посмотрел на результаты нашей работы. Он был очень вежливым, воспитанным человеком и сказал просто: «Что же, думаю, я должен вас покинуть». И ушел. Продюсеры были в восторге от нашей версии. Речь зашла о том, что Фассбinderу нужен новый режиссер монтажа. Мне, позвольте напомнить, был лишь двадцать один год. Райнер заявил: «Режиссер монтажа у меня уже есть. Теперь все мои фильмы будет монтировать Юлиан». Я думала, что он шутит, но с этого началась моя карьера режиссера монтажа. Мы работали вместе шесть с половиной лет, последним нашим фильмом стал

«Керель». Это был сорок третий фильм Райнера и наша четырнадцатая совместная работа.

РК — Не могли бы вы подробнее описать, что происходило той ночью? Я имею в виду, как вы пришли к взаимопониманию в плане монтажа.

ЮЛ — Все начинается с материала. Он должен быть у тебя в голове. Надо знать каждый дубль, каждый кадр. Знать историю и переделывать ее, если, отсмотрев смонтированные сцены, понимаешь, что что-то не так. Например, мы могли переместить сцену из середины в начало фильма, могли поменять ход развития событий. Некоторые сцены мы сильно сократили по сравнению с первой версией, некоторые поменяли местами, чтобы задать диалогу или движению новое направление. Было бы здорово показать вам, как мы работали, пройтись по сценам: посмотреть первую версию Бека и сравнить ее с тем, что мы сделали. Но я помню скорее не такие детали, а то, каких результатов мы достигли благодаря взаимопониманию. Когда ты находишься в гармонии с собой, то не очень хорошо помнишь конкретные этапы творческого процесса. Я часто сначала принимаю решения на подсознательном уровне, а только потом подключаю логику. У нас с Райннером было взаимопонимание на подсознательном уровне. И в то же время он был моим наставником, хотя и не говорил мне, что конкретно надо делать. Так мы работали. Доверие Райнера придавало мне сил, как и его особая режиссерская манера, мой отклик на эту манеру и, надеюсь, мой талант тоже. Из этих компонентов и сложился наш успех.

Райннер умел давать режиссерам монтажа свободу. И мне повезло, что он решил дать ее мне. Позже бывали такие моменты, когда эта свобода пугала меня, я дрожала от страха и неуверенности и удивлялась тому, что все жеправляюсь с работой. И тут же неуверенность сразу пропадала, и я уже знала, что надо делать. Чем старше я становилась, чем больше фильмов мы создавали вместе, тем больше уверенности я обретала.

Но хотя я считалась в Германии так называемой звездой, после смерти Райнера я обнаружила, что на самом деле немецкие режиссеры не понимали, что я из тех режиссеров монтажа, кто может внести вклад в создание фильма. Может, для Германии такая ситуация типична. Слава богу, через два года после смерти Райнера, в 1984 году, мне предложил сотрудничество Вернер Шретер. Я спросила, можно ли мне монтировать самостоятельно, а потом просто показывать ему, что получилось. Он с радостью согласился на такие условия, и на данный момент мы со Шретером сделали уже шесть фильмов вместе. С одной стороны, с ним мы работаем совсем по-другому, с другой — есть и что-то общее между нашим сотрудничеством и моим сотрудничеством с Райннером. У Вернера есть свой киноязык, которому я сообщаю

кое-что свое, о чем сам Вернер говорит так: «Монтируя, ты добавляешь истории какой-то новый аспект, и мне это нравится». Конечно, мне интересно мнение режиссера, мне надо, чтобы он высказал свое согласие или несогласие с направлением, которого я решила придерживаться в монтаже. Конечно, режиссеры монтажа не могут обойтись без режиссеров, но мне не нужны подробные объяснения, как монтировать. Фильмы Вернера Шретера по большей части лишены четкой сюжетной линии, так что ответственность за создание истории, за которой будет следить зритель, ложится на меня. Когда мы работали над фильмом «Король роз», Вернер сказал: «Ни один режиссер монтажа мне не предлагал ничего подобного», а я ответила: «Что же, все бывает в первый раз».

rk — Мне было бы интересно узнать побольше об опыте Реджинальда Бека. Решая, у кого из английских режиссеров монтажа взять интервью для книги, я выбирал тех, кто работал и над английскими, и над голливудскими, и над европейскими фильмами. И мне все же кажется, что английское кино ближе к голливудскому, чем к европейскому.

юл — Вы совершенно правы.

rk — Лоузи — особенный кинематографист. Очень необычный, интеллигентный. Я бы не назвал его этаким стандартным голливудским режиссером.

юл — Конечно нет!

rk — Так что, наверное, Реджинальд Бек мог бы и с вами сработать. Единственное, я не знаю, как снимал Лоузи. С другой стороны, раз Беку не нравился стиль Фассбиндера, значит, вряд ли бы получилось что-то дельное.

юл — Реджинальд Бек был очень искренним и вежливым человеком. Повторюсь: тут была проблема поколений. А еще не забывайте, что Райнер был очень сентиментальным, страстным кинематографистом, хотя и снимал интеллектуальное, холодное кино. Может быть, Реджинальд Бека просто не интересовали те истории, которые рассказывал Райнер. Думаю, это тоже важно.

rk — А как вы вернулись к работе после смерти Фассбиндера?

юл — Я мечтала о ком-то, с кем можно было бы работать так же, как с Райнером. Райнер меня сразу включал в работу, еще на этапе подготовки съемок. Иногда я печатала его сценарии, или мы с его матерью печатали вместе, я искала информацию в архивах, я наравне с Райннером принимала участие в обсуждениях со сценаристами, на всех этапах создания фильма я чувствовала себя причастной. И поэтому, когда Райнер умер, я начала работать над своими собственными проектами. Прежде всего потому, что мне не хватало этого чувства нужности, причастности. В 1983 году я сняла короткометражку, в 1985 году стала

сопродюсером «Короля роз», также писала сценарии к документальным фильмам. Сняв свой последний фильм, «Жизнь, любовь и целлюлOID», я осуществила давнюю мечту — рассказать о ранних немецких фильмах, которые повлияли на становление голливудского стиля. Я пробовала себя и в других связанных с киноиндустрией сферах.

РК — Возвращаясь к Фассбinderу: за время вашего сотрудничества его подход менялся?

ЮЛ — Возьмем, к примеру, сериал «Берлин, Александерплац». Райннер снимал все с первого дубля, то есть выбирать было не из чего. Утром я начинала монтировать сцену, которую сняли вчера, а вечером мы уже смотрели ее в проекционной. Каждый вечер вся съемочная группа смотрела смонтированную версию материала, который отсняли всего два дня назад. Это был идеальный производственный процесс, снимали мы девять месяцев, и всего через две с половиной недели после окончания съемок (которые длились 152 дня) я представила финальную версию: пятнадцать с половиной часов. Мне больше всего нравится, как Райннер снимал фильмы в последние годы жизни. Наверное, это одна из причин, по которым я «подгоняла» других режиссеров, ведь я хотела работать так, как уже привыкла с Райннером. Некоторые режиссеры сопротивлялись, начинали избегать меня, так что мне ничего не оставалось, кроме как успокоиться и сказать: «Хорошо, делайте, как вам удобно. А я подстроюсь под вас, получу новый опыт».

Сейчас я наконец расслабилась. С 1992 года я перестала монтировать фильмы один за другим. В прошлом году, работая над фильмом Вернера Шретера «Двое», я поняла, что хотела бы поэкспериментировать с новой программой, Avid. Оскар Релер как раз предложил мне смонтировать его фильм на Avid, и я решила принять этот вызов. Я всегда испытываю благодарность, когда мне предлагают сотрудничество современные немецкие режиссеры. Молодые режиссеры сегодня очень открытые. По-моему, Оскар Релер совершенно спокойно принял мои условия: я хочу монтировать самостоятельно, а потом просто показывать режиссеру черновую версию. Когда мы обсуждали, как будем работать, Оскар сказал: «Всегда хотел, чтобы режиссер монтажа сам все сделал, а мне не приходилось бы вмешиваться. Я монтировать не умею. До сих пор побаиваюсь новых технологий. Надеюсь, чертова программа Avid не будет ко мне зла».

РК — Режиссерами монтажа рождаются или становятся? Лично я думаю, что рождаются.

ЮЛ — Я тоже так думаю.

РК — Но все-таки доля везения тоже нужна. Нужно, чтобы подвернулась возможность. Думаю, хороших режиссеров монтажа много, просто мало кому дается шанс развить свои способности.

юл — Райннер как-то сказал мне, что есть режиссеры монтажа, которые хорошо справляются с работой, есть те, кто лучше... Просто надо найти свой собственный стиль, свою манеру, сделать так, чтобы режиссер и продюсеры ее заметили, чтобы они могли довериться тебе.

рк — Доверие очень важно, оно придает сил и смелости. И по крайней мере один режиссер монтажа мне говорил: иногда нужно набраться смелости, чтобы не резать.

юл — Это давно известная истина. Очень мудро. Иногда монтаж в том и заключается, чтобы поменьше резать. Монтировать — значит видеть фильм в целом. Я всегда чувствую себя как писатель, который выбирает тему, пишет предложения, а в итоге связывает их в историю. С Вернером Шретером очень весело работать. Он часто забывает намекнуть зрителю на тему фильма, дать хоть какое-то представление. Так что я всегда начинаю монтаж с того, что ищу первую сцену, введение. С «Керелем» Райнера была та же ситуация. Я спросила: «А с чего начинать фильм?» Он: «Точно, я про это и забыл». И мы начали фильм со сцены, которую не планировали делать первой. Сделали нечто вроде пролога.

Мне близка концепция режиссера как рассказчика. И я всегда спрашиваю у себя, какое сообщение несет фильм, особенно когда работаю над документальными картинами. С Вернером мы сделали фильм «В поисках солнца», о театральном деятеле Ариане Мнушкиной. Это был прекрасный и очень плодотворный опыт. С самого начала, еще во время съемок, я уже находилась в поисках линии повествования. Вернер предложил мне стать сорежиссером, и мне было приятно получить такое «официальное предложение», ведь я считаю, что режиссер монтажа одновременно является сорежиссером и сценаристом. Когда мы снимали «Обломки любви», фильм об оперной музыке и певцах, то работали по той же схеме.

рк — Давайте вернемся к ночи «Отчаяния»?

юл — Ночь «Отчаяния»... Красиво звучит, да? Так могло бы начинаться стихотворение.

рк — Уверен, что отчаяние сквозило бы в каждой строчке. Именно в ту ночь вы почувствовали, что постигаете мастерство монтажа, работая с Райннером?

юл — Да.

рк — А у вас было желание изучать кино как-то по-другому — или вы всегда познавали его через фильмы, которые делали с Фассбinderом?

юл — Конечно, не только через фильмы, которые мы делали вместе. Мы смотрели фильмы вместе, я перенимала его опыт, но всегда добавляла что-то свое, мы делились мнениями. Райннер мечтал о партнере, с которым можно обмениваться опытом, и мы оба учились, смотря фильмы. То есть нельзя сказать, что Райннер был учителем,

а я ученицей, — мы были на равных. Кстати, я редко смотрела фильмы одна, просто не было времени. Фассбinder снимал фильмы один за другим, без пауз, а когда он умер, я начала смотреть фильмы, которые он мне советовал посмотреть, но я не успевала. Помню, как мы ходили на премьеру «Апокалипсиса сегодня», как смотрели фильмы по телевизору, когда уже жили вместе. Мне всегда хотелось пересмотреть все эти фильмы, ведь я помню его суждения и свое первое впечатление. В итоге сейчас мне уже сложно отделить свой собственный опыт от того, чему меня научил Райнер. Одно могу сказать точно: он научил меня структурировать свои мысли, структурировать сюжет фильма, гармонично комбинировать свои замыслы и представления режиссера об истории.

Что еще сказать о моей манере работы? Думаю, масштабный голливудский фильм я бы смонтировать не смогла. Как-то раз я встречалась с Ричардом Марксом в Лос-Анджелесе. Было так приятно услышать от него: «Какая честь познакомиться с человеком, который монтировал „Берлин, Александрплац“». Я-то думала, что он более «крупный» режиссер монтажа, более «важный», ведь фильмы, над которыми он работает, стоят миллионы долларов.

rk — Один из режиссеров монтажа, у кого я брал интервью, рассказал о грустном опыте. Он с самого начала знал, что фильм будет ужасным, но потратил на него восемнадцать месяцев своей жизни.

юл — Я могу с уверенностью сказать, что готова защищать все фильмы, которые монтировала. Однажды я монтировала фильм немецкого режиссера ультраправых взглядов. Просто мне нужен был этот опыт. И деньги! И я справилась. Я, как профессионал, действительно горжусь конечным результатом. Продюсер и режиссер меня позвали потому, что мое имя в титрах делало фильм более статусным. Помню, композитором должен был стать Майкл Найман, но ему хватило ума отказаться, так что позвали Элмера Бернстайна, и я была очень рада с ним познакомиться. Он настоящий профессионал, у него я научилась по-новому использовать музыкальный ряд. Он напомнил мне о Райнере, о том, как он всегда просил нас оставаться профессионалами; напоминал о том, что и творческим людям нужно быть дисциплинированными, чтобы быть достойными представителями своей профессии.

Творческий человек должен использовать свое мастерство — или лишился его. Что касается того фильма, помню, как режиссер сказал: «Не забывайте, что мы снимаем фильм с большим бюджетом, а вам такая возможность вряд ли еще выпадет, ведь теперь ваш Фассбinder вас не поддержит». Я улыбнулась и сказала: «Дорогой мой, бюджет фильма „В год тринацати лун“ не превышал шестисот тысяч марок, и все равно это шедевр».

После смерти Фассбиндера некоторые немецкие режиссеры мне говорили, мол, с ним ты больше работать не будешь, теперь надо учиться монтировать. Мне было очень грустно от такой грубости, но я всегда по-настоящему гордилась своим даром, которому Райннер помог разиться, который иначе так бы и остался незамеченным. Сегодня я знаю: возможно, профессиональное и личное счастье не продлится долго, но этот опыт перевернет вашу жизнь.

РК — Как вы думаете, что в вашем воспитании, опыте помогло вам добиться успеха? Если человеку не посчастливилось встретить настоящего наставника, то какие качества ему помогут? Например, вы упомянули, что любите поэзию, литературу и так далее, но о музыке мало говорили.

ЮЛ — Ах да, про музыку я и забыла.

РК — Но музыкантом вы не были.

ЮЛ — Нет, я была читателем, я очень много читала. А музыку я узнавала через фильмы Райнера, а позже через фильмы Вернера, не только сама. Конечно, после «Смерти в Венеции» я начала слушать Малера. Слушала его с утра до ночи. Я очень люблю Камиля Сен-Санса, Феликса Мендельсона — преданных своей работе композиторов. Если не любишь музыку и не разбираешься в ней, режиссером монтажа стать не получится. Музикальный слух нужен.

Кроме чтения, большую роль в моем образовании сыграла и до сих пор играет живопись. Я любуюсь картинами и изучаю их. Я часто хожу в музеи. Стоя перед живописным полотном, например ранней работой Тернера, картиной Рембрандта, Жоржа де Латура или Караваджо, я чувствую себя счастливой. Я все время узнаю что-то новое, стараюсь выяснить, как тот или иной художник работал с тенью, светом, выражениями лиц. Этот ценный, вдохновляющий меня опыт я затем использую в работе. Некоторые художники очень просты, но уж точно не да Винчи! Я думаю, чтобы быть хорошим художником, музыкантом, писателем, режиссером, режиссером монтажа, нужно все время делать над собой усилие, заставлять себя учиться, получать новый опыт.

Для меня большая часть дружить со Сьюзен Сонтаг. Мы достаточно долго были знакомы, прежде чем я решилась с ней пообщаться один на один. Недавно мы встретились в Нью-Йорке, сразу подружились, я многому научилась у нее. Сьюзен обожает фильмы Фассбиндера и по многу раз их пересматривает, она знакома с творчеством многих европейских режиссеров, любит музыку, интересуется работой монтажеров, режиссеров, операторов, художников, фотографов. Сьюзен пишет стихи, повести, эссе. Она глубоко эрудированный человек, который умеет делать очень много всего. Понимаете, что я хочу сказать: искусство монтажа — это ведь тоже часть очень широкого спектра

умений. Нужно расширять свои горизонты, все время учиться, овладевать самыми разными навыками.

Моя единственная проблема заключается в том, что я бываю иногда слишком уж страстной, фильмы и истории меня поглощают. Так что после того, как я завершу работу над фильмом, мне надо заставить себя успокоиться, заняться другими делами. В такие периоды я откладываю и расслабляюсь, читаю, любуюсь картинами, слушаю музыку, смотрю новые фильмы или пересматриваю старые, хожу в театр. А потом опять принимаюсь за работу. Мне нравится так жить.

Апрель 2017: постскрипту от Юлианы

Дорогой Роджер, я прекрасно помню наше интервью. Перечитываю, и так живо вспоминается наш разговор, хоть и прошло уже пятнадцать лет. В памяти пролетают все ключевые события в моей карьере сценариста и режиссера документальных фильмов, все, что за эти годы происходило с фондом Фассбиндера. По-прежнему восхищаюсь вашими вдумчивыми, мудрыми вопросами. В них чувствуется желание показать, как сложно объяснить истоки и основы искусства монтажа.

Технический аспект работы стал теперь, когда аналоговый монтаж ушел в прошлое, гораздо сложнее, на него уходит куда больше времени, но монтаж по-прежнему остается уникальной, прекрасной творческой профессией. И пусть режиссеры монтажа теперь гораздо увереннее в себе, чем были в начале моей карьеры, пусть их вклад в создание фильма заслужил гораздо более широкое признание, кое-что остается неизменным: наш успех по-прежнему зависит от хорошей истории, хорошего сценария, талантливого режиссера, актеров и операторов, а также, конечно, от смелых продюсеров. И да, я горжусь тем, что интервью со мной вошло в книгу. Мне очень приятно, что мои ранние работы по-прежнему интересны международному сообществу кинолюбителей и профессионалов.

Юлиана

193

Что смотреть

Четверка выдающихся режиссеров, упомянутых Юлианой, — Ренуар, Мельвиль, Рене и Пазолини — в представлении не нуждается.
Скажу лишь, что из этой четверки Жан-Пьер Мельвиль мне кажется наиболее близким Фассбinderу. Он был самоучкой, с удовольствием снимавшим фильмы в своем гараже, и в то же время мастером вдумчивой поста-

новки и монтажа. Посмотрите фильм «Леон Морен, священник» (1961) и более известные триллеры. В этом фильме прекрасен не только Жан-Поль Бельмондо, но и Эммануэль Рива — не менее блестательная, чем в дебютном полнометражном фильме Рене «Хиросима, моя любовь» (1959). **Мое путешествие во вселенную Райнера Вернера Фассбингера началось с фильма «Страх съедает душу»** (1974). И нарратив, и бесхитростная работа с формой меня поразили. Тот случай, когда скучность ресурсов диктует простоту формы, и получается настоящая жемчужина. То же самое можно сказать и о фильме «Торговец четырех времен года» (1972), однако в нем Фассбinder совершенствует свой дисциплинированный подход. Несомненно, терпеливость Юлианы и ее особое видение помогали ему продол-

жать это делать в грядущие годы. Фассбinder ушел от нас нестерпимо рано, всего в тридцать семь лет. «Берлин, Александерплац» (1980), его совместная работа с Юлианой, навсегда останется одним из лучших фильмов той эпохи.

Должно быть, работа с Вернером Шретером после смерти Фассбинdera была для Юлианы настоящей наградой. «Малина» (1991), с Изабель Юппер в главной роли, демонстрирует, сколь высокого

уровня мастерства они добились вместе.

Примечание: случай с Реджинальдом Беком в очередной раз подтверждает, насколько

важные и насколько особые отношения связывают режиссеров и монтажером. Его работа с Джозефом Лоузи — от «Евы» (1961), «Несчастного случая» (1967) и «Посредника» (1971) до «Парной» (1985) — пример сотрудничества, построенного на доверии и вере друг в друга. Однако если у одного режиссера с определенным монтажером возникла «химия», это не значит, что возникнет и у других, что и выяснили Юлиана с Фассбиндером.

— Карина Ресслер

Карина смонтировала несколько фильмов Джессики Хаузнер, включая удостоенный нескольких престижных наград «Лурд» (2009). Не менее важную роль в ее карьере сыграло сотрудничество с Гетцем Шпильманном. Карина также преподает монтаж в известной Высшей школе кино и телевидения Мюнхена.

rk — Где вы родились, чем занимались ваши родители, были ли они творческими людьми?

kp — Я родилась на юге Австрии, недалеко от Италии и Словении, в небольшом городке Филлах. Мать преподавала текстильный дизайн и рукоделие. Отец был архитектором, но я его не знала: он жил со своей семьей, мама была его любовницей, но они расстались еще до моего рождения.

rk — Получается, братьев и сестер у вас нет?

kp — Я единственный ребенок в семье, но в детстве проводила много времени с двоюродными братьями и сестрами.

rk — Расскажите о своем образовании. Какие виды искусства вас вдохновляли, когда вы начали интересоваться кино?

kp — В детстве я часто слушала классическую музыку и рассматривала картины в книгах из нашей домашней библиотеки. Мама обожала Одри Хэпберн, мы вместе ходили в кино на все фильмы с ней. Но первое настоящее знакомство с кино — шокирующее и прекрасное — состоялось в пятнадцать лет. Школьный учитель показал нам фильмы Пьера Паоло Пазолини, и меня до глубины души поразили другие миры его фильмов: «Царь Эдип», «Теорема», «Медея»...

rk — Учитель показывал вам фильмы Пазолини в рамках изучения итальянского языка? Или вы изучали кинематограф?

kp — Это был преподаватель евангелической веры. Я тогда была католичкой, и его занятия мне было посещать необязательно, но меня заинтересовали этические вопросы, которые он поднимал, а также то, что на этих занятиях обсуждали литературу, живопись и кино.

rk — Какие фильмы и режиссеры повлияли на ваше решение стать режиссером монтажа? Как менялись ваши вкусы со временем?

kp — Кроме работ Пазолини, был еще один фильм, оказавший на меня серьезное влияние: «Битва за Алжир» Джилло Понтекорво, о войне за независимость Алжира в 1954—1962 годах. Восхитительный черно-белый фильм 1966 года. По мере взросления на меня влияли многие другие режиссеры: Жан-Люк Годар, Микеланджело Антонioni, Стэнли Кубрик, Глаубер Роша и вообще современное бразильское кино, Мартин Скорсезе, Роман Полански, Роланд Клик и так далее... А еще Дэвид Финчер, датское движение «Догма», а в последнее время мне очень полюбилось «медленное кино» Цая Минляна.

rk — Можете объяснить, что именно в монтаже «медленного кино» вас привлекает?

kp — Возможность создавать эту особую магию кино, выходящую за пределы сценария, главных героев, изображения или звука. Передавать состояние мечтательности, глубоко спрятанную правду, чуть ли не божественную возвышенность... Это нечто противоположное потоку, связкам, отношениям между отдельными кадрами. Монтаж «мед-

ленного кино» — философское действие. Мы высвобождаем энергию кадров, передаем философскую мысль, изначально спрятанную в «мирской» форме. В данном случае монтаж — это не создание связей, а высвобождение.

Конечно, если я восхищаюсь фильмом или режиссером, я восхищаюсь и свойственной им манерой монтажа.

А еще я восхищаюсь женщинами-режиссерами: Майей Дерен и ее готовностью к экспериментам, Аньес Варда и ее мастерским сочетанием реальности и абсурда, Клэр Дени и ее искренностью, Андреа Арнольд и ее свободным стилем, восхитительным фильмом Келли Райхардт «Венди и Люси»!

РК — Мне очень нравятся плоды вашего сотрудничества с Джессикой Хаузнер, не могли бы вы подробнее рассказать, как вы работаете вместе, и, может, вспомнить, каково было впервые монтировать с Джессикой?

РК — Очень приятно, что вам нравятся фильмы Джессики, я ей непременно передам! Первый ее фильм, что я монтировала, — «Отель», это было в 2004 году. Мы работали в Париже, в кинокомпании Coproduction Office Филиппа Бобера, прекрасного продюсера с необычным индивидуальным видением. «Отель» обманывает все ожидания публики. Напряжение нарастает, зритель ждет, что произойдет что-то страшное, но ничего не происходит. И в конце фильма не дается никаких объяснений. Мы подолгу обсуждали в монтажной, как далеко можно зайти и насколько велик риск фruстрировать зрителя. Монтируя с Джессикой, чувствуешь себя как ученьи. Нет никаких авторитетов, мы никого не копируем, а просто исследуем мир, полагаясь лишь на свои чувства, и не боимся противоречий.

РК — Как вы решили стать режиссером монтажа?

РК — Я учились в Венском университете музыки и исполнительского искусства и хотела быть режиссером. Но работа с кадрами, поиск верных сочетаний изображения и звука, особая энергия монтажа в итоге стали для меня более привлекательными.

РК — Вы монтировали драматические фильмы во время обучения?

РК — Я тогда монтировала документальные, экспериментальные и короткие художественные фильмы: и драмы, и комедии, и триллеры.

РК — Вы набирались опыта, наблюдая за какими-то конкретными монтажерами или режиссерами?

РК — Нет. Когда я была студенткой, мы с однокурсниками много экспериментировали вместе, были весьма любопытны и старались сделать свой киноязык богаче. Пусть я и училась в университете, я все равно считаю себя самоучкой, потому что главную роль в моем обучении играла совместная работа с однокурсниками.

РК — А преподавателя монтажа у вас не было?

кР — Было два, но преподавание сводилось к тому, что они просто давали студентам делать что угодно. Иногда говорили: «Слишком длинный фильм» или «Думай быстрее и монтируй быстрее».

РК — Был ли какой-то поворотный момент в вашем профессиональном развитии, может, в определенный момент вы поняли, что монтаж — ваше предназначение?

кР — Поворотных моментов было много. Если фильм, который я монтировала, не получает наград на фестивалях или не удостаивается внимания критиков или публики, я всегда начинаю сомневаться, приходит ощущение бессмысленности. Думаю, именно монтаж главным образом определяет энергетику фильма, поэтому я бываю разочарована, если замысел передать не удалось. Но разочарование моментально проходит, если я узнаю, что фильм все-таки кому-то понравился. Мы отчаянно нуждаемся в похвале. Все мы хотим быть любимыми — и я как режиссер монтажа не исключение.

РК — Когда вы начинали заниматься монтажом, вы просто надеялись, что сможете этим зарабатывать на жизнь, или вы с самого начала знали, что это ваше призвание?

кР — По окончании университета у меня было много сомнений касательно карьеры: а смогу ли я заработать монтажом на жизнь? Австрийская киноиндустрия — достаточно тесный мир, куда многие хотят пробиться. В год выходило всего несколько фильмов, над которыми вправду было бы интересно работать. А я не хотела работать на телевидении или в рекламе. Так что я начала изучать право, но вскоре стало больше работы для режиссеров монтажа, причем нормально оплачиваемой. Я не прирожденный режиссер монтажа. Моя жизнь могла бы пойти совсем по-другому, к примеру, я могла бы стать юристом.

РК — Есть ли у вас любимые жанры, есть ли чужие фильмы, которые вы бы хотели смонтировать, а может, есть те, о которых вы сожалеете? И если да, то почему?

кР — Меня привлекают все жанры, главное, чтобы росла свобода языка, свобода мысли и, как следствие, общество становилось свободнее. Главный вопрос вот какой: как говорить (или делать фильмы), оставаясь самой собой, сохраняя верность своему особому стилю, и при этом быть понятной широкой аудитории?

Я бы хотела смонтировать «Лобстер» Йоргоса Лантимоса. Прекрасное сочетание юмора и меланхолии, реализма и абсурда. А не хотела бы монтировать фильмы, которые не представляют собой вызов с точки зрения формы, темы или морали.

РК — Как вы думаете, какие качества делают вас хорошим режиссером монтажа? Это врожденные качества или вы их выработали, так как того требовала специальность?

кп — Мне нравится сидеть в темной комнате и сосредоточенно работать. У меня развита эмпатия, мне интересны жизни других людей. Я люблю искать сочетания. Я люблю фильмы. Я люблю смотреть и следовать. Все это неплохо для режиссера монтажа. А еще эта работа развивает остроту восприятия.

рк — У вас есть какие-то привычки в плане повседневной работы, какие-то суеверия?

кп — К сожалению, никаких ритуалов нет. А иногда хотелось бы, ведь привычки и ритуалы придают жизни упорядоченность, даря чувство спокойствия. Но у меня каждый фильм — это новая вселенная со своими законами. Единственное, иногда, если я не знаю, какой дубль выбрать, я выбираю седьмой номер. Просто ради шутки.

рк — Ну а с чего вы начинаете? Для вас сценарий как библия или вы его игнорируете, работая только с отснятым материалом?

кп — Для меня сценарий — отражение идеи фильма, как свидетельство о рождении. Иногда бывает полезно почитать сценарий, ведь в словах можно найти скрытое намерение режиссера, каким он задумывал фильм. А вот отснятый материал — это реальность, с которой я работаю. Иногда эту реальность приходится «переписывать». Начиная работу над новым фильмом, первую версию я зачастую делаю очень быстро, полагаясь на интуицию, потому что мне очень любопытно поскорее узнать, как течет поток нарратива. А потом начинаю исследовать существующие возможности. Иногда я монтирую трейлер, чтобы понять суть фильма, — я использую все возможности, какие могут создать интеллектуальное напряжение.

рк — Не могли бы вы рассказать подробнее об этом или о каких-то еще важных аспектах работы? Как вы понимаете, что нужно включить в фильм именно эту деталь или отрывок? Или это все интуиция?

кп — В фильме Джессики Хаузнер «Безрассудная любовь» (2014), который я монтировала, есть один эпизод с саспенсом. Генриетта Фогель, любовница немецкого поэта Генриха Клейста, стоит в лесу, ожидая смертельного выстрела Генриха после своей попытки двойного самоубийства. Сцена интересна тем, что мы решили не показывать выстрелы, которые убивают ее, сфокусировавшись лишь на стрелявшем. Сцена короткая, и тем не менее она иллюстрирует, как монтаж может выразить моральный посыл фильма.

1. Генриетта находится перед камерой, смотрит в направлении зрителя с сомнением. На заднем плане в кадр входит Генрих, «размытый». И в тот момент, когда она передумывает уйти из мира, она поворачивается к Генриху. 2. Генрих заряжает пистолет, кадр наполнен дымом. 3. Генрих сзади, его шея, плечи. Одинокий виновник преступления, не выражаящий никаких эмоций.

rk — Помню, меня восхитило это решение, когда я впервые увидел фильм в Британском институте кино.

kr — Спасибо!

rk — «Реванш» Гетца Шпильманна (2009) и «Спящий агент» Беньямина Хайзенберга (2005) вы упоминали в числе своих важнейших работ. Расскажете подробнее о монтаже этих фильмов? «Реванш», к примеру, сначала воспринимается как обычный триллер, но по мере развития сюжета, после сцены ограбления, становится куда интереснее. Сложно было найти нужный поворотный момент, понять, на что сделать упор?

kr — Вы верно подметили! «Реванш» начинается как обычный фильм о сутенерах и проститутках, он долго «раскачивается», уже кажется, что все с ним понятно. Поворотный момент происходит лишь на пятьдесят пятой минуте, в середине фильма, а это очень поздно. Это был эксперимент. Мы отказались от множества сцен в первой половине фильма.

«Реванш» — второй фильм Гетца Шпильманна, что я монтировала. Мы тогда говорили в шутку в монтажной, что хотим снять ужасно скучный фильм. Так что создавать драматическое напряжение не было нужды. Мы были уверены в себе и расслаблены. Верили, что все получится как надо, что зритель в итоге будет удивлен. Начинается фильм как консервативный, морализаторский, но в итоге иллюстрирует, что жизнь превыше любых догм. В процессе монтажа мы устраивали много показов для коллег и друзей, нас много критиковали, часто предлагали поменять структуру фильма. Многими советами мы воспользовались, по-своему интерпретировав их, многие проигнорировали. В итоге удалось придать фильму ту самую нужную форму, и его даже номинировали на «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке, чего подобные картины удостаиваются редко. Это важный для меня фильм: он научил меня сохранять спокойствие и уверенность.

Работать над «Спящим агентом» Беньямина Хайзенберга тоже было интересно. Отправной точкой стал черновой монтаж Беньямина и его монтажера Стефана Стабенова. Так что я могла взглянуть на фильм с глобальной перспективы, забыв на время о деталях. Мы подолгу обсуждали драматургию картины, думали, как лучше подать главных героев, как лучшим образом передать психологические и политические идеи.

В «Спящем агенте» содержится сложная этическая дилемма. Я считаю, что нужного эффекта мы добились потому, что не стали развивать события слишком быстро, а вместо этого дали зрителю время и возможность задуматься о тех выборах, что встают перед главным героям.

rk — Как вы думаете, был ли в этом вклад монтажа?

кто — «Спящий агент» — прекрасная иллюстрация медленного, но неизбежного изменения отношений, в которых поселилось недоверие. Этот процесс происходит незаметно, и тем опасен. Думаю, монтаж усиливает особую атмосферу фильма за счет оттягивания драматических моментов.

Что смотреть

Особые миры фильмов Пазолини мы уже обсуждали во введении. «Битву за Алжир» тоже уже упоминали. А о том, каково монтажеру сотрудничать со Стэнли Кубриком, вы можете узнать из интервью с Тони Лоусоном.

Бразильский режиссер Глаубер Роша славится своими энергичными и стильными политическими фильмами: «Бог и дьявол на земле солнца» (1964), «Земля в трансе» (1967) и «Дракон зла против святого воителя» (1969).

Фильмы Цая Минляна медленные, бессюжетные, но трогательные. Посмотрите, к примеру, «А у вас который час?» (2001) и «Бродячие псы» (2013).

Все женщины-режиссеры, упомянутые Кариной (Майя Дерен, Аньес Варда, Клер Дени, Андреа Арнольд и Келли Райхардт), внесли

огромный вклад в клад в историю кино, зачастую бросая вызов конвенциональной форме. Йоргос Лантимос известен как автор фильмов, отрицающих рацио: «Клык» (2009) и «Лобстер» (2015). Интеллектуальные фильмы Джессики Хаузнер пронизаны особым талантом: «Отель» (2004), «Лурд» (2009), «Безрассудная любовь» (2014). Стоит посмотреть все фильмы, которые Гетц Шпильманн и Карина делали вместе: «Антарес» (2004), «Реванш» (2008) и «Октябрь ноябрь» (2013). «Спящий агент» Беньямина Хайзерберга (2005) — тонкий и волнующий фильм, не в последнюю очередь за счет умно сделанного монтажа.

РК — Расскажите, пожалуйста, о своей семье, о своем детстве.

СХ — Я родился в 1971 году в Карстула — маленькой деревне в центре Финляндии, с населением около пяти тысяч человек. Отец работал в компании — производителе автобусов, мама была домохозяйкой, заботилась обо мне и о моей младшей сестре. В принципе, с искусством моя семья никак не связана. Отец в молодости играл на гитаре, но после рождения детей оставил свои творческие амбиции.

Я заинтересовался кинематографом еще в детстве — родители почти каждую неделю водили нас с сестрой в кино. В нашей деревне был небольшой кинотеатр, а по выходным мы ездили в ближайший город посмотреть новые диснеевские мультфильмы и финские семейные комедии. А еще у отца была 8-мм кинокамера (звук она не записывала), к тому же он увлекался фотографией. Так что он активно документировал наше детство, и мы смотрели эти домашние фильмы и слайды с проектора на стене в гостиной. Такой вот домашний кинотеатр семидесятых.

По мере взросления я все сильнее интересовался кино. Каждую неделю я ходил в местный кинотеатр с друзьями. Мы смотрели «Звездные войны», фильмы о Джеймсе Бонде, боевики, ужастики и комедии семидесятых и начала восьмидесятых. Но по-настоящему пышным цветом расцвел мой интерес к кино с появлением VCR-камер в начале восьмидесятых. Я начал смотреть и записывать множество более «серьезных» фильмов, которые показывали по телевизору, а также благодаря салонам видеопроката начал знакомиться с другими жанрами. А еще я начал собирать свою коллекцию фильмов: записывал их с телевизора и копировал кассеты друзей. Мы смотрели буквально все, что могли достать. В восьмидесятые в Финляндии цензура была достаточно строгой, так что в старших классах я начал заказывать видеокассеты из Великобритании и США по почте, отчаянно желая посмотреть те фильмы, что у нас в Финляндии не были доступны: «Заводной апельсин», «Экзорцист», «Соломенные псы», полную версию «Крестного отца» и «Таксиста»...

Когда родители подарили мне на Рождество VHS-камеру, я чуть не сошел с ума от счастья! Мы с друзьями начали снимать короткометражки, комедии, триллеры и даже ужастики. Сначала просто ради развлечения, но потом начали показывать их другим. Было очень весело. Но, конечно, я тогда и не думал, что когда-то буду работать в этой сфере.

РК — Что пробудило ваш интерес к монтажу?

СХ — Один небольшой, но значительный случай, произошедший в Карстула, когда я был подростком. Как я уже говорил, мы с друзьями снимали любительские короткометражки на VHS-камеру, так вот, это всегда были линейные истории, а функцию монтажа как бы

выполнял сам выбор кадров. Линейные истории, линейная съемка. И я вправду думал, что и в «большом мире» фильмы снимают так же, линейно! Но вот как-то раз в выходные нам выпал случай снять очередную любительскую короткометражку — на этот раз при участии местного юного религиозного консультанта. Пусть он и был молод, он был гораздо старше и мудрее нас. И он решил снять любительскую короткометражку в жанре криминальной комедии с нами. Написал сценарий, распределил роли. А снимать почему-то начал с тех сцен, что происходили в конце истории. А на следующий день при этом перешел к первым сценам. Я вообще не понимал, как же он все это собирает воедино! Мне происходящее казалось полным абсурдом! Выходные прошли, и я отправился к нему на работу. Вижу, он соединил две VCR-камеры друг с другом и собирает отснятый материал, как бы объединяя два отснятых «черновика» в один «чистовик». У меня просто взорвался мозг, когда я понял, как все это работает. И после этого наши собственные короткометражные ужастики и комедии стали гораздо лучше — а все благодаря магии монтажа! Собственно, примерно так я сейчас и работаю... Просто совершенствуя отснятое, добавляя немножко волшебства!

РК — А что было после школы?

СХ — После школы я прошел обязательную службу в армии. Кстати, там мы тоже снимали совершенно сумасшедшие боевики, потому что большинство на службе откровенно скучало. Потом я уехал из Карстула в Южную Финляндию, чтобы изучать компьютерные науки и телекоммуникации в местном колледже. Тогда, в начале девяностых, Nokia только начинала приобретать известность. Но «научный мир» мне очень скоро наскучил. Учился я не то чтобы хорошо.

Зато продолжал смотреть много фильмов. Потихоньку мои предпочтения сдвинулись в сторону более «серьезного» кино, потому что мне посчастливилось познакомиться с большим количеством классических фильмов на показах архивного кино. Так я познакомился с французскими, итальянскими, шведскими, английскими и русскими фильмами, снятыми в различные периоды... Это был настоящий океан вдохновения и удовольствия, столько ярких открытий! Я начал задумываться: а чем я действительно хочу заниматься, как планирую зарабатывать на жизнь?

РК — И вы начали думать, как можно попасть в киноиндустрию?

СХ — Я выяснил (а тогда, в доинтернетовские времена, это было весьма непросто), что в Хельсинки, в Университете искусства и дизайна, можно изучать кинематограф. Вступительные испытания длились около недели, и я поступил с первой же попытки! Абитуриентов было около пятисот, а в год принимали лишь около десяти новых студентов. Так что мне очень повезло. А может, все дело в том, что я почему-то

был совершенно расслаблен. На самом деле даже вступительные испытания оказались прекрасным опытом: я познакомился с людьми самых разных возрастов, любящими кино и идущими к мечте.

Я решил специализироваться на монтаже, потому что о нем знал меньше всего (о режиссуре, постановке, звуке и написании сценариев я кое-что знал, а вот о том, что в киношколе можно изучать монтаж, до поступления и понятия не имел). Занятия по монтажу были самыми захватывающими благодаря нашему прекрасному преподавателю, заслуженному режиссеру монтажа Тууле Метонен. Она смонтировала десятки финских фильмов, преимущественно удостоенные множества наград документальные картины. Преподавать в киношколе она начала примерно тогда же, когда я поступил. Туула умеет вдохновлять, у нее потрясающее чувство ритма и драматургический талант. Я всегда был счастлив получить ее отзыв на свою работу, ведь она была прямолинейна и давала много полезной информации.

Конечно, кое-что о монтаже я все-таки знал, ведь я был активным зрителем и даже сам снимал те короткометражки. Но по-настоящему я влюбился в монтаж, когда мы, тогда еще первокурсники, снимали свои первые короткометражки в киношколе. Я понял, что нашел свое призвание. Сидеть целыми днями в монтажной, работать с 16- и 35-мм пленкой руками (тогда еще не было нелинейных компьютерных систем монтажа)... Управляться с машиной Steenbeck, искать разные способы рассказать историю, передать настроение, создать ритм, играть со звуком и изображением, вносить изменения, подрезать, экспериментировать... Какое удовольствие!

А вечера я проводил в архивных кинотеатрах, смотрел классические фильмы, показанные с пленки, иногда по два-три фильма за вечер. Такая вот у меня была личная жизнь! С распространением компьютерного монтажа мне не составило труда переучиться, ведь я уже изучал компьютерные науки и отлично разбирался в технологиях. Так что, окончив киношколу, я уже поднаторел и в монтаже пленки, и в нелинейном онлайн- и офлайн-монтаже.

РК — Какие фильмы и режиссеры вас вдохновляли в начале карьеры и как вкусы менялись по мере взросления?

СХ — В детстве, да и будучи взрослым, я обожал фильмы Стивена Спилберга. Я видел в его манере рассказчика что-то совершенно особенное — мощное и эмоциональное. «Челюсти», «Инопланетянин», «Индиана Джонс: в поисках утраченного ковчега» — эти фильмы были для меня настоящей библией! Но восхищение неминуемо подогасло, когда я понял, как много Спилберг позаимствовал у Говарда Хоукса, Джона Форда и классических голливудских режиссеров. Конечно, на мой вкус повлияло европейское кино пятидесятых, шестидесятых и семидесятых, но мне по-прежнему близка нарратив-

ная и монтажная манера американского кино семидесятых (я имею в виду так называемый новый Голливуд: Скорсезе, Фридкин, Коппола, Олтмен, Малик, Майк Николс, Пекинпа, Джон Карпентер, Джон Бурмен, Кассаветис). Я, конечно, читал, что на становление этих мастеров оказало влияние европейское кино, но все же американцы совершенствовали стиль!

Сильное влияние на меня оказал Стэнли Кубрик. Восхищаясь его работой с композицией фильма, тем, как он с помощью изображения создает ритм, как использует звуки и музыку в качестве мощного драматического инструмента. Я бы сказал так: Спилберг — это эмоциональная, а Кубрик — интеллектуальная составляющая моего понимания кино.

РК — Вы совершенствовали мастерство, наблюдая за какими-то конкретными режиссерами или монтажерами?

СХ — Конечно, меня вдохновляют работы выдающихся режиссеров монтажа: Тельмы Шунмейкер, Майкла Кана, Пола Хирша, братьев Коэн. А в киношколе, уже практически перед выпуском, мне посчастливилось побывать ассистентом финских монтажеров, работавших над разными художественными фильмами той эпохи. Я тщательно изучал их методы, у нас было много плодотворных разговоров о мастерстве, выборе, мотивах. И конечно, на меня оказал влияние монтаж фильмов Кулешова, Эйзенштейна, Спилберга, Кубрика, Курасавы, Бунюэля, Годара, Трюффо, Тарковского и Кассаветиса...

РК — Был ли какой-то поворотный момент, может, какой-то опыт заставил вас понять, что монтаж — ваше призвание?

СХ — Работая ассистентом, я вечерами играл с материалом. Я смотрел, как мой наставник смонтировал сцену, а потом экспериментировал с кадрами, стараясь смонтировать лучше. Конечно, далеко не всегда получалось: зачастую сцены становились другими, но не обязательно лучше. Иногда мне казалось, что мой вариант действительно удачнее, но это не было подкреплено терминологией, теорией. Зачастую я просто доверял интуиции. Я просто чувствовал: эта сцена должна быть такой, этот материал надо подать так.

В 2000 году мне впервые доверили монтаж художественного фильма («Неприкаянные»). Я тогда был полностью уверен в своей способности монтировать художественный фильм, но в то же время переживал, станет ли фильм действительно лучше благодаря моим решениям. И это странное чувство сопровождало меня вплоть до пятого художественного фильма, что я монтировал, — «Вечная мерзлота» (2005). В этом фильме структура и монтажный стиль значительно отличались от тех, с какими я работал раньше. Я подолгу думал над ритмом и тональностью сцен, как по отдельности, так и в целом. Думал и думал... Было чувство, как будто передо мной открыты все

двери, но, чтобы фильм получился таким, как было предназначено, нужно закрыть почти все эти двери. Я как будто общался с внутренним голосом фильма, и нередко он на меня кричал. А бывало, замолкал. По завершении работы я остался доволен: было чувство, что удалось рассказать историю именно так, как требовала моя творческая интуиция. Сегодня я по-прежнему стремлюсь работать именно так. Иногда получается нечто волшебное, но бывают и позорные провалы! Я счастлив, что мне удалось поработать с очень разными финскими режиссерами. Несколько месяцев назад я завершил монтаж последнего фильма Аки Каурисимяки, «По ту сторону надежды». Это, конечно, была работа мечты: удивительный опыт. Я побывал в совершенно уникальной нарративной вселенной.

РК — Есть ли у вас любимые жанры? Есть ли фильмы, о которых вы думаете: вот бы мне довелось их смонтировать? А может, какие-то фильмы вы бы монтировать не стали? Почему?

СХ — Меня цепляют сцены, смонтированные таким образом, как я бы никогда не додумался. Мне нравится, когда монтажер выходит за рамки «приятного» нарратива, используя минималистичные методы. Мне очень нравится, как монтировали американские фильмы семидесятых. Монтаж минималистичный, точный, незримый, но очень артистичный. Как, к примеру, в фильмах «Французский связной» или «Выпускник». Думаю, я не взялся бы за работу над фильмом, у которого ведущий или побочный мотив идет вразрез с моими рабочими принципами или моральными, политическими убеждениями.

РК — Как вы думаете, какие качества вас делают хорошим режиссером монтажа? Это врожденные личностные качества или вы развивали их в процессе работы?

СХ — Думаю, у меня очень целенаправленное и при этом живое мышление! Я люблю «нырять» в материал, изучая кадры, выражения лиц актеров, движения камеры, слушая производственные шумы... Это бездонная река! И я действительно наслаждаюсь одиночеством монтажной! Я почти всегда работаю один, лишь изредка встречаясь с режиссером, чтобы показать ему новую версию монтажа и обсудить ее вместе. И эти обсуждения иногда бывают просто бесконечными. Я все еще искренне люблю кино! Я много об этом говорил с коллегами. Кажется, большинству из них фильмы уже надоели по горло, у них очень редко бывает время или возникает желание посмотреть фильм — новый или классику. Но я по-прежнему обожаю смотреть кино!

В киношколе я узнал, что, начав работать в кинематографе, ты уже не сможешь смотреть фильмы так, как раньше. У тебя развивается профессиональное видение. Сматря фильмы, ты постоянно их анализируешь с профессиональной точки зрения. Но, как ни странно,

со мной этого не произошло! Я по-прежнему ныряю в историю, в мир фильма. А чтобы смотреть и анализировать монтаж, мне надо специально настроиться... Я не знаю, тут дело в моей чувствительности или я просто умею погружаться в состояние детского энтузиазма.

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

СХ — Прозвучит как шутка, но, приступая к работе, я сокращаю свои повседневные потребности до минимума. Я заметил, что ем на завтрак, обед и ужин одно и то же, причем по часам... Так происходит, потому что, работая с материалом, мне приходится делать множество выборов каждый день, и я хочу, чтобы в других сферах жизни выбор делать не приходилось. Я как будто выпадаю из реального мира на несколько месяцев, по крайней мере, душой я не там, как говорят мои близкие... А если ломается какой-то из моих любимых инструментов — мышка, клавиатура, дисплей, наушники, — то пиши пропало! Когда любимая мышка начинает барахлить, я неделями могу искать в онлайн-магазинах нужную модель... Я не могу смотреть готовый фильм, завершив работу над изображением. Конечно, иногда, работая со звуком, я слежу за тем, как продвигается работа над фильмом в целом, но вот премьеры и кинофестивали — это не мое. Монтаж — очень напряженный процесс, и когда фильм «ускользает» из монтажной, я чувствую какую-то ревность... Может, это все не лучшие особенности, но уж какие есть...

РК — Если говорить о конкретных фильмах, как вы пришли к выводу, что в «Вечной мерзлоте» в некоторых сценах надо заглушить фрагменты диалогов, оставив изображение? Вы экспериментировали с каким-то фрагментом и потом решили экстраполировать свое решение на другие? А еще мне интересно, насколько далеко вы отошли от сценария? К примеру, когда машина заглохла в снегопад, герой выходит, старается ее двигать вперед, а мотор при этом работает, колеса крутятся, и тут вы даете красивый длинный кадр — это было запланировано?

СХ — Практически всегда я начинаю с того, что отсматриваю весь материал. Первую версию монтажа я делаю в хронологическом порядке, беру за основу историю, как она изложена в сценарии. Я главным образом полагаюсь на материал, отснятый к каждой сцене, не на сам сценарий. Таким образом, если материал мне говорит прямо или намекает, что какие-то моменты надо подчеркнуть, пусть это и не было изложено в сценарии, я доверяю материалу. Как я уже говорил, я слушаю внутренний голос фильма. Что касается сцены с машиной в «Вечной мерзлоте»: не планировалось, что машина заглохнет. Изначально эту сцену хотели выкинуть. Но так как я уже был хорошо знаком с героем, который угнал машину, мне сцена показалась очень

реалистичной и очень полезной с точки зрения раскрытия персонажа. Вот только ему раз в жизни повезло, удалось угнать машину, как удача неизбежно вновь отворачивается от него!

А теперь о заглушенных диалогах. Если мне не изменяет память, впервые этот прием используется в начале фильма, когда героя увольняют. Я просмотрел весь материал, все крупные планы с актером, выбрал самый эмоциональный момент. Вообще их было много, но традиционный монтаж с Head Master не давал нужного эффекта. И я решил сделать акцент на том, как в этот момент себя чувствует учитель, осознавая, что его мир рухнул, что скоро он лишится работы. Это становится для него настоящим шоком, и это, по сути, поворотный момент, знаменующий начало активного развития событий. А также он определяет настроение истории, намекая зрителю на то, какая нарративная манера будет преобладать в картине. Так что я собрал все возможные варианты реакции учителя, все крупные планы, дал достаточно времени и пространства, не брезговал и обратными планами. А затем сфокусировался на звуке. Я хотел передать, что учитель погружается в свои мысли и переживания.

Я решил, что лучше всего это состояние передать зрителю с помощью совершенно особой музыки — или комбинации музыки и сюрреалистичного саундтрека внутреннего мира учителя. Но не подавать все это в лоб, скатываясь в банальность... Я пробовал десятки мелодий, музыкальных отрывков, и самый необычный эффект получился, когда я проиграл одну мелодию задом наперед. Сыгранная задом наперед мелодия пробудила во мне грусть, меланхолию... Добавив ее в тайм-лайн, я перемонтировал изображение так, чтобы ритм соответствовал мелодии. Получилось нечто странное, но мощное. И это стало каркасом следующих сцен. Когда мне нужно было сделать акцент на каком-то персонаже или эмоциональном моменте, я мог использовать в числе других и этот прием. Конечно, я продолжал экспериментировать.

Это был первый фильм, что я смонтировал в своей монтажной студии, которую построил в 2004 году. Она находится примерно в часе езды от Хельсинки, скорее в сельской местности. Я ведь родился в самом сердце Финляндии и иногда устаю от городской суеты, которая царит даже в таком маленьком городе, как Хельсинки. Я люблю тишину, разумеренный образ жизни, который может быть только в деревне!

Разумеется, у работы в собственной студии есть свои преимущества по сравнению с работой в монтажной компании-кинопроизводителя. Я могу работать в любое время дня и ночи, жить по собственному графику. Иногда лучшие идеи приходят, когда я просто сижу на крыльце и думаю о фильме. Я работаю так, как будто все еще использую Steenbeck. У меня в проекте обычно загружена только одна сцена, с которой я работаю в данный момент, и обычно одна видеодорожка.

Так что я думаю заранее о многих склейках, прежде чем выстрою один таймлайн — как это было и при работе с пленкой. Однако мне нравится, что компьютерный монтаж делает процесс гораздо проще. Я в основном работаю с Avid Media Composer, причем со старой версией, 4.0, насколько я помню... Может, это предрассудок, но он работает!

Звук, конечно, является ключевым элементом, особенно когда работаю над первой черновой версией. Я могу загрузить в таймлайн до шестнадцати отдельных звуковых дорожек. Каждую сцену я дополняю атмосферными звуковыми эффектами, музыкой, сигналами, если нужно. Музыке я уделяю особое внимание. Музыка — один из самых эффективных драматургических инструментов, я стараюсь использовать ее с умом, как и тишину. В случае с «Вечной мерзлотой», изучая материал, в каждой сцене я фокусировался на главном персонаже. Благодаря этому я зачастую принимал решение в той или иной сцене сделать акцент исключительно на ее главном герое, на его или ее действиях, на кадрах, где фокус на нем, даже не думая о том, как надо было бы монтировать, если следовать традиции. Поэтому персонажи второго плана часто просто оказывались где-то за скобками, фокус был только на главном герое. Зачастую я делал акцент на выражении лица героя, не думая о диалоге. Такой подход к материалу подарил мне новую свободу — рассказывать в каждой сцене отдельную историю, с акцентом на развитии событий в жизни определенного персонажа. Как они чувствуют, как видят, как реагируют в каждый конкретный момент. И нетрадиционный монтаж тут использовался не ради эпатаха. Я просто делал так, как мне подсказывал материал. Собственно, я об этом уже говорил.

РК — Расскажите, пожалуйста, как вы работали над фильмом «Развлечения»? Это прекрасный фильм о всевозможных происшествиях, с черным, зачастую сильно цепляющим юмором. В нем вы работали не только над монтажом, но и над звукорежиссурой, и над сценарием. Расскажите, к примеру, порядок сцен в финальной версии фильма такой же, как в сценарии? А может, от каких-то из сцен, что были в сценарии, решили отказаться? Вы приступили к монтажу, когда все уже было снято, или у вас была возможность участвовать в съемочном процессе?

СХ — «Развлечения» — это был длинный проект. Все началось с того, что я пригласил режиссера «Развлечений», Алекси Сальменпереа, сходить вместе на одну сумасшедшую театральную постановку в Хельсинки. Обмениваясь впечатлениями после просмотра, мы пришли к выводу, что на основе этой пьесы можно сделать фильм, сохранив ее юмор и структуру. Алекси загорелся идеей и купил права на пьесу. Мы начали менять сцены, переписывать их, чтобы получилась кино-

версия. С одной стороны, у нас было представление о том, как все эти сцены будут работать вместе, с другой — многие вопросы остались без ответов. Мы решили, что найдем ответы уже в процессе монтажа. Так как бюджет у фильма был достаточно скромный, нам приходилось искать самые экономичные способы снять ту или иную сцену. Возможно, тут мне помог опыт монтажера. Сначала мы решили, без каких кадров никак не обойтись, затем составили список дополнительных кадров, которые хорошо бы снять, если получится. Это было не вполне то же самое, что раскадровка, скорее, мы просто заранее пытались представить, как все будет протекать. В приложении для монтажа мы сделали несколько демоверсий, использовав стоковые видео и заранее сделанные записи голосов актеров, чтобы понять, как все это будет выглядеть.

По большому счету, монтировать я начал уже после съемок. Каждую историю я монтировал как мини-фильм, а затем мы собирали их вместе, чтобы найти наилучший вариант линейной структуры фильма. От трех историй, которые изначально считались ключевыми, мы отказались, хоть это и было непростое решение. Каждая в отдельности история была смешной и приятной, однако мы не смогли найти им места в фильме. В случае с «Развлечениями» процесс монтажа был не похож на что-либо, что я делал раньше. Может, потому, что я с самого начала был включен в работу над фильмом, так как занимался и сценарием тоже. И на мой взгляд, мне удалось не перемешать эти две роли: сценариста и монтажера. Завершив работу над сценарием, я от него дистанцировался. Приступив к монтажу, я старался вообще забыть о сценарии и работать с материалом как таковым, как я это всегда и делаю. Получилось, хоть и было непросто. Основная работа над звуком велась непосредственно в процессе монтажа. У меня был доступ к большому количеству стоковых записей, я долго пробовал разные варианты, чтобы для каждой сцены найти наиболее подходящий по настроению. Я и сам написал кое-какие музыкальные отрывки и фоновые звуки, чтобы связать сцены.

РК — Расскажите, пожалуйста, о работе над документальными фильмами. О «Навсегда твой», например. У него очень красивая и тонкая структура: в некоторых фрагментах речь намеренно отделена о действии, а субтитры — от изображений. Такая манера была продумана заранее или вы с режиссером придумали ее в процессе монтажа?

СХ — Документальные фильмы — это, конечно, совершенно отдельный разговор. В случае с ними история обычно создается в монтажной. Гораздо больше взаимодействия с режиссером, чем когда работаешь над художественными фильмами. Материал обычно гораздо сложнее, потому что много длинных планов и больше технических неурядиц вроде ненужных движений камеры, расфокуса, проблем со звуком.

Режиссер Мия Хальме передала красивые и совершенно реальные моменты из жизни детей, семей, сложности, с которыми сталкиваются приемные родители. Мы старались выбрать наиболее трогательные, нежные моменты из интервью, особенно с девочкой-подростком: тяжелые разговоры, ее мысли о ситуации... И в то же время мы стремились всё подать деликатно, без какого-то дополнительного фокуса на чувствах. В процессе монтажа мы уделяли огромное внимание звукам, и музыке в частности, стремясь создать нечто гладкое, эмоциональное и в то же время минималистичное. Этот фильм я тоже монтировал очень долго, примерно полгода, в несколько этапов с большими перерывами. Так было нужно, чтобы «переварить» историю, найти наилучший порядок сцен...

rk — В фильме «Пятизвездочное существование» возникает мощная синергия между темой и стилем ее подачи. Это часть режиссерского замысла или вы сами выработали такой темп и ритм в процессе работы? Кстати, мне особенно нравится первая сцена.

сх — Этот документальный фильм тоже по большому счету создавался в монтажной. У режиссера Сони Линден были вполне определенные планы, она знала, какие идеи хочет передать в фильме, но представление о том, как это сделать, было весьма размытое. Так что мы много (по-настоящему много) экспериментировали с материалом, без ошибок не обошлось... Начали мы с экспериментов над несколькими сценами: проверяли, как совместить замедленные кадры с интервью. Замедленная съемка, конечно, сама по себе задает определенный ритм, поэтому зачастую возникали сложности с тем, чтобы комбинировать этот материал с интервью или музыкой. Мы стремились избежать излишних повторов и нереалистичности сцен. В целом монтаж занял почти год. Материала было огромное количество — по мере того как монтаж продвигался, у нас возникали все новые и новые идеи о том, что еще нужно снять. У меня, режиссера и оператора сложились очень вдохновляющие творческие отношения. Линден меньше всего хотела, чтобы получился фильм о «говорящих головах», так что такие кадры мы свели к минимуму. Благодаря этому появилась свобода использовать интервью, как хотим, и монтировать их, подстраиваясь под ритм изображений — а иногда и наоборот. Особенно осторожными приходилось быть с ритмом, ведь зачастую ритм сцен был чуть ли не гипнотически медленным, а погружать зрителя в сон не хотелось бы!

Так что мы всё время искали баланс между длительностью планов, потоком речи, музыкой. Также уделяли внимание переходам между сценами, между идеями. На огромную пустую стену в монтажной мы прикрепили фотографии кадров из каждой сцены. На этой стене мы делали раскладовки, группировали кадры по темам, продумывали сюжетную линию для каждого героя. Чтобы сгруппировать кадры

со схожим настроением или содержащие схожую информацию, использовали разноцветные булавки. Конечно, было очень удобно видеть на стене весь фильм сразу, отмечать определенные «области» истории, думать, на какое место они станут. Монтируя художественные фильмы, я тоже делал себе такую стену. Очень удобно ее использовать, обсуждая структуру фильма с режиссером. Благодаря такой стене режиссер видит историю в целом, поворотные моменты сюжета, отдельные действия и так далее... Пожалуй, больше всего времени в процессе монтажа уходит на обсуждения за чашечкой кофе, когда мы сидим перед этой стеной!

РК — Вы упоминали еще два художественных фильма, которые я, увы, не посмотрел: «Письма отцу Якубу» и «Плохая семья». Расскажите, чем они для вас важны?

СХ — Пожалуй, они для меня важны, скорее, с личной точки зрения. Незадолго до начала работы над «Письмами отцу Якубу» я был измучен и фruстрирован. Я смонтировал несколько крупных работ подряд, пережил несколько творческих разочарований, годами не отдыхал как следует. Так что я на время оставил монтаж и даже подумывал, как бы мне устроить свою жизнь вне финской киноиндустрии. Да и вообще вне киноиндустрии! Устроил себе свободный год. И это было такое наслаждение — выкинуть из головы фильмы, с их структурой и сюжетными линиями! Но в то же время я скучал по монтажной! Противоречивые чувства!

Я искал разные подработки, не связанные с кино, как вдруг финский режиссер Клаус Харе прислал мне сценарий «Писем отцу Якубу». И эта минималистичная и вместе с тем эмоциональная история чем-то меня зацепила. Пусть я и неверующий, история о вере и прощении не оставила меня равнодушным. Я почти десять месяцев не монтировал, так что мне буквально не терпелось начать, пробовать что-то новое, у меня в голове было столько свежих мыслей! В результате у нас получилась милая и трогательная камерная история.

После этого я монтировал «Плохую семью» Алекси Сальменпераа, и это было такое счастье! Я заново влюбился в монтаж, и с тех пор моя страсть не угасает. К тому же «Плохая семья» стала моим первым опытом сотрудничества с Аки Каурисмяки, он был продюсером этого фильма. Во время монтажа мы встретились лишь пару раз, но эти редкие встречи стали для меня важным опытом, своеобразным мастер-классом. Я жадно внимал его мыслям о монтаже, фильмах, вселенной, жизни — обо всем...

РК — Что скажете о работе с Аки Каурисмяки? Дает ли он монтажеру свободу выбора? Держит ли вашу работу под контролем? Вы нервничали, начиная сотрудничать с ним? И много ли для вас значит его фильмы?

съ — То, как Каурисмяки отбирает материал для монтажера, показывает, что он и сам талантливый монтажер! Думаю, вы знаете, что он снимает весьма экономично, почти все отснятое в итоге используется, потому что у него всегда есть очень четкое представление о том, каким должен получиться фильм: от сценария до конечного продукта. Он прекрасно знает, какая музыка подойдет для той или иной сцены, где музыка не нужна... И все это он понимает еще до начала съемок.

Когда Каурисмяки предложил мне смонтировать свой последний фильм, я был в равной степени польщен и встревожен. Его фильмы очень сильно отличаются по стилю, ритму и настроению от чего-либо, с чем мне доводилось работать. Особенно необычный у него ритм. Я внимательно изучил его творчество, прежде чем приступить к сотрудничеству. Посмотрел все его фильмы, особое внимание уделяя монтажным решениям, использованию кадров, тому, как развивается история через изображение.

К монтажу я приступил вскоре после начала съемок. Конечно, материал мне передавали с задержкой в пару дней, потому что Каурисмяки все еще снимает на пленку и негативы приходится обрабатывать в других странах — у нас в Финляндии такой возможности, увы, уже нет. В основном съемки велись в хронологическом порядке, так что получилось забавно: то я получал материал чуть ли не каждый день, то приходилось с нетерпением ждать продолжения истории.

Думаю, увидев первую версию монтажа «По ту сторону надежды», Каурисмяки был удивлен тем, что я придерживался стиля, близкого его предыдущим фильмам. Но, конечно, между первой и финальной версией было много работы. И очень много кофе и сигарет (сигареты были электронные, а вот кофе — настоящий!).

Каурисмяки любит бывать в монтажной. Как он сказал в одном из интервью, сам он считает, что обладает лишь малым количеством навыков, и один из них — монтаж. Это он, конечно, поскромничал. Он ведь еще и мотоциклы умеет чинить... А еще он просто ходячая киноэнциклопедия, с ним невероятно интересно общаться!

Что смотреть

Стiven Спилберг, Говард Хоукс и Джон Форд — мастера своего дела, но мне другая троица любимых режиссеров Саму (Роберт Олтмен, Теренс Малик и Джон Кассаветис) кажется интереснее в плане необычной подачи материала, хоть

между ними и мало общего.

Каждый из них раздвигает границы: Олтмен в фильме «Нэшвилл» (1975), Малик в фильме «Пустота» (1973), а Кассаветис в фильме «Тени» (1959). «Вечная мерзлота» Аку Лоухимиеса (2005) — великолепный анализ цепочки событий, которые

повлекло за собойувольнение школьного учителя.

Очень красиво смонтированный фильм. «Развлечения» Алекси Сальменпереа (2015) — странная комедия, состоящая из коротких историй. Восхитительно смешная, волнующая, свежая. К тому же всегда приятно посмотреть фильм,

к сценарию которого приложил руку монтажер — в данном случае Саму.

«Навсегда твои» Мии Хальме (2011) — трогательный фильм о жизни сирот, мечтающих об усыновлении.

«Пятизвездочное существование» Сони Линден (2011) — умный и волнующий этюд о том, как в современном мире размываются границы между реальным и виртуальным.

«Письма отцу Якубу» Клауса Харе (2009) — деликатно смонтированный фильм о вере и зависимости.

«Плохая семья» Алекси Сальменпереа (2010) — фильм, пробуждающий чувства и наталкивающий на мысли, не будучи назидательным.

«По ту сторону надежды» Аки Каурисимяки (2017) — последний фильм уникального режиссера. Советую посмотреть все его фильмы, если вам интересно негативное влияние феноменов современного общества на простых людей, борющихся за выживание, несмотря ни на что.

— Сильвия Ингемарсдоттер

Мы с Сильвией беседовали в доме, где она живет с мужем и сыном. Дом находится в Лександе, городке в двух с половиной часах езды к северу от Стокгольма, на берегу реки. Сильвия смонтировала более дюжины проектов Ингмара Бергмана, включая теледрамы, документальные фильмы и, конечно же, полнометражные шедевры, например «Фанни и Александр».

си — Я родилась в Васе, Карлстаде, десятого мая 1949 года. Отец был железнодорожным рабочим, а мама — куратором музея на открытом воздухе, где я и провела в основном первые два года своей жизни. Мы несколько раз переезжали, а затем осели в Нордмарке, который прежде всего известен как центр добычи полезных ископаемых. Мама стала управляющей «Ресторана для народа», который действительно стал вторым домом для многих шахтеров, переехавших в Нордмарк из других районов Швеции или даже из других стран. Так что мы со старшей сестрой очень рано освоили профессию официанта. Отец ушел из семьи, и, когда мне было восемь, мама вышла замуж за другого мужчина. Через полгода родилась моя младшая сестра. В общем, у меня есть старшая сестра, младшая сестра и младший брат.

Я всегда интересовалась животными, в частности лошадьми, природой и кино. На субботних сеансах в нашем деревенском кинотеатре я наслаждалась шведскими комедиями из цикла «Так держать», фильмами Джерри Льюиса, «Историей Гленна Миллера» и «Психо». Еще я неплохо рисовала и мечтала учиться музыке. Также я выступала в школьной театральной студии. Но, к сожалению, когда я была маленькой, никто не направлял меня, не развивал мои способности. В школе я училась неплохо, но, перейдя в старшие классы, решила, что учиться мне больше незачем. Учителя убеждали меня оставаться, но я не хотела. Мама была очень старомодной, сама она стала взрослой в тринадцать-четырнадцать лет и думала, что я тоже уже готова к взрослой жизни. Думаю, она просто не могла больше терпеть мое присутствие в доме. Мне не хотелось работать на кухне или на местном заводе, так что мама через друзей устроила меня няней в одну семью в Стокгольме. Родители моего подопечного работали в киноиндустрии, благодаря им я туда и попала. Я переехала в Стокгольм в шестнадцать, а в восемнадцать уже работала ассистентом режиссера монтажа на студии Europa Film.

Чем дальше, тем больше мне хотелось узнать о кино, ведь с юных лет я была очень соревновательной натурой и ненавидела быть в числе отстающих. Когда-то я мечтала стать театральной актрисой, но, начав работать в киноиндустрии, отказалась от этой затеи. Я никогда не была своей в кругу актеров — мне такие люди не близки, мне не нравится, когда человек притворяется кем-то, кем он не является. К сожалению, я неуверенный в себе и сложный в общении человек, эти качества я унаследовала от матери. Но театр я все равно люблю. Недавно побывала на курсах, где учат самовыражению на сцене, просто для себя. Мне так понравилось!

Проработав ассистентом в Europa Film два года, я познакомилась с Сидни Люметом, который тогда как раз снимал «Чайку». Это было потрясающе! Я на тот момент успела поработать над несколькими

фильмами и над мультфильмом — «Винни Пух и ненастный день». Мало-помалу набиралась опыта, работала на телевидении. Поначалу я чувствовала себя немного странно, ведь у меня не было даже школьного аттестата, но я была сильной и жесткой девушки и повторяла себе: «Ничего, я вам еще покажу, не нужны мне ваши добрые слова и аттестаты. Мне плевать».

Поначалу, когда я работала с Сидни Люметом, я мечтала вместо этого быть на съемочной площадке — быть в гуще событий, с людьми. Но, сидя в комнате один на один со стареньkim Steenbeck, я многому училась и все больше влюблялась в свою работу. Так что несколько лет спустя я о съемочной площадке и думать забыла.

Я чувствовала себя неуверенно, ведь никто не давал мне инструкций. На шведском телевидении были курсы для режиссеров монтажа, но там учили скорее монтировать новости, чем фильмы. Мне этого не было достаточно. Я училась сама, получая свой собственный опыт и смотря фильмы.

Так все и продолжалось до 1976 года. Я была полностью свободна, планировала уехать в США, но затем мне предложил сотрудничество Бу Видерберг, и я решила уйти с телевидения. Режиссер монтажа, с которым сотрудничал Бергман, заболел. А я еще с тех времен, когда работала няней, была знакома с Катинкой Фараго, генеральным продюсером Бергмана. Катинка радовалась моим достижениям, сотрудничеству с Бу Видербергом, успеху нашего фильма «Человек на крыше». Бергман последовал совету Катинки. Мы впервые увиделись, когда актеры и съемочная группа собрались вместе на читку «Осенней сонаты».

Это было в мае 1977 года, в один очень жаркий день. И единственное, что мне сказал Бергман при встрече, кроме стандартного «Как дела, рад познакомиться», было: «На вас жара тоже плохо действует?» Я ненавижу жару! К тому же я не спала всю ночь, была на вече-ринке. Но я понимала, как важно произвести хорошее впечатление на режиссера, так что нарядилась в белую блузку и выглядела отлично, хотя и обливалась потом.

В первый же съемочный день в Норвегии со мной заключили контракт, но Ингмар никогда не начинал монтаж во время съемок.

Я собрала материал, синхронизировала его, привела в порядок. Ингмар отсматривал материал только по субботам, получается, он сразу видел все, что я сделала за неделю. Материал надо было упорядочить не только соответственно тому, как, в каком порядке он снимался, но и соответственно сценарию. Ингмар выбирал дубли, а я проверяла, чтобы все было в порядке с гримом, костюмами, освещением. Как-то раз Ингмар на меня сильно разозлился. Мы сидели в проекционном зале, посмотрели все дубли, но одного не хватало. В лабора-

тории его поместили в конец одной из катушек пленки. Я потратила на поиски пять минут и наконец вручила нужный дубль механику. В проекционный зал я зашла с улыбкой на лице, а Ингмар закричал на меня: «Нечего тут смеяться, как ты можешь смеяться над такими вещами?» Я ответила: «Прошу прощения, но дубль ведь нашелся, и мы можем его посмотреть. Я сделала все, чтобы решить проблему». Я сидела за ним, а он все кричал на меня и рычал, как собака. Я повторяла свои извинения вновь и вновь. Ингмар сказал: «Твоя единственная задача — заботиться о материале, больше ты ничем не занята!» Таким было его первое впечатление: счел меня нестарательной, непрофессиональной. Я сильно разозлилась. Ингмар не имел права на меня кричать. К его разочарованию, я сдержалась и не расплакалась от обиды.

Свен Нюквист потом говорил, что я правильно вышла из ситуации. Кстати, тем же вечером Ингмар подошел ко мне и сказал: «Вы еще не раз будете на меня злиться». Это было своего рода извинение.

В конце съемок нам надо было уезжать в Мюнхен, где Ингмар жил по полгода. Я понимала, что он является профессионалом высочайшего уровня и ждет такого же профессионализма от меня. Так что я твердо решила, что больше не дам ему повода сердиться. Все было в порядке, яправлялась, хотя было и непросто, ведь ассистента у меня не было, так как Ингмар не хотел пускать кого-либо еще в монтажную.

Он не находился в монтажной все время. Он просто объяснял мне вкратце, какого результата хочет добиться. Он даже не совсем понимал, как монтировать «Осеннюю сонату», ведь, как вы знаете, фильм основан на крупных планах и диалогах. В нашем черновом варианте монтажа крупных планов не было, мы взяли только дальние и средние. Затем мы опять начали с начала, смонтировали крупные планы, оставляя перед и после каждого плана паузы, потому что пока не знали, куда вставить перебивки. Все это было для меня отличным уроком.

В общем, мы начали монтировать в ноябре, а на рождественские праздники, когда, по сути, еще ничего не было готово, разъехались по домам. Помню, когда я работала на студии в промежутке между рождественскими и новогодними праздниками, Катинка Фараго спросила: «Что делаешь с Ингмаром, почему он так счастлив?» — «Ничего». — «Он так счастлив, ему очень нравится с тобой работать».

Я чувствовала себя вполне расслабленно, хотя с немцами и было непросто работать. Впервые в жизни я оказалась в роли иностранки, чужой. К тому же многие немцы были расистами.

Ингмар не то что не был удовлетворен фильмом, он был в ярости. Но мне фильм очень понравился, а главное, понравилось работать. Он гораздо лучше, чем предыдущий фильм Бергмана, «Змеиное яйцо».

Этот фильм мне совсем не нравится. И не может нравиться, я же видела «Кабаре». В следующей жизни я стану танцовщицей и буду сниматься у Боба Фосса! Буду танцевать и ездить на лошадях! Вот чего я на самом деле хочу!

рк — И оба этих занятия требуют чувства ритма.

си — Да, и развитой интуиции.

рк — Да, чувствительности, и интеллектуальной, и физической, так?

си — Да. Я решаю, куда ехать, а лошадь откликается.

рк — Тут все дело во взаимодействии тела и разума. И я думаю, монтаж является попыткой сделать материал эмоциональным.

си — Да. А если вы много лет проработали вместе, то и объяснять ничего не надо, с полуслова понимаешь напарника.

рк — Главное, чтобы было с чем работать, конечно. Ведь иногда бывает очевидно, что из материала ничего не слепишь.

си — О да, и это ужасно! Сразу начинаешь думать: все дело во мне, это мне не хватает опыта, хороший режиссер монтажа сделал бы отличный фильм из этого материала! Может, так и есть. А хотя нет, ничего подобного! Я ничуть не хуже других!

рк — Еще вы монтировали «Монтенегро» Душана Макавеева. Определенно, этот режиссер работает совсем по-другому.

си — Совсем по-другому, он противоположность Бергмана. Душан всегда ждал вдохновения, долго не мог приступить к монтажу, а меня это очень сильно нервировало. Я не сразу смогла понять, чего он от меня хочет.

Мы пропускали кадры и даже целые сцены, потому что Душан ждал вдохновения. Есть в фильме сцена в спальне между Эрландом Юзефсоном, мужем, и Сьюзен Энспак, женой. Она нервничает, злится, пытается поговорить с Эрландом, а он лежит на кровати, повернувшись к жене спиной, игнорирует ее. У нас были дальние и средние планы Сьюзен, но ни одного крупного плана Эрланда. Зато у нас было много кадров с обезьянами, которые мы снимали для начала фильма, и мы решили вставить эти кадры вместо недостающих крупных планов Эрланда. Сьюзен задает вопрос, и тут зритель видит, как обезьяна корчит рожи. Было очень забавно. С тех пор я этот фильм не пересматривала. Было непросто привыкнуть к манере Душана, мне пришлось учиться терпению.

Бергман очень методичен. Каждый день он приходил в монтажную на два часа, с одиннадцати до часа мы просматривали материал в хронологическом порядке, катушка за катушкой. Потом он уходил, а я начинала монтировать. Делала все, что мы уже обсудили. Бергман никогда не ограничивал меня во времени, ведь ему было важно добиться желаемого результата. Я никогда не засиживалась на работе допоздна, разве что иногда, когда подрезала кадры или

упорядочивала данные. Бергман давал мне свободу, я могла делать что хочу. Если мы договорились о какой-то склейке, но потом я понимала, что она неудачная, то, конечно, делала по-своему. И этого Бергман от меня и ждал. Поначалу я, конечно, нервничала, боялась ошибиться. Но Бергман — отличный учитель.

рк — Когда смотришь фильм «Фанни и Александр», кажется, что и он, и, следовательно, вы всегда точно знали, где какой кадр нужен. Возьмем, к примеру, пролог. То, как мальчик прячется под столом, можно было смонтировать миллионом разных способов, но вы будто нашли единственный верный. А может, все дело в том, что вы прекрасный режиссер монтажа!

си — (Смеется.) Конечно! Он всегда представлял сцену еще до того, как она была снята, но все равно ведь существует много альтернатив. Я понимаю, о чем вы говорите. Все дело в мышлении Бергмана, в его способности планировать. Мальчик под столом — это единственная сцена, фрагмент из которой был утерян. Бергман хотел вставить пятнадцать кадров, а я никак не могла их найти. Я искала их всюду, во всех коробках, во всех уголках комнаты. Но в комнате-то были только я и он, взять их было некому. (Вздыхает.) Бергман сказал, мол, ничего страшного, закажи новую копию, и так я и сделала, а через два дня нашла то, что искала.

Даже если ты, как Бергман, проработал в киноиндустрии шестьдесят лет, неуверенность все равно остается. Например, вспомните сцену, в которой Фанни, Александр и служанка находятся в саду епископа, она рассказывает ребятам историю о детях, которые когда-то жили в этом доме, и смотрит прямо на Александра. Мы не могли решить, куда должен смотреть Александр. Пришлось снять два дубля, потому что Бергман никак не мог договориться со своей помощницей.

Должна вам кое-что рассказать о своей работе. У меня часто спрашивают, могу ли я сама принимать решения. Конечно могу. Но я не могу сделать фильм Сильвии Ингемарсдоттер. Я должна была делать то, что нравится Ингмару. Конечно, бывало, что какой-то эпизод он не считал важным и полностью доверял его мне. В фильме «Люди кино», например, есть эпизод, в котором актеры танцуют, флиртуют, наслаждаются музыкой, Ингмар не знал, что с ним делать. Так что просто сказал мне: «Делай как знаешь». И так ему было гораздо проще, он мог просто подойти ко мне и попросить что-то убрать, что-то сократить. Чем больше мы сотрудничали, тем больше он мне доверял. Так всегда и бывает.

Помню, как в 1979 году мы снимали документальный фильм об острове Форё. Там был эпизод с популярной в Готтланде игрой в мяч. Бергман не знал, что с ним делать, я постаралась смонтировать как можно лучше, и в итоге он был в восторге. Он сказал: «Потрясающе,

я бы лучше не сделал». И я была очень рада этой похвале. Ведь я старалась изо всех сил, чтобы получилось красиво. Вот что я имею в виду, когда называю себя соревновательной натурой. Я очень серьезно отношусь ко всему, что делаю.

Бергман никогда не давал интуиции или шансу играть решающую роль в работе. Он предпочитал держать все под контролем. Когда мы работали вместе, я всегда чувствовала, будто мы танцуем парный танец. Мы не соревновались друг с другом, не пытались доказать свою правоту или настоять на своем. Мы делали всё вместе, не стараясь что-то доказать друг другу. Мы просто встречались, обсуждали проблему, а потом решали ее. Делали черновой монтаж, смотрели фильм два-три раза, приступали к монтажу финальной версии, и на этом этапе бывало, что Бергман проводил в монтажной по четыре часа, потому что очень волновался о судьбе фильма. Работу над финальной версией он считал самым интересным этапом, и я с ним согласна. Ингмар очень критичен к своей работе. Иногда он слишком уж много резал, я чувствовала, что он вырезает фрагменты, которые наполняют историю жизнью, лишь ради того, чтобы повествование было более плавным, непрерывным.

После того как фильм смонтирован, к работе приступает звуко режиссер, и я не раз жалела о том, что не могу контролировать его деятельность. В случае с Бергманом, когда мы завершали работу, на студию приезжал инженер звукозаписи, смотрел фильм с нами. Он брал с собой магнитофон и записывал все, что мы говорили о разных эффектах и общей атмосфере. Как вы знаете, Ингмар обычно использовал мало музыки.

В случае с другими режиссерами бывало, что они потом заново монтировали фильм, чтобы привести его в соответствие с требованиями звуко режиссера. Мне это не нравится. Так странно бывает общаться с режиссерами, которым все равно. Мне-то не все равно! Я всегда готова работать, выкладываться по полной, показывать все, чему научилась, а для них и опоздания допустимы. Для них визит к дантисту — нормальная причина, чтобы опоздать на работу.

Преподавательская деятельность меня мотивирует, помогает вновь прочувствовать страсть и особое очарование режиссуры и монтажа. Очень приятный у меня был опыт в Норвегии с Эриком Густафсоном. Он снял фильм по одному из не очень известных произведений Ибсена. Все было очень просто: Эрик всегда знал, что и как надо снимать. К тому же я впервые в жизни работала с раскадровкой. Это очень удобно. Так просто монтировать материал, который создан осознанно, с умом, когда не надо ни о чем догадываться!

Лучше всего я работаю, когда сотрудничаю с хорошим режиссером, знакомым с киноязыком и не слишком полагающимся на импрови-

зацию и удачу, что свойственно неопытным творцам. Они обычно слишком сильно прислушиваются к советам; от этого история становится запутанной; следовательно, режиссеру монтажа приходится решать множество проблем. А если не повезет, то вину еще и возложат на тебя. Не знаю, какой фильм является мой лучшей работой, но больше всего мне лично нравится «Фанни и Александр». По-моему, редко так бывает, что смотришь фильм и понимаешь, кто его монтировал. Ведь это в любом случае совместный продукт. Иногда бывает, режиссер выбирает монтажера, они срабатываются и продолжают работать вместе. Тут нужна особая «химия». Режиссер монтажа должен быть терпеливым, тщательным, обладать воображением и интуицией. Поэтому я думаю, что режиссером монтажа рождаются, но и становятся тоже — за счет практики, набираясь опыта.

Впоследствии я встретился с Сильвией еще раз в 2002 году, когда она вновь работала с Бергманом, и попросил ее рассказать мне, что она думает о его новом проекте.

«Сарабанда»

Когда мы с Ингмаром приступали к монтажу одного из его фильмов, он отметил, что, возможно, больше нам сотрудничать не доведется. Что у него уже не тот возраст, чтобы еще что-то снимать, что все меньше энергии, все меньше вовлеченности... Так что мы попрощались, поблагодарили друг друга за плодотворное сотрудничество, и после фильма 1999 года «Люди кино», который мы монтировали на острове Фарё, я действительно не думала, что мы увидимся еще.

В августе 2001 года прогремела новость, что Ингмар Бергман «вынавшивает» новый сценарий, об этом много писали, сопровождая тексты фотографиями Ингмара, Эрланда Юзефсона и Линн Ульман — исполнителей главных ролей. Говорили, это будет продолжение «Сцен из супружеской жизни».

В январе 2002 года мне позвонил начальник производства со шведского телевидения и спросил, не хочу ли я смонтировать фильм «Сарабанда». Обычно мне делали такие предложения на гораздо более раннем этапе, обычно Ингмар сам звонил, но времена меняются. Фильм собирались записывать на студии на четыре HD-камеры, но в итоге использовали лишь одну, так как камеры очень шумные.

Монтаж мы должны были делать с помощью Avid, мы с Ингмаром никогда раньше не работали с программами. Как я вам говорила, Avid меня не особенно вдохновляет, но я решила попробовать. Надо же наконец освоить этот метод, вряд ли это сложнее, чем получить права на вождение грузового транспорта, а я и с этим три года назад справилась. К тому же я не могла отказаться от возможности вновь

поработать с Ингмаром. Это было бы предательством, ведь я знаю, как ему важно, чтобы фильм монтировала именно я. Конечно, приспособливаться к новому монтажеру двадцать пять лет спустя — совсем не просто. Несмотря на все это, несколько раз я собиралась позвонить Ингмару и отказаться и, по мере того как приближалась дата начала работы, нервничала все сильнее.

К счастью, в колледже, где я сейчас преподаю, есть новый Avid Express 2D, так что я смогла попрактиковаться дома пару недель. Семнадцатого ноября 2002 года, уезжая в Стокгольм, я чувствовала себя уверенно и знала, что мне точно хватит времени, чтобы привыкнуть к оборудованию, ведь Ингмар теперь работает через день и мы всегда начинаем с того, что отсматриваем материал. Также оказалось, что шведское телевидение закупило примерно такое же программное обеспечение, как то, на котором я тренировалась, так что все прошло достаточно гладко.

Конечно, я боялась совершить ошибку, больше всего я боялась потерять материал. Но у меня был отличный ассистент, который делился со мной своими знаниями и опытом и отлично управлялся с программами. Он занимался всем, что выходит за рамки непосредственно монтажа, давая мне возможность сосредоточиться на своей работе.

Монтажная была тесной, жалкой, захламленной — как всегда и бывает, если в ней работают разные люди, все находятся в стрессе, ни у кого нет времени «облагородить» комнату. Я не могу работать в беспорядке, так что постаралась создать в монтажной уют, притащила туда пару красных стульев, стол со скатертью, плакат в рамке. Там сразу стало приятнее находиться.

Работа шла очень хорошо, хотя я и переживала все время, что что-то пойдет не так, да и у Ингмара, уверена, тоже были свои поводы для беспокойства. Мы очень хорошо провели время. Однако не всегда монтировать было легко. Во время съемок возникли определенные сложности, что не могло не отразиться на материале, так что некоторые склейки далеко не безупречны. Но на историю это не повлияло, и «Сарабанда» в итоге — отличный, мощный фильм.

Как всегда, каждый день в три часа мы делали небольшой перерыв. Мы пили сок из черной смородины, смешанный с минералкой Imsdal, ели крекеры Brago — заряжались энергией, чтобы потом поработать еще, до пяти часов. Мы многое обсуждали, в основном события долгой и насыщенной жизни Ингмара. Ингмар — прекрасный рассказчик, а еще, несмотря на возраст — восемьдесят пять лет, у него отличная память.

Мы зажигали две свечи, а в конце перерыва одновременно задували их, соревновались — от чьей свечи дым будет идти дальше. По идее, в этом холодном высокотехнологичном мире, где мы оказались, свечи

зажигать запрещено, и мы боялись, что сработает сигнал пожарной безопасности, но этого так и не произошло — к разочарованию Ингмара и к моему облегчению.

И мы попрощались вновь...

А недавно мы с Сильвией опять поговорили о ее любви к монтажу.

си — Больше всего мне нравится монтировать сцены с диалогами. Крупные планы, сыгранные талантливым актером, под недремлющим критичным взглядом режиссера... А если еще и оператор умеет работать со светом... Взглядом можно выразить гораздо больше, чем словами. Лицо актера как пейзаж — меняющийся, вдохновляющий, красивый. До того как я в 1978 году смонтировала «Осеннюю сонату», фильмы Бергмана казались мне сложными для понимания. Все эти огромные лица на экране, затянутые сцены, сложные тексты... Мне было сложно сконцентрироваться и следить за историей. Я тогда была молодая, неопытная.

Но после сотрудничества с Бергманом все изменилось. И вот меня уже завораживали длинные планы, снятые крупным планом лица, интереснейшие диалоги с их особым языком и ритмом, Ингрид Бергман и Лив Ульман, столь талантливо сыгравшая две женские роли. Я получала наслаждение, монтируя крупные планы, постепенно создавая историю, а затем добавляя финальные штрихи, зная, что каждая нотка, все мельчайшие элементы удались.

рк — Получается, после этого опыта вы сделали переоценку пауз и тишины? Можете рассказать о каких-то конкретных моментах, сценах?

си — Определенно. Для меня этот опыт ознаменовал начало творческого пути. Имея опыт работы на шведском телевидении и опыт сотрудничества с Бу Видербергом, полной противоположностью Бергмана, я поняла, что методы Бергмана мне подходят больше, чем его я понимаю, за ним мне проще следовать.

Конечно, самые яркие моменты произошли во время нашей работы над «Осенней сонатой». Но и документальный фильм «Форё» стоит упомянуть. Структура была, но сценария не было. То есть нужно было разобрать материал, решить, что используем, а что нет. Разложить в разные коробки пленки, отснятые в разные времена года. Ну и конечно, много думать.

Монтируя, мы руководствовались теми же принципами, что сестра священника из фильма «Фанни и Александр»: пунктуальность, чистота и порядок.

Ингмар работал очень педантично. На каждом этапе он все делал по установленному порядку, иначе непременно бы запутался. Следова-

тельно, он не был сторонником импровизации, но это не значит, что он отказывался от идей, приходивших в процессе. По крайней мере, не в процессе монтажа. Примером служит сцена из фильма 1966 года «Персона» (монтажер — Улла Риге), в которой лица двух актрис сливаются в одно. Пауза — фильм застывает посередине двух кадров, в одном — Биби Андерссон, в другом — Лив Ульман. И вот экран заливает свет, и два лица сливаются в одно. Протагонистки меняются ролями, сливаются в один персонаж.

За двадцать пять лет нашей совместной работы я многое узнала о кино и монтаже. Эти знания я передаю своим студентам, будучи преподавателем, а с 2013 года профессором Университетского колледжа Даларны.

Академический мир меня тоже многому научил. Мне посчастливило посмотреть, обсудить и проанализировать с разных точек зрения множество фильмов вместе со студентами. Вероятнее всего, реши я остаться режиссером монтажа, такой возможности у меня бы не было. Очень редко хватает энергии на обсуждения с коллегами. Чаще всего, завершив работу над одним фильмом, после коротких выходных приступаешь к следующему.

Почему Ингмар выбрал меня, хотя я в основном работала лишь на телевидении, смонтировав только один полнометражный фильм («Человек на крыше» Бу Видерберга)? Я много раз задавала себе этот вопрос. И каждый раз чувствовала, что мне просто повезло, ведь у меня не было необходимого опыта, лишь молодое симпатичное лицо. Люди часто говорили, что монтировать фильмы Ингмара легко, ведь он «монтирует камерой» и все равно сам все решает. А в семидесятые надо мной смеялись, потому что я покинула ряды рабочего класса и примкнула к буржуазии. Но и эти насмешки я выдержала.

rk — То есть можно сказать, что «Человек на крыше» считался более правильным фильмом в Швеции того времени? Или это уже я усложняю?

си — Вы совершенно правы. «Человек на крыше» был Реальным фильмом с Реальными людьми. Методы Ингмара же считались устаревшими, его фильмы — излишне консервативными. Студенты киношкол тогда его работами не интересовались. С другой стороны, он все еще был влиятельной фигурой в шведской киноиндустрии, ведь «все деньги тратили на его фильмы».

Побольше бы таких режиссеров, как Ингмар Бергман, — столь же эрудированных и столь глубоко разбирающихся во всех видах деятельности, связанных с созданием фильма. Столь же сильно уважающих коллег и их свободное время. Тогда монтажерам не приходилось бы тратить столько времени на распутывание запутанных клубков из красных нитей.

РК — Мне нравится эта концепция, очевидно, это что-то восточное. Как вы думаете, есть ли какие-то особые связи в монтаже и жизни, к которым следует внимательно присматриваться?

Си — Я уверена, что интуиция очень важна и в жизни, и в работе монтажера. Думаю, благодаря этой профессии я стала лучшим слушателем, стала глубже интересоваться людьми.

В повседневной жизни я часто думаю о монтаже. Иногда мне кажется, будто я не живу, а смотрю короткометражный фильм или документальный — с красивой музыкой и звуками. Ну почему же я не пришла в кино раньше и почему жизнь так коротка?

В октябре 1989 года представитель Шведской гильдии режиссеров монтажа спросил у меня, будет ли, на мой взгляд, Ингмару Бергману интересно прийти на встречу в гильдию и поделиться своими мыслями о монтаже. Он был польщен предложением, но попросил меня: «Пообещай, что мы встретимся заранее и что ты будешь держать меня за руку». Я знала, что ему это нужно: он часто бывал неуверенным, чуть ли не напуганным при знакомстве с новыми людьми. Мы встретились на парковке у здания гильдии, я чувствовала, как он напряжен. И мы держались за руки, пока не зашли туда. Зайдя, он немедленно начал распоряжаться, кто где сидет, и потребовал, чтобы столы и стулья поставили кругом, чтобы он все видел, а я сидела справа.

227

Отредактированное интервью с Ингмаром Бергманом.

Стокгольм, 16 февраля 1990. Перевод со шведского Акселя Григора.

РК — Как вы сказали ранее, по завершении монтажа вы любите совершенствовать монтажные переходы, чтобы они были более отчетливыми и оказывали большее влияние на публику. Объясните подробнее? Вы имеете в виду буквально, чтобы монтажные перебивки были более явными... Или что-то другое?

ИБ — Нет-нет. Я имею в виду совсем другое. Знаете, это имеет отношение к тому, что я называю внутренним движением. Я стремлюсь к более отчетливому ритму. Вот и всё. Под отчетливым монтажом я не имею в виду явные склейки. Дело всегда во внутреннем движении, внутреннем ритме. Для зрителя внутреннее движение должно оставаться незримым. Но за внешней недвижимостью как раз и стоит внутреннее движение, внутреннее напряжение.

(ИБ говорит об «Асфальтовых джунглях», 1950, шедевре Джона Хьюстона.)

Лучший урок для монтажера — смотреть хорошие фильмы. Какая отточенная, четкая драматургия. Внутреннее движение есть, но склейки зритель не видит. Как будто их и нет.

рк — Вы экспериментируете с монтажными переходами?

иб — Что вы имеете в виду под экспериментами?

рк — Пробуете разные решения?

иб — Вы имеете в виду, пробую ли я выразить свои мысли совершенно другим способом?

рк — Я скорее о тех случаях, когда возникают какие-то проблемы.

иб — Если что-то идет не так, конечно, нужно пробовать найти решение, но вообще это не обязательно эксперименты. Бывало, мы оказывались в тупике... Но нет, я обычно не экспериментирую.

рк — Значит, вы всё продумываете заранее?

иб — Конечно, всего не предусмотришь. Бывает, работая над сценарием и в процессе съемок, представляешь сцену одной, а получается она совсем другой. Тогда и возникает необходимость что-то всерьез менять.

си — У вас великолепно получается придумывать что-то новое взамен несработавшим приемам.

иб — Фильмы теперь монтируют еще в процессе съемок. Мне это не понять. По-моему, это ужасно. Это лишает меня приятнейшего и одновременно страшнейшего опыта — просматривать материал с монтажером по окончании съемок. Съемки закончились, вечеринка для команды состоялась, даже похмелье уже прошло, и вот ты идешь в монтажную, дрожа от страха. Придется наконец просмотреть все, что наснимал. И мы сидим, работаем с Сильвией час за часом, день за днем только вдвоем. Отсматриваем материал строго в том порядке, как он был снят. А если есть дубли, Сильвия подает мне сигнал вздохом.

рк — Вы смотрите фильм в зале?

иб — Да, никогда не в монтажной.

си — И именно во время просмотра мы решаем, какие кадры брать.

иб — Да, какие из дублей. Но я думаю, что важнее всего то, что сегодня называют химией. Думаю, очень важно, чтобы режиссер и монтажер друг другу нравились, чтобы они друг друга не боялись, чтобы ни один из них не стремился навязать свое видение. Иррациональные факторы играют огромную роль. Не забывайте, монтажеру приходится, по сути, иметь дело с душевнобольным. Именно к такому состоянию режиссеры близки после изнурительных съемок.

Мой режиссер монтажа заболел и не мог работать, так что я искал нового. И тут кто-то посоветовал обратиться к Сильвии Ингемарссон (настоящая фамилия Сильвии — Ингемардоттер). Очевидно, фамилия «ИНГЕмарссон» мне пришла по вкусу... (Смеется.) Мы встретились, и через минуту, даже через полминуты, я уже знал, что мы сработаемся.

Наверное, для меня важнее всего, чтобы монтажер не боялся говорить правду. Я не хочу, чтобы, когда я задаю вопрос, монтажер думал:

«Что же он хочет услышать?» Пусть он лучше расскажет, что чувствует. У монтажера должен быть очень сильный характер, иначе все будет ужасно.

Если талантливый, но невнимательный монтажер начинает извиняться, вместо того чтобы признать свою ошибку, мне становится невыносимо скучно выслушивать его извинения.

PK — Многие режиссеры предпочитают монтировать свои фильмы самостоятельно, но вы, кажется, убеждены, что этим должен заниматься кто-то другой?

иб — Занимаясь и съемками, и сценарием, становишься слишком уж близко к фильму. Нужен кто-то другой, с отличным от твоего темпераментом. Не функция, а личность, кто-то, с кем можно обмениваться идеями, кто выскажет свое мнение. Невозможно представить худшую участь, чем монтировать одному или с оператором. Как ни странно, на определенном этапе у меня возникает непреодолимое желание как можно больше всего вырезать. Это отличает меня от других режиссеров. И тут-то очень важна роль Сильвии, которая скажет: «Нет, так нельзя, мы не можем это выкинуть!» Так что я делаю небольшую паузу и часто потом прихожу к выводу, что она права. Вообще обычно подсознательно знаешь, что надо вырезать, а что нет. Но помогает это осознать монтажер, и его роль невероятно важна.

Что смотреть

«Человек на крыше» Бу Видерберга (1976) примечателен полудокументальной нарративной манерой и монтажом. Видерберг часто сам монтировал свои фильмы, но в данном случае опыт и чувствительность Сильвии однозначно пошли на пользу. Многие режиссеры монтажа разделяют восхищение Сильвии фильмом Боба Фосса «Кабаре» (1972).

Также Боб Фосс снял «Милую Чарити» (1969) и «Весь этот джаз» (1979), а еще работал над хореографией во многих других успешных мюзиклах. Иногда его имя даже не указывали в титрах, как, например, в фильме 1953 года «Поцелуй меня, Кэт», который

только недавно перевыпустили в 3D — в формате, для которого он изначально и был снят. Именно в этом формате полностью раскрывается блестящая хореография. Фильм, один из лучших в своем жанре, демонстрирует идеальное сочетание движения, музыки, изобретательности и динамичного монтажа. Сложно представить что-либо подобное в другом жанре. Уже в ранних сценариях Ингмара Бергмана прослеживается его талантливый подход к материалу: «Травля» (Альф Шеберг, 1944), «Женщина без лица» (Густав Муландер, 1947). Из фильмов Бергмана-режиссера советскую посмотреть следующие: «Лето с Моникой» (1953), «Седьмая печать» (1957), «Земляничная

поляна» (1957), «Причастие» (1963), «Персона» (1966), «Шепоты и крики» (1972), «Осенняя соната» (1978), «Фанни и Александр» (1982), «Имиджмейкеры» (2000), «Сарабанда» (2003). Фильм Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли» (1950), которым восхищается Бергман, примечателен эффектной постановкой, где зачастую перемена ракурса заменяет монтаж. Несомненно, не меньше Бергмана впечатлила красота черно-белых кадров.

— Михал Лещиловский

Мы с Михалом встретились на окраине Стокгольма, в старом ресторане Ulriksdals Vardhus с видом на залив. Мне было очень интересно узнать, как так вышло, что этот поляк оказался в Швеции и смонтировал последний фильм Тарковского, «Жертвоприношение». О сотрудничестве с Михалом мечтают молодые шведские режиссеры, включая Лукаса Мудиссона.

мл — Я родился в Польше в 1950 году, в воскресенье днем. Обо мне говорили: «ленивый будет парень», и я все еще пытаюсь опровергнуть это высказывание. Я родился в семье фармацевтов, родители, конечно, хотели, чтобы я пошел по их стопам, зато этого не хотел я.

Один из главных факторов, оказавших влияние на мое профессиональное становление, это наличие в семье еще одного ребенка. Мой брат, который старше меня на три года, должен был стать пианистом — по крайней мере, такую славу ему прочили уже в пятилетнем возрасте. Так что с двухлетнего возраста я слушал, как брат по пять часов в день играет на пианино. Так произошло мое знакомство с музыкой. Из меня тоже хотели сделать пианиста, но я предпочитал футбол. Так что я музыкой занимался лишь три года, а потом отказался, в отличие от моего брата: он занимался музыкой до девятнадцати лет, а потом заявил, что больше никогда не подойдет к пианино. И стал математиком. В общем, музыка у меня в крови. Когда я монтирую фильм, то больше всего внимания обращаю на музыкальные вставки, именно они помогают выразить чувства.

Родился я в городе Лодзь, втором по величине населенном пункте в Польше. А учился в университете в Польше. Три года я изучал экономику там, а затем переехал в Швецию, где и остался.

рк — То есть вы родились в городе Лодзь, но в местной киношколе не учились?

мл — Нет, нет! Я в конце шестидесятых общался с парой ребят, которые там учились. Но этим мои контакты с киношколой ограничивались. Потом я переехал в Швецию, поняв, что экономика — это не мое. Эмигрировал я в двадцать один год.

рк — Вы упомянули любовь к музыке, а любили ли вы другие виды искусства, такие как кино или театр?

мл — Разумеется. Искусство было неотъемлемой частью жизни среднего класса. Нельзя сказать, что искусство было нашим проводником в сфере морали или эмоций, оно просто всегда присутствовало в нашей жизни. Я ходил на те же спектакли, читал те же книги, что все дети из среднего класса. Правда, не знал зачем. Все это делали, но никому не объясняли зачем.

Одна из ближайших подруг матери была режиссером монтажа. Когда я проявил интерес к киноиндустрии, она сказала: «Я и пальцем не пошевелю, чтобы помочь тебе устроиться в продюсерскую компанию, там одни алкоголики и проститутки». Так что это все, что я знал о киноиндустрии: там работают алкоголики и проститутки. Сейчас я понимаю, что она имела в виду, но согласиться не могу.

рк — Но вы всерьез интересовались кино?

мл — Нет, никогда, хотя и ходил в киноклуб в детстве. Но я не осознавал, что за фильмом в принципе стоит какая-то работа. Это было выше моего понимания.

В общем, в двадцать один год я приехал в Швецию и познакомился со студентами из киношколы, которым постоянно нужны были помощники — чтобы носить камеры и прочее оборудование. Я начал с этого, потом работал со звуком. Я был очень молод и ничего не понимал в этом. А потом, по счастливой случайности, я начал монтировать. И понял: да, в этом что-то есть!

рк — Вас попросили что-то смонтировать?

мл — Нет. Все было так: я присутствовал на съемках репортажа для телепередачи, его надо было смонтировать сразу. Оператор занялся этим, а я просто сидел, смотрел, как он монтирует, и понял, что сам бы сделал в пять раз лучше. Он не понимал, что делает. Так что я попросил дать мне попробовать. И с тех пор я занимаюсь монтажом.

Я учился в Стокгольмской киношколе на отделении звукорежиссуры, потому что отделения режиссуры монтажа не существовало. Но мечтал я только о монтаже. И в итоге два года в киношколе я посвятил именно ему.

рк — Когда вы начали учиться в киношколе, начали монтировать, то, наверное, ваш взгляд на кинематограф изменился?

мл — Конечно, очень сильно изменился.

рк — Вы осознали, что это серьезное занятие?

мл — Так и было. Но я не сразу осознал, что могу глубоко погрузиться в какое-то эмоциональное состояние и надолго в нем остаться. Я в этом плане очень терпелив. В детстве у меня была тяжелая форма аллергии, серьезные проблемы с кожей. Этот опыт научил меня терпению: кожа все время чесалась, так хотелось почесать, но я сдерживался! И то же самое с работой монтажера: у меня хватает терпения на то, чтобы погрузиться в эмоции, надолго остаться в них, работать над ними.

рк — И от этого вы получаете удовольствие?

мл — Не могу сказать, что это сознательный процесс, что я сознательно использую эту сторону своей жизни для получения удовольствия. Но определенно это и не случайность: ведь я сам к этому пришел.

рк — Сотрудничество с Тарковским стало поворотным моментом в вашей жизни?

мл — Да, во многих смыслах этого слова. В юности я постоянно смотрел фильмы, особенно любил те, которые не понимал. И Тарковский в рейтинге непонятных режиссеров занимал чуть ли не первое место. Я пересматривал непонятные фильмы по несколько раз, пять, шесть, восемь, десять, и каждый раз находил в них что-то новое.

рк — А какие еще фильмы, работы каких режиссеров вы так пересматривали?

мл — Бергман, Кurosава и Феллини — вот кто первыми приходят на ум. И конечно, Вайды. Я обожал их фильмы за то, что в них отражается особый взгляд на мир. Ни один из этих режиссеров не раскрывает зрителю свой внутренний мир полностью. С двумя любимыми режиссерами мне довелось встретиться, и это было потрясающее.

Тарковский был для меня поворотным этапом. Могу рассказать вам, как мы познакомились. С продюсером «Жертвоприношения» (1986) я познакомился за два года до начала съемок. Мне тогда было тридцать четыре года, и я чувствовал, что уже готов монтировать по-настоящему масштабные фильмы, но все не подворачивался случай. Я познакомился с продюсером на какой-то вечеринке и обратил внимание, что она одновременно счастлива и напряжена. Я спросил, в чем причина такого состояния, а она ответила: «Я стану продюсером нового фильма Тарковского!» Я ответил: «А я его смонтирую!» — на что она рассмеялась: «Режиссеры монтажа уже в очередь выстроились». — «Не волнуйтесь, я все равно добьюсь своего».

Через полгода я пошел на курсы по разговорному русскому языку. Я очень неплохо говорю по-русски, отчасти потому, что во времена Советского Союза знание русского языка было обязательным, хотя большинство поляков и не хотели говорить по-русски. К тому же я частно занимался русским, так что я по-русски говорил лучше, чем большинство поляков. А на курсы я пошел потому, что не практиковался в русском с тех пор, как уехал из Польши, то есть тринадцать лет. В итоге Тарковский отказал всем режиссерам монтажа, решил сам смонтировать фильм и начал искать ассистента. Кроме меня, по-русски ни один ассистент не говорил, а мы с Тарковским могли общаться без переводчика.

Я помню, как мы с Тарковским впервые увиделись. Он сидел один в зале, смотрел отснятый материал. Там было темно, я видел только очертания фигуры великого режиссера. Дубли были немые. Он отпускал какие-то комментарии вроде «О нет!», были и непечатные выражения. Дубли были длинные, но их было мало. Я не знал тогда, что фильм будет состоять лишь из ста сорока кадров. Примерно тридцать минут спустя в зале зажегся свет, мы пожали друг другу руки, и он спросил, когда я готов приступить к работе. Я ждал этой встречи почти два года, и вот наконец она состоялась!

Мы приступили к работе на следующий же день. Работали над одним монтажным стыком восемь часов, в итоге он не удался. Пришлось снимать дополнительный кадр, чтобы вставить его между двумя кадрами. Я заметил, как Тарковский осторожен и внимателен, анализируя кадры и принимая окончательные решения. Это был первый урок, который он мне преподал. Вечером, уезжая домой, я чувствовал, что увидел что-то очень важное — точность.

На следующий день Свен Нюквист поздравил меня: я понравился Тарковскому, и он решил со мной работать. Я не волновался о самой работе, так как был уверен, что великий режиссер о создании фильма знает абсолютно все. Волновался я потому, что не был уверен, что сам знаю достаточно, чтобы быть ему полезным. Я был глубоко счастлив, понимая, что целый год буду работать над фильмом высочайшего уровня. Я наслаждался каждой минутой работы. Бесконечный анализ изображения, света, актерской игры, контраста, движений камеры. И девиз, сформулированный в первый же день в монтажной: «Если получилось недостаточно хорошо, переснимем».

Может быть, это главный урок, какой мне дал Тарковский: пишешь сценарий, снимаешь, монтируешь, а потом оцениваешь, может ли материал служить готовым фрагментом фильма. Если он недостаточно хорош, надо подумать, как можно исправить положение. Тарковский постоянно сомневался, достаточно ли хорошо то, что он делает. И теперь я понимаю, что не сомневаются только начинающие. Все выдающиеся режиссеры, с которыми я работал, умеют сомневаться и что-то менять: переснимать, переписывать; в напряженной атмосфере работы они неустанно анализируют свои чувства: хороший кадр или плох, причем не забывают и о реакции зрителя, ради которого мы и трудимся.

Я всегда с жадностью слушал Тарковского. За время рабочего процесса мы сблизились и часто проводили время за разговорами о жизни, философии, чувствах, религии, политике (мы вышли из одной среды, восточноевропейского среднего класса) — ведь именно это и есть база, на которой создается кино. Монтаж, по сути, это просто выбор фрагментов, отображающих реальность.

Размышляя о том, что отличает разных режиссеров друг от друга, я пришел к выводу, что отчасти чувство времени и ритма, но главным образом устройство памяти. Тарковский очень хорошо запоминал атмосферу, чувства, но не обладал математической памятью на номера машин, домов, порядок вещей. Для него были важны только витающие в воздухе чувства, в своем творчестве он говорил только о них. Бергман, например, хорошо запоминает отношения между людьми, и это очень важно. Оба режиссера верны своим воспоминаниям.

rk — Вы думаете, в этом заключается их честность?

ml — Да, честность художника. Быть честным художником и быть честным человеком — это очень разные вещи. Они были обычными, нормальными людьми, может, Бергман чуть более нормальным, чем Тарковский. С Тарковским сложно было вести переговоры, он был упретым, а Бергман — более реалистичным, он очень хорошо разбирался в людях. Забавно, что он как-то сказал: «Думаю, в людях я теперь не так-то хорошо разбираюсь, я разбираюсь только в актерах».

И то же самое мне говорил Казан: «Знаешь, люди очень сложные, а в актерах я кое-что понимаю». Так забавно! Такое могли сказать только Казан и Бергман.

рк — Вы были знакомы с Казаном?

мл — Да, он собирался снимать один фильм во Франции и предложил мне стать продюсером. Мы пообщались тридцать-сорок минут, и работа была у меня в кармане. Очень уж хорошее настроение было у Казана. Потом мы встретились в Стокгольме, после того, как режиссер перенес инсульт, и он меня не вспомнил, не узнал. Мне было так больно видеть его, стареющего гиганта, запертого в слабом теле. Фильм должен был называться «За Эгейским морем», но так и не был снят, так как французский министр культуры не поддержал американский проект.

Разные типы памяти у режиссеров — это как разные способы видения у художников. Я не думаю, что все мы видим вещи одинаково. Люди же разные. И такие режиссеры, как Тарковский и Бергман, помнят другие вещи, не те, что запоминаются нам. Было просто потрясающе попасть в мир Тарковского и познакомиться с его воспоминаниями и эмоциями. Он всегда запечатлевал их в своих фильмах. Я хочу сказать, что каждый фильм по-своему документален, не в плане повествования, а на эмоциональном уровне. Любой фильм является документальным. Поэтому Бергман и снимал именно такие картины.

рк — Как вы думаете, сотрудничество с такими режиссерами накладывает на режиссера монтажа какие-то иные обязательства? Нужно работать как-то по-другому или просто более напряженно? Вы могли бы описать эту разницу?

мл — Думаю, проще работать с кем-то, кто запечатлевает реальную жизнь, факты, а не с тем, кто пытается претворить в жизни свои фантазии. Мне гораздо удобнее работать с такими режиссерами, как Тарковский, мне их видение понятнее и ближе. Я никогда не работал с Бергманом, только один раз монтировал фильм по его сценарию и несколько раз снимался у него. Режиссером того фильма была Лив Ульман, мы монтировали фильм шесть недель, а Бергман то и дело подключался к процессу, дорабатывал сценарий, потому что мы вносили серьезные изменения.

Я всегда работаю с любым фильмом, даже с так называемым конвенциональным, одинаково: всегда ищу подлинные эмоции. Без подлинных эмоций вообще невозможно создать фильм. Так что, даже если речь о молодых режиссерах, снимающих какие-нибудь боевики, все равно главное — подлинные эмоции.

«Жертвоприношение», согласно контракту, должно было длиться два часа десять минут, а мы сняли фильм длиной в три с половиной часа. Мне позвонил французский сопродюсер Анатоль Доман, которого, к сожалению, уже нет с нами, и пригласил приехать в Париж пообедать вместе. Тарковский тогда был болен. Я ответил, что никак не успею, потому что мы сейчас заканчиваем редактировать звук, но Анатоль настаивал. Так что я поехал в Париж на вечер. И за ужином он задал мне вопрос: «Можно ли сократить фильм до двух часов десяти минут?» Я ответил, что сократить-то всегда можно, но, если мы сократим этот фильм до двух часов десяти минут, это уже не будет фильм Тарковского. Он не будет частью Вселенной Тарковского. В основе фильмов всегда лежат эмоции. Ритм, который мы приаем сценарию и актерской игре, контролируется режиссером; его восприятие — и визуальное, и слуховое — эмоционально; и при монтаже мы должны сохранить эту эмоциональность.

Я никогда не понимал, что значит пауза в контексте ритма фильма, ведь все время что-то происходит. Надеюсь, я никогда не лишал фильм этого живого нерва. Чувства раскрываются во времени — и именно это объединяет кино и музыку. Если пытаться ускорить процесс, то чувства будут уже не те. Возможно, потеряется и ритмичность, и чувства.

За все эти годы я многому научился. Чтобы понять, как долго ты можешь прожить в таком мире, нужно и самому поплакать над фильмом, и увидеть, как зритель над ним плачет. Прежде чем приступить к монтажу, я читаю сценарий, отслеживаю ритм актерской игры и диалогов. Я решаю, насколько длинным должен быть этот фильм, именно на этом этапе. Дело не в том, что я стараюсь вместить фильм в какие-то рамки, которые сам и придумал. Конечно, я иногда ошибаюсь, но за последние шесть лет я всегда мог оценить качество фильма буквально за минуту. Монтаж заключается не в том, чтобы выбрасывать плохие куски. Я просто спрашиваю сам себя, как долго я хочу прожить во Вселенной этого фильма.

rk — Вы напомнили мне о том, как монтировал Кurosава: работая над эпизодом, он заранее знал, какая музыка в нем будет звучать, и резал в соответствии с этим.

мл — И у меня такое несколько раз бывало, я понимал: вот тут надо резать, потому что эмоции к этому моменту уже раскрыты. Например, для последнего фильма Лукаса Мудиссона я использовал «Адажио» Вивальди в сильно замедленной записи. Я послушал двенадцать записей и лишь одну счел подходящей. Она совпадала с паузами, со всем. Уверен, раз я сам принимаю правильные эмоциональные решения, значит, у нас не будет ссор с человеком, который тоже работает над фильмом и принимает правильные решения. Все мы чувствуем оди-

наково: кто-то более напряженный, кто-то — расслабленный, но по большому счету чувствуем мы одинаково.

рк — У вас есть какие-то ритуалы? Например, я, помню, не мог монтировать, если чувствовал, что сбился с ритма. А вы делаете что-то вроде зарядки для ума и эмоций?

мл — Конечно, иногда бывает, что я понимаю: над этой сценой сегодня работать не буду, по каким-то личным причинам или даже по причинам, которые я не вполне осознаю. Я доверяю своим эмоциям и думаю, что это вообще единственное, что нас направляет по жизни.

рк — Согласен, я не раз слышал откровения музыкантов, что они прямо чувствуют: сегодня хорошо выступить не удастся. Они чувствуют, когда находятся не в том эмоциональном состоянии, чтобы хорошо работать, но не могут это контролировать.

мл — Музыка — отличный пример. Хотел бы я хоть раз в жизни доказать продюсеру, что рождение музыки можно сравнить с рождением хорошего фильма. Объяснить им, что существует разница между человеком, который знает нотную грамоту, и человеком, который реально играет музыку. Ведь можно уметь читать ноты, играть, но не создавать музыку. Все дело в эмоциях. К сожалению, продюсеры не понимают, что я имею в виду. А вот музыканты всегда сразу же понимают. А с фильмом то же самое: сценарий и съемки — это те же ноты, и они ожидают в монтажной, когда мы вкладываем в кадры свои эмоции.

С другой стороны, я стараюсь резать актерскую игру как можно меньше, ведь зрители, по факту, смотрят не склейки, а то, что между ними. Так что важно, чтобы игра была как можно лучше. Иногда актеры играют поистине идеально, тогда мы можем сказать, как Бунюэль: «Вырезаем хлопушки, и готово». Но такое лично у меня бывало только пару раз, с Лив Ульман. Она знает, что такая актерская игра, и она не думает, мол, ничего, тут немного вырежем, тут — вставим. Нет, она добивается того, чтобы актерская игра была безупречной, и иногда получается сделать крупные планы на шесть-семь минут. Сцена с горящим домом в «Жертвоприношении» Тарковского длится восемь минут, и в ней есть одна склейка, пусть и не заметная. Но по факту мы «вырезали только хлопушки».

Возьмем, например, фильмы Боба Фосса. Он, как хореограф, понимает, как важна актерская игра. Резать танцы нельзя; надо, чтобы актеры по-настоящему хорошо танцевали; и очень интересно наблюдать за тем, как Боб переносит этот принцип с танцев на актерскую игру. Он отлично понимает, как важен ритм. Я с ним никогда не встречался, но, по-моему, он очень похож на свои фильмы. Не то что Тарковский.

рк — Если есть такая возможность, то вы работаете и над микшированием? Вы работаете над звуком и музыкой?

мл — Ну, прямо в данный момент все так и есть, потому что фильм на русском, и я помогаю монтировать диалоги. Я отвечаю и за музыку. Но активнее всего мы сейчас с Лукасом работаем над сценарием, уже восьмую версию сценария делаем. Я считаю, чтобы хорошо смонтировать фильм, нужно глубоко погрузиться в сценарий. Дело не в картинке, а в чувствах — надо отследить, когда они возникают. Сложно анализировать сценарий с точки зрения чувств — насколько они сильные, насколько явные, насколько откровенно мы можем о них говорить.

Так что я сейчас больше занят сценарием, чем звуком. Главным образом над звуком я работаю сразу же во время монтажа. Но есть вещи, над которыми приходится работать отдельно. Которые можно оценивать, только когда фильм готов. Не всегда можно доверять своим предположениям, мол, такой звук тут будет уместен. Нет, надо пробовать. Поэтому я отвечаю за музыку, диалоги — которые для меня та же музыка, за все основные звуковые эффекты.

Чтобы звук созрел, нужно время, так что мы как бы возвращаемся назад. Мы, режиссеры монтажа, включая и меня, считаем, что чем больше мы работаем, тем лучше будет результат. А по сути, надо учиться отдыхать, учиться уделять внимание и другим сферам жизни, не только монтажу. Велик риск «нырнуть» в фильм и «вынырнуть» только пять месяцев спустя.

рк — Вы имеете в виду, что фильм всегда с вами или что сама жизнь должна соприкасаться с фильмом?

мл — И то и другое. Вот как с фильмом «Вместе»: я все время смеялся во время работы, было очень весело. И вот смеялся я, смеялся, а на последней неделе осознал, что вообще-то у нас серьезные проблемы.

рк — И вы перестали смеяться?

мл — Да, перестал смеяться и взялся за работу.

рк — Наверное, вы слишком уж наслаждались этим фильмом.

мл — Проблема в том, что в этом фильме двенадцать главных персонажей. И с каждым есть очень хорошие сцены — по отдельности, а если их совместить, то они как бы заглушают друг друга, убивают. Так что в последние две недели мы бились над этой проблемой. Я сказал режиссеру: «Не волнуйтесь, сцены-то хорошие, а если они плохо смотрятся вместе, значит, мы просто расположили их не в том порядке».

рк — То есть дело было в структуре?

мл — Да, и иногда такие проблемы решаемы, а иногда — нет. Все дело всегда во времени и эмоциях, в каком порядке возникают эти эмоции, как долго делятся. Взволнует ли меня следующая сцена? У меня возникнет какое-то новое чувство или просто усилится то, что уже испытываю?

РК — И должен ли я вообще быть взволнован?

МЛ — Ну, монтаж — это в принципе понятие очень эфемерное. Сложно ухватить суть вещей, кроме этих вот чувств и их развития во времени. Но это, я думаю, есть самое главное.

РК — Вы упомянули, что в детстве и юности интересовались культурой, но не понимали, как она связана с реальной жизнью. И я вас полностью понимаю. На протяжении целых веков культура была слабо интегрирована в общество.

МЛ — Думаю, в Западной Европе она лучше интегрирована, чем в Восточной.

РК — Интересное утверждение. На мой взгляд, работы Тарковского и его соотечественников отражают русскую душу. Когда я смотрю фильмы, то чувствую, что не просто знакомлюсь с историей, а вижу часть культуры. Фильмы чехословацкой новой волны, пусть и посредством метафор, как бы рассказали мне о том, каково было жить в том обществе. Я почувствовал, что не просто знакомлюсь с историями, которые меня глубоко эмоционально волнуют. Есть тут что-то большее...

МЛ — Дело в том, что одним из плюсов западной культуры является как раз то, что человека, личность, помещают в центр вселенной. А в Восточной Европе и в Азии человек является частью общества, культуры, он является лишь посредником. На Западе ты личность с правом самовыражения, а в Центральной и Восточной Европе максимум, что ты можешь, это участвовать в культурных движениях, отвечать на вызов времени, воевать например. Об этом можно долго рассуждать. Тарковский — яркая иллюстрация того, о чем я говорю. Он был своего рода посредником. Он не всегда понимал, почему и как ему в голову приходят те или иные идеи. А молодые ребята, с которыми я работал, как бы на эмоциональном уровне чувствуют, что происходит в их стране. Они снимают фильмы не только ради того, чтобы быть режиссерами, они действительно чувствительны к окружающей среде. Я думаю, западный подход к искусству влияет на нарративную манеру режиссеров. Они очень чувствительны ко времени, в котором живут, к окружению.

От Лодзи до Варшавы всего сто тридцать километров, и я частенько бывал в Варшаве у родственников. Так вот, по дороге от Лодзи к Варшаве есть местечко, где родился и вырос Шопен. В детстве я четко ощущал, что там можно было написать только такую музыку, как Шопен, и никакую другую. Сейчас многое изменилось, не уверен, что я почувствую то же самое. Но тогда я чувствовал, что Шопен был как бы посредником между людьми и окружающей его средой: светом, природой, деревьями, грязной речкой... Иногда я езжу в места, где работали великие люди. Где работал Фрейд, например. Я не думаю,

что в этом здании, с его архитектурой и освещением, могла родиться какая-нибудь другая теория. Все мы посредники. Можно пытаться стать кем-то другим, смотреть на вещи иначе, но все тщетно. Я, например, не верю в воспитание, образование. Главная задача преподавателя — отобрать подходящих студентов. И он может помочь им вывести наружу те качества, которые у них уже есть. Творчество — это вечная борьба, борьба за эффективность.

РК — Правда, что Тарковский восхищался Бressоном?

МЛ — Да, очень сильно. Я уже, наверное, надоел своим студентам, называя им «Заметки о синематографе» Бressона.

Тарковский и Бергман никогда не общались, но как-то раз увидели друг друга в Доме кино в Стокгольме, их взгляды столкнулись, и каждый отвернулся и ушел. Бергман говорил: «Тарковский свободно двигался в комнате, а я смог только приоткрыть дверь и заглянуть».

РК — Вы упомянули Казана, которого никак не назовешь типичным голливудским режиссером. Как вы думаете, есть ли разница между типичным голливудским фильмом и типичным европейским? Или не надо искать различий?

МЛ — Разница определенно есть. Я думаю, существует огромная разница между типичными голливудскими фильмами, служащими развлечению зрителя, и европейскими фильмами, которые уходят корнями в другие виды искусства, вовсе не стремясь кого-то развлекать. Думаю, разница огромная и о ней необходимо помнить. Четыре года назад мы со студентами сильно разошлись во взглядах. Я сказал им, что они начинают свою карьеру в самый неудачный для культуры и истории искусства момент. Они попросили объяснить, что я имею в виду. Я сказал, что вырос на фильмах режиссеров, которые, в свою очередь, выросли на других видах искусства: живописи, театре, литературе, музыке. А вы, мои студенты, выросли на фильмах режиссеров, которые и сами выросли на фильмах. Все даже хуже: вы выросли на фильмах людей, которые выросли на телевидении.

Надеюсь, режиссеры будут изучать другие виды искусства, обогащаясь сами и обогащая свои фильмы. Иначе вот как получится... Сложно сформулировать, но попробую. Вот ты сеешь зерна в землю, выращиваешь их. А потом случилась засуха — и тебе надо начинать с нуля, не с выбора зерен, а с того, чтобы увлажнить землю.

РК — Или земля станет бесплодной.

МЛ — А в США это сейчас и происходит.

Думаю, у нас, режиссеров монтажа, много общего: что-то нам хорошодается, что-то — плохо. Режиссеры монтажа слабо социализированы. Ненормально все время проводить одному, сидеть в комнате и смотреть на людей, которые выглядят живыми, но, по сути, являются изображением на экране. Есть в этом что-то незддоровое. Режиссер

монтажа имеет дело с людьми, которые настоящими людьми не являются. Однако это сейчас повсеместная практика.

Некоторые фильмы можно сравнить с фастфудом. В Голливуде снимают фильмы, которые ничего не дают зрителю, кроме желания посмотреть еще один похожий фильм. Фильмы-гамбургеры, продукты нашей консьюмеристской культуры. Вышел из одного кинотеатра, и сразу в другой.

В 2002 году, когда состоялся этот разговор, Михал монтировал фильм Лукаса Мудиссона «Лиля навсегда». Волнующая и бескомпромиссная картина о простиции завоевала немало наград. Помню, в частном разговоре Михал рассказал мне о сложном и травматичном документальном фильме, над которым он работал как режиссер. Театральный режиссер Ларсе Норен написал и поставил пьесу о жизни трех сокамерниц из шведской тюрьмы Тидахольм — они же сыграли главные роли. После последней постановки в мае 1999 года одна из трех женщин сбежала из тюрьмы и пошла вразнос: ограбила банк, убила двух полицейских. Михал не оставлял работы над фильмом, но он вышел на экраны только в 2004 году, и то в ограниченном прокате, лишь в нескольких кинотеатрах. В 2017 году мы встретились еще раз, и Михал продолжил свой рассказ.

мл — На монтаж фильма ушел целый год, потому что для меня история стала настоящим эмоциональным потрясением. И целых пять лет фильм не шел на экраны. Мы старались ускорить процесс, однако некоторые лица были заинтересованы в том, чтобы он никогда не дошел до зрителя. Но я этого допустить не мог.

Отец говорил мне: иногда с последствиями своих решений приходится жить всю жизнь. Я его прекрасно понимаю, так что предлагал, чтобы фильм вышел только в кинопрокат, а по телевизору его пусть не показывают, ведь телевидение — это пассивная среда, как я это вижу. Идея не встретила понимания, но я отвечал: мне все равно, нравится вам это или нет, я не могу жить в мире, где кто-то другой решает, что выйдет на экраны. В итоге фильм все же увидел свет.

рк — Удивительно, со сколькими женщинами-режиссерами вы работали. Тут дело только в том, что они предлагали фильмы, которые вас заинтересовали, или в чем-то другом?

мл — Не знаю. Мне гораздо проще работать с женщинами, чем с мужчинами. У меня есть женственная, чувствительная часть, ее же я нахожу в женщинах. В то же время у большинства мужчин-режиссеров, с кем я сотрудничал, тоже есть доступ к своей женственной части. Это ведь не моя личная особенность, женская и мужская часть есть у каждого из нас. Но, наверное, дело все-таки в том, что женщины чаще предлагают интересные для меня проекты. Во главе угла все же фильмы.

рк — Ну, это другое дело.

мл — Может, вам будет интересно узнать, что я решил заново смонтировать «Покажи мне любовь» Лукаса Мудиссона двадцать лет спустя и сейчас как раз этим и занимаюсь. Я отбираю материал, руководствуясь в первую очередь своими чувствами, но восприятие спустя годы меняется, так что я хочу сделать новую версию фильма. Постараться описать, что и почему изменилось.

рк — То есть у вас спустя столько лет сохранился материал?

мл — Да, и это забавная история: я забрал себе материал, чтобы использовать его в школе, со студентами. Предлагал им его перемонтировать. Однако фильм стал таким хитом, что ни один студент не решился сделать новую версию. И вот, устав годами ждать смелого студента, я решил перемонтировать фильм сам.

Я сейчас работаю над еще одним проектом, но не могу ничего о нем рассказать — нельзя.

рк — Вы меня заинтриговали.

мл — Я тяжело заболел и ничего не мог делать, только отдыхать. А занимаясь фрилансом, по сути, забываешь, что такое отдых. Врач запретил мне смотреть телевизор, работать за компьютером, вообще смотреть на движущиеся изображения, так что я начал слушать радио. Открыл для себя сотни разных станций, оказалось, что это очень интересно. И я решил написать двадцатипятистраничный сценарий о некоторых событиях Первой мировой войны. Это будет масштабный проект, с солдатами, лошадями, поездами и всем прочим.

рк — Основанный на реальных событиях?

мл — Да-да. Я не знал, как реализовать свою идею, так что рассказал все своему другу — англичанину, кстати, — спросил у него, мол, как думаешь, получится из этого фильм? Он заинтересовался, попросил прислать сценарий. Через несколько дней позвонил, сказал, что сценарий фантастический, попросил разрешения кое с кем его обсудить. Через неделю объявил, что фильму быть. Сказал: ты не представляешь, где я сейчас, я в Лос-Анджелесе, мы составляем контракт. Так что я подписал контракт на масштабный фильм, буду косценаристом. Обожаю писать. Это ведь как монтаж, только без изображения и звука. А так абсолютно то же самое.

рк — И все это благодаря болезни.

мл — Да-да. Полтора года я работал, а неделю назад передал ему окончательный вариант. Теперь в нем уже пятьдесят страниц. Будем работать над сюжетом и изучать архивы. Это начало совершенно новой карьеры. На согласование контракта ушло восемь месяцев.

рк — Так вас изначально зацепила история или какой-то конкретный период?

мл — И то и другое. Во-первых, многие события того периода оказали непосредственное влияние на то, как мы живем сейчас. Первая ми-

вая война повлияла на современную европейскую историю гораздо сильнее Второй. По сути, Вторая мировая война — просто последствие Первой. Это будет история о любви, деньгах и власти — универсальных ключевых ингредиентах.

Я должен был монтировать один фильм Казана, прочитал его книгу «Жизнь» (1988). Она написана как фильм. Вот эта книга и стала для меня стимулом к действию.

РК — Да-да, у меня на полке над рабочим столом как раз сейчас лежит эта книга.

МЛ — Вот так я и провел все эти годы. Мы с Лукасом сделали фильм «Мы — лучшие», сейчас он пишет сценарий для нового фильма, над которым мы начнем работать в следующем году. В общем, жизнь бьет ключом, причем все непросто, я ведь начал писать, а это совершенно новый поворот.

РК — А еще вы женились!

МЛ — Да, обожаю свою жену. Она стопроцентная американка, мы живем то тут, то там, стараемся почаще бывать вместе. Но сейчас мы разделены: она в Нью-Йорке, я здесь.

РК — Звучит все это здорово.

МЛ — Я сам удивился, что начал писать. Конечно, для меня в писательстве много нового, но в то же время есть и сходство с монтажом. Я теперь особенно восхищаюсь вами, писателем, когда сам вошел в ваши ряды. Может, нам стоит основать гильдию писателей-монтажеров?

РК — Было бы неплохо!

МЛ — Что касается преподавания, я провел в Стокгольме несколько мастер-классов, в основном для молодых профессионалов. Мы принимали только тех участников, кто снял по крайней мере один художественный фильм или имеет какой-то эквивалентный опыт. Среди студентов были писатели, один актер... Было потрясающе.

РК — Это был ваш личный проект?

МЛ — Нет, проект от школы, но мне уже шестьдесят семь лет, они хотят меня выгнать на пенсию, так что я нашел другую школу, в Норвегии. Это художественная школа, я буду преподавать творческий процесс. Студенты там поможе, им лет двадцать два — двадцать пять. Школа находится в потрясающем месте — на Лофотенских островах. Холодно, но так красиво! Я провел там две недели, совсем недавно вернулся и скоро поеду обратно. Я им очень понравился. Показал им свои фильмы, мы здорово пообщались. Думаю, я там буду полезен.

РК — У меня есть стойкое представление, что в монтажной можно, как в коконе, спрятаться от внешнего мира. А в вас я чувствую противоположное стремление. И те фильмы, которыми вы восхищаетесь,

и те, над которыми работаете, — они совсем не про развлечение, мягкое и уютное пребывание в коконе.

мл — Нет-нет. Может, поэтому я и могу по многу часов проводить в монтажной — любое развлечения может наскучить. Я замечаю, что многие молодые профессионалы — и даже немолодые — работают над одними фильмами или, там, театральными постановками, а ассоциироваться хотят совсем с другими. Все эти «О, я это читал, я это смотрел»... Мне это кажется странным. Для меня фильмы — это жизнь. И я чувствую связь со всем, чем я по жизни занимаюсь. Отец мне говорил: всегда люби то, что делаешь. И мне очень странно, что люди откращиваются от фильмов, над которыми работают, а любят другие.

Что смотреть	созерцательность фильма «Жить» (1952).	и последствия советской диктатуры — «Послеобразы» (2016).
Фильмы Андрея Тарковского бесценны не в последнюю очередь благодаря структуре. Все они заслуживают внимательного анализа, от первой полнометражной картины «Иваново детство» (1962) до «Жертвоприношения» (1986), которое монтировал Михаил. Мне особенно трогательным кажется фильм об иконописце пятнадцатого века — «Андрей Рублев» (1966). Фильм захватывает с самого начала — весьма экстраординарного. Мы видим первые попытки полета, что для меня символизирует стремление человека вырваться из своего круга. Другого подобного фильма о путешествии души просто нет.	Творчество Федерико Феллини питалось фантазиями и мечтами. Посему его фильмы и персонажи выходят за пределы реализма. Чтобы оценить его уникальный вклад в историю кино, посмотрите фильмы «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «Сладкая жизнь» (1960), «Восемь с половиной» (1963) и более позднюю картину «Амаркорд» (1973). Кстати, Феллини был большим поклонником творчества Кurosавы.	Элиа Казан, начинавший как театральный режиссер, создал множество зрелищных картин. В числе наиболее эффектных — «В порту» (1954), «К востоку от рая» (1955), «Лицо в толпе» (1957) и «Дикая река» (1960). Казан славился своим особым фокусом на актерах. Сотрудничество Лукаса Мудиссона и Михала началось, когда Лукас еще учился в киношколе. Их фильмы всегда по меньшей мере интересны, а чаще всего — волнующи. Посмотрите «Вместе» (2000) и «Лиля навсегда» (2002), чтобы оценить широту эмоционального спектра творческого тандема.
Акира Кurosава, пожалуй, в первую очередь известен своими «вестернами», от «Семи самураев» (1954) до «Отважного самурая» (1962). Однако самым его радикальным фильмом является, скорее всего, «Расемон» (1950), в котором подается семь версий одного и того же события. А кому-то ближе всего	Анджей Вайда прославился своей военной трилогией, снятой в пятидесятые: «Поколение» (1954), «Канал» (1957), «Пепел и алмаз» (1958). Образцы смелого и беспрекрасного реализма. Наследие Вайды весьма разнообразно: тут и очаровательная работа на тему прощания с иллюзиями — «Барышни из Вилько» (1979), и, конечно, его излюбленные социальные темы, как, например, в фильмах «Человек из мрамора» (1977) и «Человек из железа» (1981), и трагичные военные эпизоды — «Катынь» (1997),	244

— Ольга Гриншпун

С Ольгой Гриншпун мне удалось пообщаться благодаря неоценимой помощи Татьяны Турсуновой-Тлаторой, главы отдела международных отношений знаменитого московского института ВГИК. Татьяна помогла и с интервью, и с переводом вопросов. В этом интервью я слышу отголоски истории российского кино.

рк — Где вы родились, чем занимались родители?

ог — Я родилась в Москве, столице России. Мама — инженер, папа — архитектор, брат — художник.

рк — Расскажете о своих предках? Они все москвичи? Были ли среди них творческие люди? Учились ли вы в детстве играть на каком-нибудь музыкальном инструменте?

ог — Все мои родственники родились в Москве. Яросла в творческой атмосфере, в детстве учились играть на скрипке, но продолжать обучение не стала и забросила это дело. Но продолжала получать комплименты своему музыкальному слуху. После школы, когда мне было семнадцать, тетя — режиссер монтажа, работавшая с Андреем Тарковским, — отвела меня на студию «Мосфильм». Именно там и зародился мой интерес **в кино**. Я также увлекаюсь театром, выставками, балетом.

рк — Как зовут вашу тетю? Вы с ней разговаривали о кино в целом и о Тарковском в частности?

ог — Тетю звали Людмила Борисовна [Фейгинова]. Я тогда была молодой и неопытной. Решила устроиться на работу в «Мосфильм», но весь потенциал профессии не осознавала, равно как и не понимала, чем именно мне надо будет заниматься. Я искала свой путь в жизни. А еще мне нужны были деньги. К сожалению, тетя мало мне рассказывала о Тарковском. Она с большим пытетом относилась ко всему, что с ним связано, и не хотела делиться. Я тогда не вполне осознавала, насколько он выдающийся режиссер.

рк — Побывав на «Мосфильме», вы начали «всерьез» смотреть кино? Можете выделить какие-то отдельные фильмы, повлиявшие на формирование вашего интереса к кино, и уточнить, как именно они на вас повлияли?

ог — На самом деле я не относилась к работе всерьез до двадцати лет. До того это была просто сложная и утомительная работа, которой я занималась, чтобы зарабатывать на жизнь. Было выматывающе сложно работать аккуратно, делать склейки, синхронизацию... Я работала с пленкой и со звуком на магнитной ленте — по отдельности. Потом началась перестройка, я увидела такие фильмы, как «Однажды в Америке» (Серджо Леоне, 1984), «Людвиг» (1973) и «Проклятые» (1969) итальянского режиссера Лукино Висконти. Они произвели на меня сильное впечатление. До сих пор помню эти фильмы. Я стала монтажером случайно: искала временную работу, а нашла постоянную.

рк — Прекрасно, что вы вошли в профессию так естественно. Что вас привлекало в монтаже?

ог — Честно говоря, поначалу мне работа не нравилась. Как я уже говорила, было очень сложно работать столь тщательно на каждом

этапе. Но потом я влюбилась в работу по-настоящему. Я много лет работала ассистентом монтажера, потому что в советское время строить карьеру было очень сложно. Чтобы стать режиссером монтажа, надо было набрать шесть баллов — и то сначала пройти комиссию. А в перестройку правила игры изменились. Мне удалось продвинуться по карьерной лестнице и наконец стать режиссером монтажа. С другой стороны, благодаря тому, что я так долго работала ассистентом, я изучила все этапы кинопроизводства. Меня завораживала атмосфера съемок, встречи с профессионалами и знаменитостями. Но, надо признать, монтаж — профессия неблагодарная. Я спасла немало фильмов, но режиссеры редко меня вспоминают, еще реже бывают благодарны.

На мой взгляд, в российских киношколах монтажу учат плохо. Молодые монтажеры выходят оттуда плохо подготовленными, почти без опыта, приходится объяснять очевидные вещи.

РК — Какими режиссерами и монтажерами вы особенно восхищаетесь?

ОГ — Из режиссеров — Георгий Данелия [известен фильмом «Кин-дза-дза», 1986], Сергей Бодров-старший [Ольга монтировала его фильм «Кавказский пленник», 1996], Владимир Наумов, Леонид Филатов [Ольга монтировала его фильм «Сукины дети», 1991].

Из монтажеров — Наталья Егорычева [монтировала фильм Тарковского «Андрей Рублев»] и Елена Суражская [участвовала в монтаже «Войны и мира» Сергея Бондарчука в 1965–1967, сотрудничала с Владимиром Наумовым].

РК — Можете объяснить, чем они вас впечатляют?

ОГ — Все они редкие профессионалы и эксперты, у них я многому научилась. Восхищаюсь талантом Андрея Кончаловского. Я монтировала два его фильма — «Дом дураков» (2002) и «Глянец» (2007). С ним было сложно работать, но сотрудничество все равно было приятным и плодотворным. Все, кого я перечислила, — выдающиеся, талантливые люди, самые известные режиссеры в нашей стране. Иногда бывало непросто выбрать, с кем сотрудничать: к примеру, когда меня одновременно приглашали такие известные режиссеры, как Никита Михалков и Сергей Урсуляк.

РК — Но они все очень разные — и в личном плане, и в плане стиля?

ОГ — Конечно, они очень разные люди, их фильмы сильно различаются по жанру и стилю. Но надо сказать, у всех этих режиссеров очень тяжелый характер. Зачастую они ведут себя как настоящие деспоты. С другой стороны, иначе они бы и не стали режиссерами. Думаю, режиссер должен быть требовательным, ставить высокую планку и ожидать, что коллеги будут соответствовать.

РК — Есть ли какие-то «чужие» фильмы, которые вы бы хотели смонтировать?

ог — Мои любимые фильмы — «Игры разума» (2001) и «Мосты округа Мэдисон» (2005). Я предпочитаю хорошие мелодрамы — такие, что смотришь и плачешь. К сожалению, в России сейчас снимают мало хороших мелодрам. Люблю исторические фильмы, байопики. Люблю американские сериалы, вроде «Во все тяжкие» (2008). В общем, так называемый артхаус я не люблю. Хотя недавно вышедший на экраны фильм Дэна Квана и Дэниела Шайнера «Человек — швейцарский нож» мне очень понравился. И сценарий, и актерская игра впечатлили. Еще один любимый фильм — «Бёрдмэн» (Александро Иньярриту, 2015).

Детективы и триллеры мне тоже нравятся, хотя я и убеждена, что в хороших фильмах в центре внимания герой, а не ситуация. Мне понравились фильмы «Трамбо» (Джей Роуч, 2015) и «Где живет мечта» (Крис Даулинг, 2014). Последний стоило бы посмотреть всем, чтобы стать терпимее и добree.

Люблю шведские детективы и английские, по романам Агаты Кристи о мисс Марпл и Пуаро. Впечатлила новая адаптация романов о Шерлоке Холме, с Бенедиктом Камбербетчем в главной роли.

Сейчас я работаю над фильмами, которые скоро выйдут на экраны: «Землетрясение» (2016) армянского режиссера Андреасяна — трогательная и человечная драма, «Со дна на вершину», «Гостиница Россия» (2016), «Клиника усыновления».

Мне нравится монтировать хорошие фильмы, жанр не так важен, хотя я не очень люблю боевики и фэнтези, потому что это и сложно, и времени много занимает. Когда я смотрю иностранные фильмы, я редко их оцениваю с позиции режиссера монтажа, но вот боевики как раз являются исключением.

рк — Какие качества делают вас хорошим режиссером монтажа?

ог — Настойчивость, терпеливость, внимание, талант рассказчика.

рк — Объясните, почему эти качества важны для монтажера?

ог — Усердие, настойчивость и терпение помогают, ведь не всегда везет монтировать то, что нравится. К сожалению, иногда приходится браться за фильмы, которые мне не по вкусу, — такова жизнь, нужно зарабатывать.

рк — Расскажите, пожалуйста, о двух-трех фильмах из тех, что вы монтировали, которые вам особенно дороги?

ог — «Приходи на меня посмотреть» (Михаил Агранович и Олег Янковский, 2001) — один из моих любимых фильмов. Отличные актеры в главных ролях, особенно я восхищаюсь Екатериной Васильевой, сам фильм, режиссер — все чудесно. Олег Янковский (исполнитель главной роли в «Ностальгии» Андрея Тарковского) и Михаил Агранович (известный оператор, который в этом фильме выступил режиссером) — превосходный дуэт.

Еще один из любимых проектов — «Водитель для Веры» (Павел Чухрай, 2004), еще мне нравится «Изображая жертву» (Кирилл Серебренников, 2006), все работы Андрея Кончаловского, особенно «Глянец» (2007) — превосходно снятый фильм. К сожалению, он вышел не совсем в нужное время, а чуть позже, момент был упущен. Может, поэтому он не снискал популярности у широкой аудитории. Я всегда готова работать с Андреем Кончаловским, для меня он — лучший режиссер.

Что смотреть

«Курочка ряба» (1994), «Одиссей» (1997), «Дом дураков» (2002), «Глянец» (2007) и другие фильмы — Андрей Кончаловский.

«Водитель для Веры» (2004) — Павел Чухрай.

«Блюз опадающих листьев» (2006) — Александр Михайлов.

— Тони Лоусон

Мы с Тони встретились на киностудии Beaconsfield. Сотрудничество Тони с Николасом Роугом и Нилом Джорданом вызывает у коллег восхищение и зависть. Также за годы своей блестательной карьеры Тони успел поработать с другими удивительными авторами: от Сэма Пекинпса до Душана Макавеева и Стэнли Кубрика.

тл — Я родился в Лондоне, в Паддингтоне. Мама работала медсестрой, отец — оператором, а дедушка, который умер до моего рождения, был пресс-агентом Чарли Чаплина. Так что моя семья имеет определенное отношение к киноиндустрии.

В детстве я не помышлял о работе в этой сфере, но в кино ходил частенько, особенно любил вестерны. В местный кинотеатр «Одеон» с рестораном и огромным залом меня водил дедушка. Не могу сказать, что я прямо-таки обожал кино, но определенно получал от фильмов удовольствие.

Я учился в Северном Лондоне, в школе Короля Альфреда. Оценки оставляли желать лучшего. Я хотел стать инженером — не знаю почему, наверное, для меня главным было не пойти по стопам отца, который тогда работал директором по производству в Ealing Studios на «Би-би-си».

Так что я, как любой бунтующий подросток, заявил, что не желаю иметь что-либо общего с отцом. Но, к сожалению, учился я не так хорошо, чтобы поступить на инженерное отделение, которое меня больше всего интересовало. Экзамены провалил. Так что в шестнадцать лет я все еще торчал дома, докучая родителям.

По работе отец общался с представителями компаний, снимавших независимые документальные фильмы: «Би-би-си» совместно с ними делали телепрограммы. Руководитель одной из этих компаний решил предложить мне работу на лето. Работал я в отделе звукорежиссуры, где, кроме меня, был всего один сотрудник. В основном занимался тем, что заваривал чай и подносил нужные кабели.

Главным образом компания занималась государственными документальными фильмами, что для меня было весьма неудачно. Они работали с секретными материалами, а мне к ним доступа не давали, ведь я был совсем юн, и к тому же мой отец был членом коммунистической партии.

Мне пришлось уйти с этой работы, но, честно говоря, особых сожалений я не испытывал.

На работе я в основном ошивался в монтажной.

Там работала очень дружелюбная, милая женщина по имени Дот, Дороти. Вспоминая те дни, понимаю, что монтажом я заинтересовался именно благодаря этой замечательной теплой женщине, которая всегда была рада рассказать мне, чем занимается, если не была слишком загружена работой. И ассистент у нее был очень приятным в общении человеком. Мне очень нравилось бывать у них в монтажной.

В любом случае, ту компанию мне пришлось покинуть, а последующие четыре года я провел на студии Athos Films. Там я приобрел бесценный опыт: принимал участие во всех этапах создания фильма,

от начала до конца, был и водителем, и ассистентом оператора, и монтажером на подмене, и ассистентом режиссера монтажа. Мне было очень интересно работать, но я еще не был по-настоящему вовлечен в процесс, монтаж еще не стал моей страстью.

В то время, когда я работал на Athos Films, одному из режиссеров монтажа, Тедди Дарвашу, предложили смонтировать фильм братьев Боултинг «Сгнивший насквозь» (1965). Тедди, знаяший, что я мечтаю о карьерном росте, представил меня звукорежиссеру Джону Пойнеру, и я стал его ассистентом. Когда Джон приступил к следующему проекту, фильму Чарльза Крайтона, я вновь был с ним. Помню, как Чарли сидел за Moviola и сам монтировал эпизод. Возможно, именно тогда я впервые по-настоящему осознал, как много подвластно режиссеру монтажа, особенно в плане драматургической структуры фильма. Чарли подарил зрителям приятные эмоции. При просмотре этого эпизода с лица не сходит улыбка. Причем сделан он на основе документальной съемки.

Я принял участие в еще нескольких проектах как ассистент звукорежиссера, однако звуком как таковым не слишком интересовался. К тому же его в то время и не считали особенно важным.

РК — Так когда же вы заинтересовались монтажом?

ТЛ — Пожалуй, я впервые по-настоящему заинтересовался монтажом, когда работал с Энн Чегуидден над фильмом «Вторжение Далеков на Землю» (1966). Энн сидела на высоком стуле, я же, за спиной у нее, наблюдал за ее работой и то и дело спрашивал, почему она поступила так, а не иначе. И Энн не говорила, мол, заткнись и оставь меня в покое. Напротив, она всегда открыто и доброжелательно беседовала со мной, ей было приятно, что я задаю вопросы. Я был достаточно бесцеремонным молодым человеком и не видел ничего предосудительного в том, чтобы давать Энн подсказки или подкалывать ее. Мало-помалу я начинал овладевать техникой.

В тот период я постоянно ходил в кинотеатр Paris Pullman. За годы работы на студии Athos Films я полюбилходить в кино. Выбирал фильмы я теперь более придирчиво. Помню сезоны Бергмана в кинотеатре Everyman. После его фильмов я неделями не мог прийти в себя! До сих пор не могу забыть «Лето с Моникой» (1953)! Поверьте, я не хочу сказать, что стал каким-то особо искушенным зрителем. Я по-прежнему любил вестерны, да и сейчас мне грустно, что этот жанр постепенно умирает. Я любил смотреть вестерны в кино, их раньше часто показывали по воскресеньям днем.

Поработав с Энн, я осознал, что хочу заниматься именно монтажом. Следующим важным шагом в моем профессиональном становлении стало знакомство с Норманом Сэвиджем. Именно он монтировал фильм «Доктор Живаго» (1956), а в те дни существовала такая

закономерность: тех, кто был номинирован на «Оскар», затем вовсе не заваливали предложениями о сотрудничестве. Наверное, считали, что услуги такого специалиста теперь будут стоить слишком дорого. Так что Норман, пока других предложений не было, занялся звукорежиссурой: работал над фильмом «Блики в золотом глазу» (1967), который монтировал Расселл Ллойд. Главным звукорежиссером был Лес Ходжсон, Норман отвечал за шумовые эффекты, а я ему ассистировал.

Знакомство с Рассом Ллойдом и его методами работы стало для меня поворотным моментом. Я приезжал на работу рано утром, а Расс всегда уже был на месте, в отличие от режиссера картины Джона Хьюстона. Расс работал так: монтирует кадр, закуривает трубку, пересматривает, что получилось, думает, переделывает. Я восхищался тем, как он «строит» фильм. Я осознал, что режиссер монтажа может работать самостоятельно, без подсказки режиссера или какого-либо влияния извне. Конечно, я и до того видел режиссеров монтажа, которые работали вполне самостоятельно, но в случае с Рассом это было что-то совсем другое, он вкладывал в фильм всего себя. Его стиль был построен на игре воображения.

Работая над «Бликами в золотом глазу», я научился еще одной важной вещи: построению звуковой дорожки. Не знаю, помните ли вы, но в фильме есть сцена, как Марлон Брандо и Элизабет Тейлор едут по лесу на лошадях. Лес Ходжсон пришел на съемки с диктофоном и записал, как лошади бегут сквозь лес, натыкаются на кусты, передвигаются по разным поверхностям, записал цокот копыт каждой из них. Благодаря этому сцена получилась очень живой, такого эффекта никак не достичь с помощью каких-нибудь там подручных материалов вроде кокосов и листьев. «Отполированное» произведение и живой звук — разница огромная. Так я и осознал, что звук может играть не менее важную роль, чем изображение.

Затем мы с Норманом Сэвиджем работали вместе над еще тремя-четырьмя фильмами, самым важным для меня, пожалуй, стал «Расцвет мисс Джин Броди» (1969). Помню, как мы с Ронни Нимом работали в монтажной над такой сценой: Джин Броди рассказывает ученицам о Флоренции. Она стоит у проектора, показывает им слайды и мысленно переносится в этот город. С кадром с Мэгги Смит это никак не клеилось. Я предложил Норману и Ронни сделать резкий переход или сделать так, чтобы один кадр как бы растворялся в другом, вместо того чтобы склеивать это с кадром с классом и, следовательно, менять угол. Они одобрили мою идею, в фильме вы можете

видеть именно такой переход, который предложил я. Так я понял, что цель монтажа — создать определенное настроение, эмоциональное состояние. Помню, я занимался обычной для ассистента работой: перекатывал пленку, убирал ненужные кадры, а Ронни, бывало, поворачивался ко мне и говорил: «Да заткнись ты наконец, сконцентрируйся на том, что мы делаем!» Думаю, он на самом деле не ругал меня, а просто таким образом просил о помощи и предлагал мне принять участие в по-настоящему важной работе.

Еще один поворотный в моей карьере фильм — «Дочь Райана» (1970) Дэвида Лина. В начале фильма есть такая сцена: Рози в исполнении Сары Майлз бежит по пляжу навстречу школьному учителю в исполнении Роберта Митчема. Чтобы выглядеть красивее, Сара сбрасывает свой поношенный мужской кардиган, под которым скрывается изящная блузка. Сара прячет кардиган в сломанном корабле, который вынесло на берег. Было отснято два кадра. Первый: панorama пляжа, лодка, вдалеке Рози, которая гуляет по пляжу, а затем подходит к кораблю. Второй, более крупный, с перекрытием: Рози прячет свой кардиган, отходит от корабля и идет навстречу Роберту в своей красивой блузке. Я спросил: «Почему бы не снять, как Сара исчезает в корабле, дальним планом? Это будет выглядеть загадочно: зритель не знает, зачем Сара туда идет, а затем удивляется, увидев ее в блузке, уже без кардигана». Но режиссер со мной не согласился. Он настаивал на плавном монтаже. Можно было заинтриговать зрителя, но он решил просто рассказать, что произошло. Так я в очередной раз понял: работать можно по-разному, одному ближе тот метод, другому — иной.

К этой сцене мы так и не вернулись. Дэвид был достаточно упретым, думаю, он бы не принял мою идею, даже если она бы ему понравилась. Просто потому, что предложил я. Ему было очень важно, чтобы все было, как он хочет. Дэвид заявлял, что прислушивается ко всем: и к инженеру по пожарной безопасности, и к швейцару, и к киномеханику, но я уверен, что тут он кривил душой.

Самым решающим моментом стало знакомство с Николасом Роугом. Его фильм «А теперь не смотри» (1973) монтировал Грэм Клиффорд, ранее работавший над «Видениями» Роберта Олтмена (1972). Грэм искал ассистента, мы встретились, все обсудили и начали работать вместе. Ник создал очень свободную атмосферу. Никаких правил не было. Ник всегда был открыт любым предложениям. Он с радостью брался за то, от чего другие бы бежали в ужасе, — и успешноправлялся. Вот вам пример — сцена из фильма «А теперь не смотри»:

Дональду Сазерленду кажется, что он видит свою погибшую дочь, но на самом деле это лишь зверушка. Актер должен был пройти сквозь небольшой дворик и перейти мост. Приехав на съемки, Ник заметил, что в канале плавает кукла, а на подоконнике лежит детская перчатка. В итоге он выстроил сцену вокруг этих двух предметов. Какая удачная находка, учитывая, что фильм о потере ребенка. Ник никогда не упустил бы такой шанс.

Мне за его творчеством было наблюдать особенно интересно, ведь раньше я работал с Дэвидом Лином, который ни за что не стал бы снимать что-то, что не прописано в сценарии.

Может, вы помните вызвавшую много споров любовную сцену из фильма «А теперь не смотри». Посмотрев фильм до официального показа, Джуди Кристи раз волновалась, к тому же сцену увидел и Уоррен Битти, с которым у нее тогда были отношения. Думаю, Уоррен посоветовал ей надавить на Ника, чтобы тот убрал эту сцену: такая откровенная сцена могла бы повредить карьере Джуди. Ник согласился подумать об этом. Грэм уже улетел в Америку, домой, так что Ник попросил меня посмотреть с ним и подумать, можно ли тут что-то заменить. Я работал над сценой два-три дня, чувствовал, будто раскладываю пасьянс: убираешь лишь одну карту, а ситуация кардинально меняется. Я долго думал над этой сценой, у меня никак не получалось добиться желаемого эффекта. Также возникла проблема с музыкой: нужно было заменить ее, но сохранить ту же длину. Мы показали Джуди, что получилось, она согласилась, что такую сцену оставлять нельзя, так что мы вернулись к первоначальному варианту. Думаю, это сделало наши отношения с Ником еще крепче.

С Кубриком мне работалось совсем по-другому. Для него я был лишь «рабочими руками». Не было смысла притворяться, что я выполняю какую-то более важную роль. Не знаю, как с ним работалось другим режиссерам монтажа, которые были с ним до «Барри Линдана» (1975) — фильма, который монтировал я. Думаю, все было примерно так же. Но в любом случае я свой вклад внес. Думаю, зря Стэнли приписывают перфекционизм. Перфекционист выстраивает изображение, как ему нужно. А Стэнли и сам не знал, что ему нужно: он лишь стремился обрести это знание. Он делал множество дублей, тратил на монтаж каждой сцены очень много времени. И так, избавляясь от того, что не нужно, он понимал, что, собственно, нужно. Не думаю, что это можно назвать перфекционизмом. Я не хочу сказать, что метод Кубрика был ошибочным. Ведь в итоге он срабатывал. Просто этот режиссерправлялся со всеми сложностями творческого процесса по-своему.

Я восхищался его упорством. Например, сцену дуэли из фильма «Барри Линдон» мы монтировали шесть с половиной недель. По шесть дней в неделю мы безвылазно сидели в монтажной по многу часов, монтировали, переделывали... Самое интересное, что мы ни разу не просмотрели весь фильм от начала до конца. Не знаю, делали ли это Кубрик в принципе. Мы пересматривали эпизоды, над которыми работали, но весь фильм — никогда. У Кубрика был достаточно странный подход к работе, и теперь, обладая определенным опытом, я могу сказать, что просто не понимаю, как ему удавалось сохранить ясность мышления.

После того как фильм вышел, получил блестящие отзывы и собрал огромную сумму в прокате, Стэнли позвонил мне с необычным предложением. Во время монтажа мы все время шутили, что эту историю можно рассказать в обратном порядке. Когда возникали какие-то сложности, один из нас говорил, мол, а почему бы нам не построить весь фильм на флешбэках? И вот через полгода Стэнли позвонил мне и предложил так и сделать, рассказать ту же историю, но задом наперед. А я ответил: «Извините, но я уже занят!» (*Смеется.*)

А потом в моей жизни появился Сэм Пекинпа. Он предложил мне поработать вместе над фильмом «Железный крест» (1977). Мы уже работали вместе над фильмом «Соломенные псы» (1971), я был ассистентом режиссера монтажа, а на этапе постпроизводства стал третьим или четвертым режиссером монтажа. В начале съемок «Соломенных псов» Норман Сэвидж, которого изначально выбрали на роль режиссера монтажа, отказался от проекта, не успев смонтировать и кадра. Они с Сэмом никак не могли сработать. Сэм оказался в неприятной ситуации: если такой опытный и известный режиссер монтажа отказался от фильма, то спонсоры решат, что дело тут нечисто. Сэм хотел доказать спонсорам, что с фильмом все в порядке. Но отправить им отснятый материал было мало, мы должны были смонтировать хотя бы один эпизод. Поэтому мне пришлось монтировать эпизод на очень раннем этапе съемок. Сэм был простужен, как-то раз он зашел в монтажную, жуя сырой лук! Мы всю ночь монтировали эпизод, который затем отправили спонсорам. Это была сцена в пабе: Дастин знакомится со странными местными жителями. Собственно, у меня все получилось: такой материал сложно было бы испортить. Выполнив задание, я с Сэмом попрощался. Подключился другой

режиссер монтажа, но и он ушел! Затем, когда уже шли натурные съемки в Корнуолле и студийные в студии Twickenham, стало очевидно, что отсняли столько материала, что одному режиссеру монтажа никак не справиться. Так что я монтировал и другие эпизоды: совсем простые. Единственной задачей было не отставать от съемочного процесса. Мы с Сэмом нашли общий язык. Он был очень восприимчивым, благодарным человеком, к тому же я был счастлив с ним работать. Монтировать фильм Сэма Пекинпса, пусть даже и короткие эпизоды, — это было восхитительно!

Итак, вернемся к «Железному кресту». Совершенно неожиданно Сэм позвонил мне и сказал: «Снимаю фильм в Югославии, предлагаю вам смонтировать его». Вы, наверное, догадываетесь, что я был на семьмом небе от счастья! Конечно да! Ко всему прочему, это освободило меня от работы со Стэнли. Учтите, то, что фильм закончен, в случае Стэнли вовсе не значило, что и работа закончена. Работа продолжалась, мы проверяли копии для китайского, японского рынка, да чего только не делали! Стэнли мог меня отправить в кинотеатр, где показывают фильм. И совершенно не зря, кстати, ведь в те годы техническое оснащение кинотеатров оставляло желать лучшего. Как-то раз я отправился в кинотеатр на Фуллхэм-роуд и увидел, что экран плохо освещен, в лучшем случае лишь на треть. Да еще одна из колонок не работала. А когда я указал на это главному технику, тот ответил: «Да, ну и что?»

Работа с Пекинпой стала для меня прорывом. С ним я научился удобно организовывать пространство монтажной, что, учитывая внушительный объем материала, было просто необходимо. С ним я осознал, как важно делать записи и планировать монтаж. Представьте сцену боя: пять камер, множество дублей, два-три дня работы, вставки, досъемки, съемки вспомогательной операторской группы... В таких условиях нужно заранее четко представлять, что делать. Если же просто идти своей дорогой, ничего не планируя, то рано или поздно наткнешься на непроходимую стену и придется начинать заново. Когда, начав монтировать эпизод, понимаешь, что все пошло совершенно не так, то погружаешься в полное отчаяние. Сотрудничество с Сэмом научило меня тому, что еще до начала работы нужно обязательно все планировать. Я узнал, что нельзя слишком уж медлить с первой версией монтажа. Иначе ничего не получится. Нельзя каждый раз пробовать множество вариантов. Лучше наброситься на сцену как можно быстрее, сделать черновой монтаж, который просто поможет понять, что у нас вырисовывается, а главное, подходит ли нам это.

Для Сэма монтаж составлял саму суть фильма. Фильма в целом. Думаю, мы проникаемся фильмом постепенно, а не резко, благодаря какому-тоциальному персонажу или отдельной сцене. В «Железном

кресте» представление о фильме помогают составить скорее персонажи Джеймса Мейсона и Дэвида Уорнера, а не Джеймса Коберна. Сэм любил детали: если съемка велась сразу с нескольких камер, то одна из них непременно снимала чью-то руку или какую-либо на первый взгляд непримечательную деталь. То же самое могу сказать и о Нике. Поэтому понять точку зрения этих режиссеров не так-то просто. Сэм постепенно научился по-настоящему доверять режиссеру монтажа, он мог поделиться своими соображениями по поводу той или иной сцены, но никогда не давал четких инструкций. Режиссер монтажа отсматривал материал, предлагал свои решения, а дальше дело за Сэном: или дать добро, или попросить переделать. Как только черновой монтаж был готов, Сэм уже точно знал, что делать. Он был очень проницателен. Сэм был прекрасным режиссером монтажа, если рассматривать монтаж как метод повествования.

Все мы видели «Дикую банду» (1969) и были глубоко впечатлены. Если режиссер монтажа отказался от работы над таким фильмом, значит, ему впору начинать с самых азов, профессионалом он себя считать никак не может. Это был просто ошеломительный фильм! Я никогда не монтировал одновременно материал, снятый в обычном темпе, и снятый в замедленном — по крайней мере, не так, как того требовал Сэм. Я понял, что зачастую при смешении разных темпов необходимо найти некий катализатор. Нужно найти какое-то быстрое, резкое, неожиданное, грубое действие, а от него перейти к замедленному темпу. Процесс уже запущен, и можно сказать, что так контраст темпов будет еще более явственным. Так смена темпа будет более очевидной, чем если бы она прошла неожиданно, если бы зритель только через пару секунд осознал, что действие замедлилось. Получается, эффект монтажной склейки усиливался за счет простого действия — перехода от стремительного действия к замедленному.

Монтируя сцены сражений, я учился работать со звуком, начинал понимать, что надо знать о звуке и эффекте, который он производит, абсолютно все. Конечно, когда монтируешь, то представляешь какие-то звуки, но вы бы удивились, узнав, насколько неверными могут быть эти представления. У тебя в голове звучит одно короткое «Бам!», а по факту звук взрыва достаточно протяженный. И как только я начал подставлять в сцены сражений звуковую дорожку, пусть даже совсем незатейливую, я понял, что раньше слишком сильно все укорачивал, особенно звуки взрывов.

Сцены сражений дают нам еще один важный урок о монтаже в широком смысле, о связи между действиями. Можно комбинировать похожие действия, сохраняя эффект недосказанности. Используя визуальные связки, можно усиливать эффект сцены, акцентировать внимание на каких-либо деталях. Если смотреть шире, речь тут идет о структуре

повествования, о связках между идеями и темами. Как перейти от одной сцены к другой, на каком именно этапе сделать этот переход? Если мы изменим порядок сцен, станет ли история более понятной? Если мы выкинем ту или иную сцену, станет ли фильм более цельным? Ищите связи! Иначе вы будете работать с закрытыми глазами.

Я тогда частенько прибегал к помощи музыки. Причем я имею в виду не только использование музыки в фильме — я часто слушал музыку, чтобы сконцентрироваться или чуть взбодриться. Услышав, что в моей комнате играет музыка (чаще всего это были песни Pink Floyd), Сэм говорил: «Тони работает, оставьте его в покое!» (*Смеется.*) Работать с Сэном было безумно весело! Определенно, это был ценный опыт.

Было бы большой ошибкой сказать, что Ник Роуг и Сэм Пекинпа одинаковые, но во многом они очень похожи: в стиле, в подходе к режиссуре. Мы с Ником Роугом поддерживали отношения, он пришел на один из показов «Железного креста», и мне было очень приятно услышать его комплимент: «Господи, неужели это сделал ты?» К счастью для меня, съемки «Нетерпения чувств» (1980) задержались, и потому я смог принять участие в работе. Думаю, если бы мне надо было выбрать, какая из моих работ будет указана на моей могильной плите, я бы выбрал «Нетерпение чувств». В этом фильме от режиссера монтажа очень многое зависело. И даже сейчас, пересматривая «Нетерпение чувств», я не могу поверить, что это моя работа.

Я тогда был очень самоуверенным, знаете, я был убежден, что режиссеру монтажа все подвластно. Проблемы со сценарием, со съемками — да ну и что, режиссер монтажа все исправит! Я был очень беспечен. Даже не сомневался, что со всем справлюсь. И в итоге, хотя режиссерский сценарий был совсем другим, атмосфера фильма тоже получилась беспечной, небрежной, легкомысленной. Тем не менее формированию структуры фильма режиссер посвятил очень много труда, просто это не отражается в сценарии. Из этого фильма я извлек важный урок: нужно уметь бесстрашно подбрасывать фильм в воздух, играть с ним, переделывать, если чувствуешь, что это необходимо.

Очень важно было научиться организованности. Мы подолгу беседовали о структуре. Сейчас мы бы использовали компьютер, но тогда обходились куда более простыми средствами. Мы брали тонкие бумажки, на каждой писали краткое описание сцены — в одну строчку, передвигали их, меняя порядок сцен. И прежде чем приступить к монтажу, мы подолгу просто передвигали эти листочки. В те дни работа над структурой монтажа занимала огромное количество

времени, а если режиссер монтажа совершал ошибку, то, соответственно, очень много времени терялось.

Ник приглашал на показы очень много людей, что меня пугало. Помню, на один показ черновой версии фильма, которая длилась более двух часов, собрался полный зал людей. Представляете, показывают мою первую работу для этого режиссера, а рядом сидит и его агент, и Тереза... я думал: «Господи, какой ужас, нас закидают тухлыми яйцами, а все по моей вине!» Но Ник любил послушать, что люди скажут о фильме. Однако такие показы не подготовили нас к тому, как недружелюбно в итоге встретили фильм. А теперь-то, конечно, все восхищаются, твердят: «Неужели это вы работали над этим потрясающим фильмом?»

Ник научил меня по полной использовать оба полушария мозга. Имея готовое решение, все равно продолжать искать новые пути, творить смело, даже не имея никаких гарантий. Невозможно переоценить важность этого фильма, этого опыта.

Еще одним значимым с технической точки зрения опытом стал фильм «Победитель дракона» (1981), мое первое знакомство со спецэффектами. Пусть фильм и не был снят на цифровую камеру, он не менее впечатляющий, чем современные. Там было много кадров, которые лично мне давали лишь смутное представление о том, что происходит. А это одна из самых сложных задач для режиссера монтажа: монтируя фильм со спецэффектами, ты должен представить действие и смонтировать сцену так, как будто оно уже есть. Работая над «Железным крестом», я усвоил правило: не режь сцену, если еще нет всех элементов. Я понимал, что, сидя перед пустым экраном и пытаясь представить, что там будет происходить, я определенно сделаю скучную и медленную сцену. Чтобы обозначить, что происходит, и наметить сюжет, использовали анимированные изображения. Они превосходно развивают воображение. И я монтировал эпизоды по этим картинкам — чтобы мы с режиссером хотя бы поняли, в каком направлении нам двигаться. Один кадр с визуальным эффектом обходился в то время в двадцать тысяч долларов. Мне эта сумма казалась непомерно высокой. С развитием цифровых технологий создавать эффекты стало проще, но цена осталась столь же высокой.

Вслед за этим — вновь сотрудничество с Ником, фильм «Эврика» (1983), гибрид голливудского и независимого кино, надо сказать, не совсем удачный. Прекрасный материал, сцены, очень приятный фильм, но, вынужден признать, нам пришлось пойти на компромисс. У нас была версия на десять минут длиннее и гораздо удачнее

финальной. Учитывая специфику фильма, зрители не сочли бы его затянутым из-за этих дополнительных десяти минут, зато они пошли бы на пользу истории, ее развитию. Казалось бы, если продюсер решает сотрудничать с таким режиссером, как Ник Роуг, то, наверное, он видел другие его картины. Поэтому мне кажется странным, что от такого режиссера ожидают, что он снимет этакий отполированный голливудский фильм. Почему бы не дать режиссеру работать по-своему? У Ника очень необычный взгляд.

Еще один опыт, о котором мне хотелось бы рассказать, — «Манифест» (1988) Душана Макавеева. Душан — в высшей степени недисциплинированный режиссер. Я не имею в виду ничего плохого, лишь то, что он дает всему идти своим чередом. Он очень свободно работает со сценарием, любит импровизировать, ему важно вести диалог с актерами, вместе решать проблему. Душан — очень интуитивный режиссер. Сотрудничая с ним, я понял: иногда ты не знаешь, что, собственно, делаешь, пока не завершишь работу. А потом ты смотришь, что получилось, отмечаешь какие-то закономерности, «шлифуешь» их, делаешь более отчетливыми... Так работал Душан. Уходя на ночь домой, он забирал с собой одну из кассет, чтобы посмотреть ее — Душан страдал бессонницей. Утром, возвращаясь на работу, он делился со мной своими открытиями: посмотрев фильм ночью, он понимал, чего, собственно, пытался достичь, сам того не зная заранее. Иногда он делился со мной очень необычными, не имеющими практического смысла замечаниями. Например, как-то он сказал, что подсчитал, сколько в фильме животных: сколько собак, сколько кошек, сколько лошадей, сколько цыплят. Я ответил: «Отлично, а что делать с этой информацией?» — «Да ничего! Мне просто это показалось занятным».

Однако вернемся к серьезным темам. Бывало, он приходил утром в монтажную и говорил: я, мол, понял, что этот персонаж на самом деле такой-то и такой-то; может, нам стоит попросить актера играть немного по-другому, чтобы персонаж стал более интересным, чтобы он вызывал у зрителя больший отклик? Он позволял актерам свободно обращаться со сценарием, он был не из тех, кто яростно защищает неприкосновенность сценария. Напротив, по мнению Душана, вольная трактовка актеров шла фильму только на пользу.

Такой подход характерен и для Ника. Он тоже любил приходить на съемочную площадку, тоже обращал внимание на всевозможные детали и извлекал из них пользу. У Душана была более интроспективная манера, но игнорировал сценарий он не менее смело, чем Ник. Актер Саймон Кэллоу даже написал о своем сотрудничестве с Душаном книгу — «Shooting The Actor» («Снимая актера»). Подходы Саймона и Душана к сценарию разительно отличались: первый считал сценарий библией, второй — записками.

Хотел бы рассказать вам еще об одном фильме, «Две смерти» (1995). Его сняла студия «Би-би-си» по мотивам романа. Фильм был снят на 16-мм пленку, с которой я не имел дела много лет. Как вы знаете, выбор оборудования, приспособленного для работы с этой пленкой, совсем не богат. Я не мог использовать Moviola — этот монтажный стол такую пленку портит, попробовал Pic-sync — отвратительный, бесполезный прибор, которому место только на помойке, а также Steenbeck, на котором, по факту, можно только отсматривать материал. Из-за этих проблем с оборудованием каждое решение мне давалось нелегко. Когда резать чертовски сложно, то волей-неволей чаще задаешь себе вопрос: «А надо ли вообще резать? зачем это нужно?» Так я вернулся к истокам, вновь начал задавать себе давно забытые вопросы о смысле монтажа. Я пересмотрел саму суть монтажа, вновь стал новичком, задающим вопросы вроде: «Зачем я это делаю?» Мне было очень приятно вернуться к истокам. Примерно такое же чувство я пережил, когда мы перешли на электронное оборудование.

Следующей работой стал «Майкл Коллинз» (1996). Я подключился на этапе, когда фильм уже смонтировали и уже даже провели несколько предпоказов. Сначала мне позвонил Стивен Вулли, потом — Нил Джордан. Ему казалось, что монтаж получился не совсем удачным, и он не знал, что же теперь делать. Он не мог полностью положиться на режиссера монтажа, с которым работал, а потому обратился ко мне с просьбой посмотреть, что получилось. На самом деле переделывать свою же работу — одна из самых сложных задач, с какой может столкнуться режиссер монтажа. Мы убедили Нила снять несколько дополнительных сцен, немного изменили структуру фильма, и, к счастью, теперь продюсеры оценили его гораздо выше. Все были довольны. Сохранять объективность любому режиссеру монтажа бывает непросто. На финальной стадии работы все норовят давать тебе совет, люди давят на тебя, ведь у них были свои представления о том, каким фильм должен быть, а они могут сильно расходиться с твоим видением. Сложно тут оставаться объективным.

В процессе монтажа есть три-четыре критически важных момента. Первый из них, конечно, — тот, когда ты впервые видишь отснятый материал. У тебя есть только один шанс увидеть материал свежим взглядом. На тебя сразу обрушивается шквал мыслей и чувств по поводу материала, их надо переварить. Я всегда делаю много записей во время просмотра материала или сразу же после, да и вообще

всякий раз, когда я отсматриваю материал, прежде чем приступить к монтажу.

Второй критически важный (причем по двум причинам) момент — это первый показ чернового монтажа. Во-первых, необходимо полностью открыться своим чувствам и эмоциям, ведь этот момент, этот первый показ, больше никогда не повторится. Во-вторых, этот момент важен потому, что он очень опасен для режиссера монтажа. Над тем, что сейчас показывают, ты в полном одиночестве работал в течение последних нескольких недель. И если получилось не очень хорошо, если продюсер или режиссер будут недовольны, ты окажешься в очень непростом и даже опасном положении. Нужно мыслить очень четко и быть готовым к конструктивной критике. Следующий важный момент — когда ты заканчиваешь работу над финальной версией. Тут уже поздно говорить, что надо подсократить фильм, надо убрать ту или иную сцену или добавить флешбэк. Это важный момент: ты ставишь подпись под своей работой, говоришь: «Вот он, фильм, вот он какой!» И или мы работаем дальше с ним, или переделываем. Очень непростой момент! Недель через десять после начала съемок, когда принято приступать к работе над режиссерской версией, с фильмом ты уже знаком. И тут надо перестать работать с монтажом, а начать работать с фильмом. Нужно выкинуть из головы технические моменты, сконцентрироваться на истории. Я прихожу к выводу, что мне необходимо пережить период скуки. Нужно, чтобы фильм мне наскучил, тогда я смогу забыть о нем, чтобы потом посмотреть на него свежим взглядом. Бывает, я смотрю на часы и думаю: «О господи, еще час остался, не могу больше это смотреть, не могу еще столько высидеть!» И если я дошел до такого состояния, значит, потом можно будет пересматривать. Потом, когда я вновь заинтересуюсь фильмом, я напрочь забуду, как долго к этому шел.

Думаю, работа режиссера монтажа очень загадочна. В ней есть парадокс, дилемма: тебе нужно постоянно удивлять людей своим монтажом и в то же время удовлетворять их потребность видеть нечто очевидное. То есть нужно давать им то, в чем они нуждаются, и при этом удивлять. И этот баланс между удивительным и очевидным — залог успеха во всех аспектах монтажа.

Помню, как я волновался в начале своей карьеры. Я мог посвятить все утро одной-единственной склейке. За день я обрабатывал лишь пятьдесят футов пленки, что равнозначно тридцати секундам, а то и меньше. И, конечно же, к концу дня я уже забывал, какой должна быть эта сцена. Так сильно я уставал от поиска нужного кадра. А это совсем не нужно. Режиссеру монтажа не надо волноваться о кадрах. Лучше волнуйтесь об истории, о том, какое эмоциональное состояние несет сцена. Не волнуйтесь о цельности, о форме, о структуре. Все это только отвлекает от главного.

Душан Макавеев рассказал мне очень забавную историю о своем фильме «Парень из фирмы „Кока-кола“» (1985). В одной сцене герой держит сигарету то в одной руке, то в другой, а на это никто и не обращает внимания. Если с эмоциями и повествованием все в порядке, то никто и не заметит, в той руке чертова сигарета или в другой. В фильме Ника Роуга «Ничтожество» (1985), который тоже я монтировал, есть сцена, как Майкл О’Нил раздевается, — так вот, он снимает три носка, один за другим!

(Оба хохочут.)

Мы с Тони встретились еще раз в январе 2017 года в National Film Theater.

рк — Тони, в последний раз, когда мы встречались, в 1996 году, вы закончили монтировать фильм «Майкл Коллинз».

тл — Да, в прошлом году его перевыпустили в честь двадцатого дня рождения фильма и сотой годовщины Пасхального восстания. Нас с Крисом Менгесом пригласили в Дублин на показ. Было восхитительно еще раз увидеть этот фильм — по-прежнему мощный и эмоционально заряженный. Даже двадцать лет спустя он продолжает вызывать у публики огромный интерес и заслуживать похвалу. Я по-прежнему доволен концом фильма — всем, что подводит к убийству Коллинза, — отличное сочетание диагонально разрезанных кадров и вокала Шинейд. Так эмоционально. Мощный эффект.

рк — Как я понимаю, примерно в то же время вы монтировали фильм Марка Пиплоу «Победа».

тл — И это было непросто. Не понимаю, как у людей вообще возникает желание снимать фильмы по произведениям Конрада. Эти истории очень сложно передать визуально, потому что мотивация развития событий чаще всего непонятна. Было несколько попыток экранизировать «Секретного агента», но ни одну из них не могу назвать удачной. Я не знаю, как эту историю перенести на экран. Если в книге чего-то не хватает, пробелы поможет восполнить воображение, но в случае с фильмом так не получится.

Мы завершили работу, а потом за фильм взялся Харви Вайнштейн: кое-что перемонтировал, добавил несколько сцен. Он был глубоко разочарован отсутствием секса, так что мы добавили в фильм парочку скомканных постельных сцен, которых изначально, конечно, не было. В общем, не назову этот опыт приятным. Зато было здорово побывать в Берлине. Мы монтировали в восхитительном месте — Бабельсберге. Во-первых, это значимый с точки зрения истории кино регион, во-вторых, не так много времени прошло с падения Стены, еще чувствовался резонанс... Место было заряжено мощнейшей энергетикой. Со мной работала прекрасная ассистентка из Восточной

Германии. Мы много беседовали о том, как жилось в Германии еще лишь несколько лет назад, о том, как все изменилось... К фильму все это не имело никакого отношения, но именно благодаря этому остались прекрасные впечатления.

Бабельсбергская киностудия открылась в 1911 году и более ста лет оставалась крупнейшей киностудией в Европе.

РК — Итак, а дальше был фильм «Мальчик-мясник».

тл — Да, мы еще работали над «Майклом Коллинзом», а Нил уже рассказал, что дальше собирается снимать «Мальчика-мясника», и предложил мне сотрудничать. Я читал эту книгу, и она мне очень понравилась. Это одна из тех книг, что оставляет след в памяти надолго, ее сложно забыть — она такая анархичная, одновременно логичная и совершенно сумасшедшая, в ней столько всего намешано. В общем, я просто не мог отказаться. Я приехал в Дублин, и мы приступили к съемкам. Это был один из тех фильмов, что как будто рождаются сами. Все было очень просто. Хотя пара загвоздок все-таки возникла. Одна из них — сцена после семейного праздника, скора между главными героями. По сценарию они кричали друг на друга, это был достаточно сложный диалог, к тому же в середине очень длинный кусок закадрового текста. Я думал, что нельзя просто взять и прервать действие ради закадра. С другой стороны, зритель все равно не может следить и за диалогом, и за закадром, он будет слушать что-то одно. В тот вечер я возвращался с работы домой в полной растерянности, не было совершенно никаких идей, что делать с этим закадром. А потом меня осенило: да не глупи, все просто, это же кино, визуальный вид искусства: можно просто отключить звук диалога, ведь ярость персонажей и так видна. Я смонтировал сцену так, как будто закадрового текста не было, определился с манерой, сконцентрировался на Френки, от лица которого и ведется повествование. Потом я включил закадровый текст, проиграл его, заглушив звук диалога, и в принципе нужный эффект был достигнут за счет визуальных средств. А закадровый текст придавал скоре нужное личностное изменение. Прекрасный эпизод. Сейчас мне кажется, что решение было совершенно очевидным, но тогда я долго над ним бился.

РК — Получается, из-за решения использовать закадровый текст вам пришлось монтировать сцену заново, чтобы зрители в каждый определенный момент видели нужного персонажа?

тл — Нет, я оставил все так, как смонтировал без закадрового текста. Главное ведь — энергия. Так что я просто выбрал, в какой момент включить закадровый текст, и сделал это. Получилось прекрасно. Диалог уравновесил визуальную агрессию. Еще один интересный момент — изначально предполагалось, что в фильме будет несколько

концов. Знаете, как это бывает: думаешь, что это конец, а тут вдруг еще одна сцена, а потом еще одна. Но я сказал Нилу: послушай, мы не можем оставить все эти финальные сцены, зрители просто уйдут. Я предложил «передвинуть» одну из финальных сцен в начало, чтобы было подвешенное ожидание. Я сейчас о сцене, в которой Фрэнки лежит в больнице, забинтованный. Переместив сцену, мы как будто задали фильму другое направление. У зрителя сразу появилась масса вопросов: а почему он забинтован, что все это значит. Вот вам отличный пример, как можно кардинально изменить тональность фильма, всего лишь поменяв порядок сцен.

РК — А кажется, как будто так и было изначально задумано.

ТЛ — Да, кажется, как будто так и должно было быть, а главное, мы избавились от этих проклятых бесконечных финальных сцен. Помню, Дэвид Мэмет писал, что в монтаже ему нравится то, что можно рассказать историю одной лишь склейкой. Помню, был в фильме такой момент: Фрэнка наконец выпускают из исправительной школы, директор говорит ему, что в конце недели он может быть свободен, и в следующей сцене мы видим, как он выходит с парадного выхода, садится в машину и уезжает под аккомпанемент хора оставшихся в школе товарищей. А потом он возвращается в деревню. Я подумал: а зачем нам показывать, как он уезжает из школы? Можно же просто показать сначала, как директор объявляет, что в конце недели он может ехать, а потом уже сразу Фрэнка в деревне. Может, благодаря этому решению я и не создал историю, как в примере Дэвида Мэмента, но определенно удалось лучше передать счастье, что герой испытал, вернувшись домой. Получился такой резкий переход: вот он только думает, мол, ура, я возвращаюсь домой, а вот он уже дома.

После того как фильм вышел на экраны, я прочитал один отзыв на него в журнале *Sight and Sound* — и именно тогда я осознал, что никто не знает, что на самом деле делают режиссеры монтажа. Автор отзыва писал о ритме фильма, о его сумасбродном стиле, все очень доброжелательно, но — вот загвоздка — за все это он хвалил оператора. Я был так шокирован, что написал в журнал письмо, в котором объяснил, что, по сути, все то, что отметил в своем отзыве автор, получилось за счет монтажа. Надо сказать, мое письмо опубликовали. Надеюсь, оно произвело на читателей впечатление.

Многие люди не понимают, чем занимаются режиссеры монтажа. Может, это, по сути, и правильно, может, им и не надо знать, ведь мы, в конце концов, манипуляторы, мы стараемся найти такой способ рассказать историю, который будет наиболее эффективен с эмоциональной точки зрения. Мы думаем не об удовольствии зрителя.

РК — А потом вы смонтировали фильм «Сновидения» с Аннет Бенинг и Робертом Дауни-младшим.

тл — Да, довольно-таки сложный психологический триллер по сценарию Брюса Робинсона. Тот случай, когда предварительные показы помогли. Так как на предпоказе публике финал не понравился, мы в итоге сняли три разных. Это одна из непростых частей работы: как реагировать на предпоказы, на результаты маркетинговых исследований, в какой мере их принимать во внимание. Из этого вытекает еще кое-что, что режиссеры просто ненавидят: киностудия может использовать предпоказ для того, чтобы «пропихнуть» свою версию, а не для того, чтобы сделать фильм действительно лучше. Зачастую это бывает для фильма деструктивно.

рк — И с каждым из трех финалов вы сделали отдельный предпоказ?

тл — Да. Это было довольно-таки нервно. Думаешь, что нашел решение, а оказывается, что нет, придется переделывать. Со второй и третьей попыткой нервное напряжение, конечно, возрастает.

рк — А потом был фильм «Конец романа». Я тут его пересмотрел и даже позавидовал вам — как вы удачно придумали поиграть со сценой взрыва, показать ее с его и с ее точки зрения. Это получилось не просто эффектно, а очень трогательно. Я не знаю, как вы этого добились, но когда смотришь, чувствуешь, как будто проживаешь опыт персонажей.

тл — В чем-то этот фильм походил на «Нетерпение чувств», в чем-то был совсем другим. Сложную конструкцию диктовал сценарий. Однако берусь утверждать, что пусть все, что было прописано в сценарии, и произошло на экране, но не в то время, когда предполагалось по сценарию. Мы все время меняли структуру. Был один сложный момент для меня, связанный как раз с тем, чтобы показать события с позиции персонажей. В сцене после взрыва, когда Морис (Рэйф Файнс) поднимается по лестнице, сталкивается с удивленной Сарой (Джулианна Мур), она одевается и уходит без объяснений. Сначала мы видим ее версию, потом — его. Просматривая материал, я в голове держал первую версию, монтируя, утвердился в мысли, что так оно и было. А потом, когда я решил сделать вторую версию, время уже поджимало, съемки почти заканчивались, нужно было представить финальный монтаж очень быстро, так что я, как дурак, вторую версию нарезал просто из сцен первой. Получилось, конечно, ужасно. Надо было действительно встать на позицию героини, пересмотреть материал, подумать, чем его опыт отличается от ее... Это был важный урок. Если начинаешь монтировать с какими-то неверными представлениями или вообще бездумно, ничего не выйдет.

рк — Однако, судя по конечному результату, вам удалось досконально понять, в чем суть этой сцены. Особенно учитывая, что это фильм с такими драматичными поворотами сюжета... Наверное, работать было сложно и захватывающе интересно. В каждой сцене мы должны

сначала понять, чьими глазами мы ее видим? Кто тут наблюдатель? Ведь всегда существует две точки зрения.

пл — Да. А как много вреда может быть от секретов! У каждого персонажа фильма был свой секрет, и посмотрите только, сколько боли вызвало непонимание. Все играли превосходно, особенно Джулианна Мур, она в этом фильме просто великолепна. Безшибочно читается каждое выражение лица. Монтировать фильм было сущим наслаждением, потому что была возможность вставлять в сцены какие-то моменты, не прописанные в сценарии. В начале фильма Рэйф встречает Генри, мужа (Стивена Ри), в парке. Идет дождь, Стивен приглашает его в гости, выпить вместе. Рэйф и Генри поднимаются по лестнице, и тут мы даем несколько вставок из более поздних сцен, в которых Рэйф поднимается по той же лестнице с Джулианной, гладит ее ноги. Так создается прекрасный эффект «и что это было?», мы дразним зрителя, заставляем его гадать о дальнейшем развитии событий, эти вставки не забываются.

События в фильме разворачиваются во времена Второй мировой войны, тогда отношение к религии, к Богу было совершенно другим. Мы стали куда скептичнее — полагаю, зрителям даже сложно поверить, что Сара могла так сильно верить в Бога.

Часто бывает, что фильм мне нравится просто благодаря красивой картинке, история тут уже не так важна. Я думал, что «Конец романа» — тот же случай. Мне очень нравилось смотреть фильм, нравилась музыкальная дорожка; по-моему, произведения Майкла Наймана тут были в высшей степени уместны; и не в последнюю очередь потому, что они такие английские — немного жесткие, сдержаные. Саундтрек очень украшает фильм, делая его, на мой взгляд, более правдоподобным, погружая зрителя в атмосферу времени.

А потом мы с Нилом сняли фильм «Не я» с Джулианной Мур, а точнее, с ее губами, в рамках проекта, посвященного Сэмюэлю Беккету. Несколько режиссеров сняли свои версии пьес Беккета. Получилось здорово, но монтировать было непросто. Любой, кто слушал или читал Беккета, поймет — это тот случай, когда думаешь: и что же тут, черт возьми, происходит? Но, постоянно прокручивая видео, назад и вперед, все-таки понимаешь, что происходит, какой из персонажей в голове Джулианны сейчас говорит. Мы сняли лицо Джулианны с четырех разных углов и потом монтировали материал. Я чуть не решился нарисовать схему, иллюстрирующую, кто в каждый конкретный момент говорит, такой это был поток слов.

рк — То есть вам приходилось решать, кто в каждый конкретный момент говорит в ее голове.

пл — Да, прослушав весь этот монолог несколько раз, я начал понимать, что она ведет мысленный разговор с несколькими людьми и про-

износит все реплики. И то, что казалось полной неразберихой, стало кристально ясным.

рк — А потом вы монтировали фильм «Хороший вор» с Ником Нолти. Как это было?

тл — Ну, кому бы не понравилось побывать на юге Франции, работать на студии Victorine, в нескольких шагах от места, где снимали «Американскую ночь», — я туда частенько прогуливаясь. В этом фильме мне пришлось еще и выступить в роли режиссера, что я просто ненавижу, однако, к счастью, почти весь материал использовали. Я в тот период был заворожен кое-чем, что увидел по телевизору: в конце репортажей зачастую бывали стоп-кадры. Видимо, режиссер монтажа «замораживал» финальный кадр на несколько секунд на случай, если видеоредактор не успеет быстро переключиться на телеведущего, так что зрители нередко по несколько секунд были вынуждены смотреть на эти стоп-кадры. Мне показалось, что за счет этого создается любопытный эффект: внимание зрителя привлекается к стыку кадров, особенно если меняется тема. Так что и я начал включать в фильм стоп-кадры, по шесть-восемь кадров в конце каждой сцены, чтобы задать направление. Начав делать так, я понял, что, если начинаешь использовать какие-то технические искусственные штуки в фильм, на этом нужно делать акцент, иначе зрители могут подумать, что это какая-то ошибка. Некоторым это очень понравилось, другим — категорически нет. В любом случае мы с режиссером остались довольны, так что решили стоп-кадры оставить. В принципе, похожий эффект использовал Стивен Содерберг в фильме «Вне поля зрения». Не помню, видел ли я у кого-то до нас этот эффект... В любом случае для меня это было интересное новшество.

А потом был фильм «Завтрак на Плутоне» — еще одна прекрасная картина, полная смешных глупостей, схожая по стилю с «Мальчиком-мясником». Собственно, оба фильма основаны на книгах Пэт Маккейб, у них схожая атмосфера, по-своему анархичная. Киллиан Мерфи был великолепен! Вообще кастинг прекрасный: Лиам Нисон в роли священника, совершенно прекрасный Брендан Глисон, даже мне досталась небольшая роль! Не уверен, что вы помните анимированных малиновок, но это был я — я свистел! Мы попробовали использовать записи Перси Эдвардса, мастера имитировать птичье пение, который работал много лет назад, но нам не понравилось. Так что я решил посвистеть сам, отправился на студию, свистал минут десять-пятнадцать, а потом сам же и поработал со звуком.

рк — Так реплики малиновок были в сценарии?

тл — Да, но я насвистывал не диалоги, я просто свистел! Не знаю уж, насколько эта информация важна для книги о монтаже!

рк — Ну а дальше был фильм «Отважная».

тл — Да, мы снимали и монтировали в Нью-Йорке. Именно тогда я и перешел со своей любимой системы Lightworks на Avid. Мы не смогли найти мне в Нью-Йорке напарника, который бы работал с Lightworks, так что мне пришлось переключаться. Я этого совсем не хотел, но в итоге рад, что переучился.

В начале фильма есть сцена нападения на Джоди и ее партнера, мне она напоминает о том, что я узнал о монтаже, работая с Сэмом Пекинпой и наблюдая за тем, как он снимает сразу на несколько камер. Из-за этого получается огромное количество материала, сложно с ним разобраться, организовать работу так, чтобы не остаться погребенным под материалом. Нападение снимали в тоннеле в Центральном парке. Актер снимал на мобильный не только во время всех дублей, но и во время репетиций. Я собирался использовать отснятый на телефон материал, и его было просто огромное количество. Нельзя себе позволить потратить целый час всего лишь на отсмотр материала, на то, чтобы выбрать один фрагмент. Надо организовывать работу разумно. К счастью, у меня уже был схожий опыт, так что я оказался готов.

В результате получилась интересная мешанина из кадров, снятых на камеру и на мобильный, за счет чего сцена атаки приобрела импрессионистский характер. Половину времени не вполне понятно, что происходит, потому что только ты начинаешь считывать изображение, как оно исчезает с экрана. Таким образом создается атмосфера насилия, хотя насилия как такового может и не быть показано — ты сам додумываешь, что могло бы быть на экране. Интересный эффект, построенный на интуиции. Мне очень понравилось, что получилось. Было чувство, что удалось достичь чего-то такого, что сложно создать умышленно, что обычно просто или есть, или нет.

Всегда нравились режиссеры, которые умеют передать настроение, атмосферу непринужденно, без какой-то фальши. Я недавно посмотрел «Патерсон» (Джим Джармуш, 2016) — прекрасный фильм, очень атмосферный. Особое настроение пронизывает весь фильм, создавая ощущение сна. Джармуш определенно умеет передавать смысл изображением.

рк — Можно сказать, телефонная съемка сгладила каким-то образом жестокость сцены?

тл — Думаю, проблема с жестокими сценами в том, что они отвращают, они могут быть настолько неприятными, что зритель попросту отвернется. Я чувствовал, что телефонная съемка все делает чуть менее реалистичным, а то, что события развиваются очень быстро, придало сцене особый эмоциональный тон. Получилось задеть какие-то струны мышления зрителя и передать чувство, не показывая реальность.

РК — Мне нравится, что монтаж получился откровенный и в то же время сохраняется дистанция. И при этом чувствуется эмоциональное напряжение, причем еще до того, как на гериню нападают эти два парня.

ТЛ — Это еще и заслуга Джоди — она умеет создавать напряжение.

РК — Удивительно, что оно чувствуется задолго до того, как ее личное пространство нарушают.

ТЛ — Что же, Филип Русло, оператор, проделал отличную работу. А продюсер, Джоэл Сильвер, предлагал интереснейшие идеи относительно звуковой дорожки. Прослушав черновую дорожку, он сказал, что мы не вставили музыку, где нужно было.

РК — А за музыкальное сопровождение фильма отвечал Дарио Марианелли.

ТЛ — Да, мы поехали в Калифорнию, переделали звуковую дорожку с тем же звукорежиссером. Определенно, именно тогда я осознал, что американские саундтреки отличаются от наших, европейских, тем, что в них слышно абсолютно все. Думаю, мы, европейцы, иногда бываем слишком осторожны. К примеру, Джоэл слышит звуки выстрела, спрашивает: что это? Мы отвечаем: выстрел. «Нет, не слышу», — говорит он. Так что пришлось нам перезаписывать выстрелы. В результате звуковая дорожка получилась гораздо динамичнее, это был наталья лусеваважный опыт.

Потом был сериал «Борджа» — очень интересная работа. Я монтировал эпизоды, которые Нил отснял в течение первых двух лет, а все остальные эпизоды я курировал как консультант по монтажу, в то время как Нил выступал в роли режиссера и исполнительного продюсера. Мы смотрели эпизоды, отснятые другими режиссерами, комментировали структуру, последовательность, ясность. График был сумасшедший: на монтаж двух серий — каждая хронометражем примерно час сорок пять — давали две недели. Потом материал отдавали продюсерам, включая Нила, они работали над ним еще две недели. Потом мы отдавали материал на канал Showtime, они возвращали его продюсерам, велась дальнейшая работа... Режиссер снял серию, выполнил свою работу, а дальше за все отвечали продюсеры и кинокомпания. Все решалось в диалоге. Времени было мало, нужно было действовать решительно. Я использовал абсолютно все навыки строительлинга, полученные за долгие годы работы. Нужно очень четко представлять желаемый финальный результат и знать, как его достичь. Все недочеты я видел сразу: что неясно, где упустили поворот сюжета. Надо было очень быстро соображать, как исправлять ситуацию, что делать — перезаписывать звук, давать новый диалог, просто переходить от одного момента к другому? Я в очередной раз осознал — пусть это и был сложный опыт, — что во главе всего история. Только об истории и стоит волноваться.

Когда финальный монтаж был завершен, материал передали в звуко-режиссерскую студию — для меня это совершенно непонятная концепция. Мне никогда не нравилось отдавать фильм кому-то, кто не имеет представления о том, как фильм создавался во время съемок и на этапе постпроизводства, какие рождались идеи... Однако оказалось, что на этой студии работали действительно умные и изобретательные люди, всегда прислушивающиеся к комментариям и готовые что-то менять. Так что и это был хороший опыт.

Ну и последний фильм Нила — «Византия», это было невероятно весело.

РК — То есть в итоге вы пришли к тому, что удовольствие вам доставляют ужастики? Работая над «Византией», вы думали, что после этого сделаете перерыв?

ТЛ — Пожалуй, да. Я начал работать монтажером еще в семнадцать лет и с тех пор успел поработать немало. У меня не было такой роскоши, как свободный год между школой и университетом; я, как и любой фрилансер, постоянно был в нервном напряжении; ведь мы, фрилансеры, никогда не знаем наверняка, что же будет дальше, будут ли вообще что-то дальше. Последние двадцать лет я в основном работал с Нилом, а значит, постоянно уезжал из дома. Работа велась где угодно, но не дома, пусть даже и совсем недалеко, в Дублине. Я начал чувствовать, что слишком уж часто ночую в отелях.

РК — Но сейчас вспоминаете все это с удовольствием?

ТЛ — Да, думаю, работа с Нилом Джорданом и Ником Роугом была очень важным опытом для моего становления. Ник открыл для меня новый взгляд на вещи, свой особый подход к фильмам и их созданию. Можно сказать, образование я получил в школе Дэвида Лина. Я монтировал «Расцвет мисс Джин Броди» Роальда Нима, «Дочь Райана» Дэвида Лина — такие классические фильмы. А потом встретил Ника, такого смелого режиссера, ставящего под сомнение абсолютно все. Это был очень важный опыт, и я окунулся в него с головой. Я подумал: о да, это по мне. И это было прекрасно.

РК — У меня из ваших рассказов сложилось впечатление, что Ник не был необычным просто ради того, чтобы быть не как все. Монтируя «Нетерпение чувств», пришлось буквально перевернуть все с ног на голову, чтобы фильм получился таким, каким должен был быть.

ТЛ — О да, это была сильная эмоциональная встряска. Во время первого же нашего разговора о фильме я понял, что это картина с двойным дном: кроме первого сценария, есть и второй, гораздо менее понятный, связанный с эмоциональным путешествием, эмоциональной историей... Я не знаю, можно ли это вообще хорошо передать. По мере того как я набирался опыта, я начал понимать, что именно на этом эмоциональном путешествии, которое ты про-

деляешь со зрителями, и надо фокусироваться. Ты предлагаешь зрителям перенять твой опыт, проводя манипуляции атмосферы. И как это объяснить в монтажной терминологии? Не знаю. Я просто чувствую, есть это в фильме или нет. Пожалуй, мне близок подход Душана Макавеева. Он не задает себе вопросов, почему стоит сделать так, а не иначе. Просто делает, как чувствует, а потом уже пытается понять, что сделал. А потом — придать этому нужное направление. Думаю, будь я режиссером, я действовал бы так же: сначала снимал, руководствуясь инстинктами, потом думал, как с этим работать, чтобы создать эмоциональную нить повествования. Это как второй сюжет, нечто вроде скрытого сюжета на уровне эмоций.

РК — Но к этому вы пришли, узнав кое-что о структуре сюжета?

ТЛ — Да, не уверен, что смог бы понять это, не будучи осведомленным о структуре. Я чувствовал, что мне нужно иметь какую-то опору перед глазами, чтобы разглядеть эту эмоциональную составляющую, а не просто представить ее и потом создать. Вот в чем и заключается ключевой вопрос: монтаж — это техническая профессия или в ее основе лежат эмоциональные реакции? Сложно провести грань.

РК — Ну, вы рассказывали мне о «Мальчике-мяснике», об этих сценах, как он покидает исправительную школу — вы определенно в том случае руководствовались эмоциями.

ТЛ — Да, определенно. Вообще я назвал бы себя эмоциональным монтажером. Не знаю, такой ли я на самом деле, но я так чувствую.

РК — В принципе, вам не надо уметь формулировать это. Если бы вы умели, то...

ТЛ — То эту книгу писали бы не вы, а я! И вот что я хочу сказать напоследок: если кто-то вам скажет, что фильм создает лишь камера, не верьте ему. Сначала идея, потом автор, сценарий, потом съемки, монтаж, музыка, финальная версия... И только тогда становится понятно, что вообще получилось. Это процесс постоянного изменения: идеи мутируют, превращаясь в нечто иное, кристаллизируются, движутся, собираются воедино... Это динамичный процесс.

РК — И в процессе работы всегда держишь в голове зрителя, надеясь, что он почувствует то, что ты хотел передать. Поэтому я и ценю так высоко фильм «Конец романа». Это не просто выдающаяся история, главное, что после нее остается чувственное послевкусие.

ТЛ — Да, это невероятно эмоциональный фильм.

РК — Наверное, на этой прекрасной ноте мы и завершим наш разговор.

ТЛ — Да. Спасибо большое, я был рад пообщаться.

Что смотреть

Фильмы Ника Роуга впечатляют эффектным визуальным нарративом — неудивительно, учитывая, что он начинал как оператор, — и монтаж тут играет важную роль. Особенно советскую посмотреть его ранние фильмы: «Представление» (1970), «Обход» (1971), «А теперь не смотри» (1973), «Человек, который упал на Землю» (1976), «Нетерпение чувств» (1980), «Эврика» (1983). Первые сцены этих фильмов — настоящий урок по экспозиции. Неудивительно, что Тони особенно гордится работой над «Нетерпением чувств», это настоящий шедевр с точки зрения сложной структуры.

Фильмы Сэма Пекинпны, которые монтировал Тони, служат иллюстрацией сложно организованных съемок и, следовательно, монтажа, в котором

необходимо осветить сразу множество событий. Помимо тех фильмов, что монтировал Тони, стоит посмотреть «Дикую банду» (1969) — еще один образец интуитивного стиля Сэма.

Кто-то любит фильм Стэнли Кубрика «Барри Линдон» (1975), кто-то ненавидит, но никто не будет спорить, что и операторская работа, и монтаж в нем на высочайшем уровне. После своего первого совместного детища, «Майкла Коллинза» (1996), Тони и Нил Джордан сделали вместе множество великолепных фильмов, включая «Мальчика-мясника» (1997), «Конец романа» (1999), «Отважную» (2007).

— Джонатан Моррис

Мы с Джонатаном беседовали у него дома, в северном пригороде Лондона, одним тихим воскресным утром, пока ждали, когда три поколения его семьи соберутся на обед. Джонатан Моррис может похвастаться успешной карьерой: много лет он посвятил крепкому и плодотворному сотрудничеству с весьма необычным режиссером Кеном Лоучем.

дм — Я родился шестого марта 1949 года в Хендоне. Родители мои считали себя представителями среднего класса, а на самом деле скорее относились к рабочему. Они были евреями. Отец — портной и владелец магазина, мать — домохозяйка, иногда подрабатывала в магазине детской одежды. У меня два брата: Энтони, старше меня на шесть лет, сейчас ассирирует мне, другой брат младше меня на десять лет — большая, конечно, разница в возрасте.

Стыдно признать, но в детстве никто не вдохновлял меня так, как Фред Астер. Я даже танцевал немного, занимался степом — ну чем не Билли Эллиот? В двенадцать я снялся в фильме «Оливер!», танцевал на сцене с Роном Муди, Джорджией Браун и другими. Много лет спустя я узнал о забавном совпадении: Кен Лоуч, с которым я сотрудничаю, дублировал Лэнса Персивала в театре по соседству, на Сент-Мартинс-лейн, в шоу One Over The Eight (что можно перевести как «Перебрал») с Шейлой Хэнкок и Кеннетом Уильямсом. Это шоу я видел на ипподроме в Голдерс-Грин. Мама по-своему прививала мне интерес к кино и театру: водила меня на разные шоу, которые обожжала.

В одиннадцать лет я успешно сдал экзамен «Одиннадцать плюс» и поступил в очень хорошую гимназию, которая мне, однако, совсем не нравилась. Называлась она Колледж Христа, и — еще одно забавное совпадение — один из мальчиков, который учился на класс старше меня, теперь стал верховым раввином, но это долгая история... С актерской карьерой у меня не сложилось: от работы над «Оливером!» меня отстранили, к моему большому огорчению, всего через три месяца. Они сказали: «Или продолжай играть и бросай школу или учись в школе, а „Оливер!“ бросай». А с моим директором договориться было сложно. И вот нужно было ехать на гастроли в США, а я не смог, так все и закончилось. Впоследствии я все-таки снялся в еще одном фильме, в последнем фильме с Джуди Гарланд. А именно в фильме Рональда Нима «Я могла бы продолжать петь» с Дирком Богардом и Джуди Гарланд. Боюсь, что это был не слишком хороший фильм, однако мне до этого не было дела, я снимался десять дней подряд, и за каждый день мне платили восемь гиней. Мне эта сумма казалась фантастической. Я играл в школьном театре и, конечно же, увлекался футболом. Итак, когда закончился мой первый год в старших классах, брат, который на тот момент работал на студии Elstree над сериалом «Святой», предложил мне летом поработать у них стажером. Я влюбился в эту работу и в школу уже не вернулся. Работы на студии было так много, что со мной заключили контракт, и несколько недель спустя я уже был вторым ассистентом, работал над сериалом «Барон». Так и началась моя карьера. Я наслаждался работой. Если бы я был посмелее,

то непременно стал бы актером, честно говоря, я не оставляю надежду: постоянно прошу Кена дать мне какую-нибудь маленькую роль. Но не думаю, что на самом деле смог бы стать актером. Я уважаю актеров, как и всех людей, кто способен так открыто демонстрировать свои эмоции. Думаю, люди зачастую даже не понимают, как они открыты в эмоциональном плане. В общем, об актерах я могу долго рассуждать.

РК — То есть вы сразу же попали в монтажную.

ДМ — Да. Стажироваться я начал в июле, а в октябре меня уже взяли в профсоюз. Невероятно быстро.

РК — И вам с самого начала было комфортно в монтажной?

ДМ — Я влюбился в монтаж, влюбился с первого взгляда. Это был один из лучших периодов в моей жизни. Все было четко регламентировано. Я люблю, когда все по плану: съемки, в половине девятого забираем звук, без пятнадцати десять приходит видео из лаборатории, потом в одиннадцать смотрим материал в проекционном зале с продюсером, которого я в силу возраста просто боготворил. День был расписан по минутам... Потом мы нумеровали материал, регистрировали его, систематизировали для режиссера монтажа. А в половине шестого вечера уходили. Мне все очень нравилось. Я попал туда, куда мечтал, — в шоу-бизнес. Из всех занятий, связанных с созданием фильма, монтаж мне подходит больше всего, ведь мне очень важна семейная жизнь. Мне важно иметь возможность сходить к ребенку на школьный концерт, я не готов проводить на работе все время. Мне важно иметь возможность прийти домой в семь вечера, чтобы почтить детям вслуш. К сожалению, мало кто из занятых в киноиндустрии людей имеет такую возможность. Домой попадают не в какое-то заранее определенное время, а тогда, когда работа закончена. Может, вам это покажется странным, но это одна из причин, почему я так и остался режиссером монтажа.

РК — А когда вы начали чувствовать, что учитесь чему-то новому?

ДМ — Да сразу же. Когда я работал над «Бароном», был вторым ассистентом, то сразу же начал учиться у парня, которого я, собственно, и замещал. Это был Ричард Хаймс. Ричард завоевал несколько «Оскаров», уехал в Сан-Франциско, женился на американке, звуко-режиссере, постоянно сотрудничает со Спилбергом. Мы не виделись более тридцати лет. Ричард был моим первым учителем, он научил меня работать с магнитной пленкой: глянцевая сторона вверх, матовая — вниз. На то, чтобы освоить это, у меня ушло несколько недель. (Смеется.) Помните, как перематывали пленку?

РК — Конечно. Надо было делать плотные рулоны.

ДМ — Да, много было подобных мелких задач.

РК — Но то было еще в те дни, когда работали с Moviola.

дм — Ну, скорее Ciniola. Хочу рассказать вам забавную историю о Moviola: когда я еще работал на студии Elstree, был там один режиссер монтажа, парень по имени Тед Хантер. В титрах его обычно указывают как Инмар Хантер. Он сыграл в моей карьере важную роль. Тед был приятнейшим человеком, внешне немного походил на Алестера Сима. Он монтировал фильм «Святой» на Ciniola. Помните ее? Серебристая, с крошечным экраном... И вот приходит в понедельник утром Тед на студию и видит, что вместо его Ciniola в монтажной стоит голливудская Moviola — какая-то фантастическая машина, с этим жутким зеленым тормозом, квадратным изображением, огромная, наверное, в два раза больше, чем Ciniola, и чуть тише. Тед спросил у продюсера, в чем дело. Тот: «Так это же прекрасно, мы смогли достать для вас новый аппарат». — «Но мне он не нужен, верните мою Ciniola». — «Ну ладно, будь по-вашему». И они действительно вернули Теду Ciniola. Тед об этом рассказал мне и еще паре коллег. Мы удивились его реакции. А он пояснил: «Знаете, ребята, если в монтажной поставить такой аппарат, так режиссер будет там торчать все время!» Даже не знаю, как бы Тед справился со Steenback или Avid... Тед обладал огромным авторитетом. Я ассистировал ему в 1970—1971 годы. Мы работали над документальными фильмами, снятыми на 16-мм пленку. Я ее никогда раньше не видел, и она приводила меня в полный ужас. Может, вы помните: такую пленку часто называли шнурками для ботинок. И вот мы работу почти завершили, а новых предложений особо не наблюдалось, в семидесятые с работой было плохо, все интересные проекты доставались американцам. И вот Тед говорит мне: «Смотри-ка, есть работа на Associated Television, почему бы тебе не попробовать?» И я решил сходить на собеседование — просто чтобы Тед отвязался. На собеседовании я держался очень спокойно, ведь работу эту в действительности не хотел. На следующий же день мне позвонили. Я на тот момент уже неделю работал первым ассистентом режиссера монтажа, монтировали телевизионный ситком «Из любви к Аде» с Айрин Хэндл и Уилфредом Пиклзом. Едва ли это был по-настоящему хороший фильм, зато работы было на пять месяцев, а значит, можно было неплохо заработать. Но тут мне звонят с Associated Television: «Мы вас берем, выходите в понедельник». — «Но я вообще не уверен, что хочу эту работу, дайте мне хотя бы время подумать». — «Даем вам двадцать четыре часа». Мне предлагали вдвое меньше, чем я получил бы за монтаж ситкома. Я решил посоветоваться с отцом. Тот говорил мне не соглашаться, зато отчим посоветовал пойти на Associated Television, он считал, что хорошо бы мне устроиться на стабильную штатную работу. Так что я согласился, и это было лучшее из всех решений, что я принял в своей жизни. Я проработал там одиннадцать лет и остался бы до сих пор, если бы

не изменившаяся франшизная политика. Через четыре года я стал режиссером монтажа, а через семь или восемь уже работал с такими людьми, как Кен Лоуч, Дэвид Манро, Джон Пилджер, Адриан Кауэлл, Энтони Томас. Чарльз Дентон был моим наставником, а Associated Television — моим университетом. Там я не то чтобы был политизирован, но хотя бы начал интересоваться политикой. Это был мой университет, просто потрясающее, невероятное место. Как же здорово, что я принял верное решение! Начал я с документальных фильмов. Работал с прекрасным во всех смыслах этого слова режиссером монтажа по имени Майк Нанн. Вскоре, чуть лучше узнав меня, Майк уже предлагал: «Хочешь порезать этот эпизод?» В случае с художественным фильмом или телесериалом такой вопрос никогда бы не прозвучал, на это просто не было бы времени. Режиссеры монтажа были слишком заняты, у них не было возможности нянчиться с ассистентами и чему-то их учить, как меня учил Майк.

Так я познакомился с Кеном Лоучем и начал работать с ним, меня порекомендовал Роджер Джеймс, сказал, что лучше меня кандидатуры не найти, а Кен как раз не знал, как подступиться к работе.

РК — А чем он тогда занимался?

ДМ — Это время, конец семидесятых, было для Кена совсем не простым. В начале семидесятых он столкнулся с проблемами в личной жизни. Кен снял для Associated Television фильм «Егерь», и ему выделили лучшего режиссера монтажа, Роджера Джеймса, главную звезду студии Elstree. Они отлично сработались, но затем Роджер получил должность ассистента главы отдела документального кино, а потом и сам возглавил этот отдел. Кстати, мы с Роджером до сих пор дружим. После этого продвижения по службе монтировать Роджер уже не мог, Кен его уговаривал, но в профсоюзе не разрешили. Кену «выдали» другого режиссера монтажа, они поработали вместе пару недель, и Кен осознал, что сотрудничество не складывается. Тут-то и появился я. Знаете, это просто потрясающе! Я работал со знаменитым режиссером, мне можно было только позавидовать, но монтировали мы скромный, короткий документальный фильм «Прослушивания» о трех танцорах в поисках работы. Кен обычно находится рядом с режиссером монтажа, когда тот работает. Может подключаться к работе, может и нет, но в любом случае находится в монтажной. Однако на тот момент он жил в районе Бат, а монтировали мы в Элстри, и ездить туда каждый день едва ли было возможно, пришлось бы проводить в дороге по три-четыре часа в день. Так что Кен не так внимательно следил за монтажом, как обычно. Поэтому

подружиться мы не успели. Однако «Прослушивания» стали первым фильмом, который я смонтировал для Кена.

рк — Вы с самого начала чувствовали себя комфортно?

дм — Вовсе нет.

рк — Но у вас ведь уже был какой-то опыт.

дм — Ну да, года три-четыре. Мне было комфортно почти со всеми другими режиссерами. Но это был Кен, сам Кен Лоуч! Сейчас-то мы дружим, отлично проводим время друг с другом, много смеемся. Сложно теперь вспомнить мое первое впечатление... Мне тогда было всего тридцать лет. Кен был режиссером с репутацией. Я думал, что он очень строгий, что у него нет чувства юмора. Я не знал, что он, как и я, увлекается спортом: крикетом и футболом. Кен не из тех, кто сразу раскрывается, да и у меня, наверное, непростой характер. Так что подружились мы только через год-два. Наверное, нельзя сказать, что Кен был мной недоволен, ведь мы продолжали сотрудничать. Однако с Кеном работать непросто, причем его вины в этом нет. Просто дело в том, что все считают его очень серьезным человеком. Все считают, что его фильмы очень серьезные, даже если никогда их не видели. Но есть же у него и забавные фильмы, над которыми можно от души посмеяться, например «Рифф-Рафф» («Отбросы»), «Меня зовут Джо», «Милые шестнадцать лет». Комедийные мюзиклы интересуют Кена не меньше, чем троцкизм. Но на тот момент я, конечно, не знал, чем он интересуется. Во-первых, мало времени проводили вместе, во-вторых, я знал, что Кен выбрал меня не потому, что так хотел, а лишь потому, что другие три или четыре режиссера монтажа отказались от его предложения. Приятного тут мало, правда?

рк — Конечно. А после этого вы монтировали другие документальные фильмы Кена?

дм — Да, именно документальные. После «Прослушиваний» мы монтировали четыре выпуска передачи «Вопросы лидерства», которую должны были показать на Четвертом канале, но так и не показали. Затем еще один фильм для Четвертого канала, тоже непоказанный, «Красный и синий». Потом документальный фильм о забастовке шахтеров, «На чьей ты стороне?», для «Саут Бэнк Шоу».

рк — А о чем был фильм «Красный и синий»?

дм — О партийных конференциях лейбористов и тори в 1982 году. Неплохой фильм на самом деле. А «На чьей ты стороне?» у нас заказал Мелвин Брэгг, и он был в шоке, увидев, каким фильм получилсь политизированным. Он сказал, что в передаче «Саут Бэнк Шоу» такое показывать нельзя, так что мы отправили фильм на один итальянский фестиваль, где он получил одну из главных наград. Затем студия London Weekend Television опубликовала пресс-релиз о программах, которые так и не увидели свет, в итоге фильм продали Чет-

вертому каналу, который был тогда чем-то вроде «Би-би-си-2». На таких вот, не самых главных, каналах могли показывать неоднозначные передачи. С передачей «Право отвечать» вышел забавный случай. Комиссар полиции заявил, что Кен добавил звуковые эффекты, что на самом деле не было никаких ударов полицейскими дубинками по головам. В итоге комиссар сам себя и выдал, он сказал, мол, когда бьют дубинкой по голове, звук совсем другой, на что Кен ответил: «Вы, видимо, с этим звуком знакомы лучше, чем я». Смешно получилось на самом деле.

Еще Кен снял для «Би-би-си-2» фильм о Северной Ирландии, о том, как оттуда выводили вооруженные войска. На эту тему сняли два фильма: «за» и «против». Кен, конечно же, был за вывод войск. Первым художественным фильмом в моей карьере стало «Отечество», было это в 1985 или 1986 году. Я, конечно, мечтал смонтировать художественный фильм Кена. И после «Отечества» монтировал абсолютно все его картины, кроме пары документальных фильмов.

rk — Вы сказали, что спустя время узнали, что Кен интересуется спортом. А о политике вы с ним говорили?

dm — Не сказал бы, что я особо интересуюсь политикой, но, работая над документальными фильмами, всегда считал нужным как-то погружаться в тему. Это помогает. Как-то я монтировал фильм Рекса Блумштейна о юморе американских евреев, мне это очень понравилось: на сто процентов моя тема, ничего нового и не надо узнавать. В случае же с «Вопросами лидерства» мне надо было изучить достаточно сложную тему — профсоюзы. Знаете, когда ты около девяти месяцев работаешь над циклом из четырех фильмов, посвященных одной теме, то в любом случае этой темой заинтересуешься, иначе работать было бы невыносимо. Так что я начал читать газеты... По-моему, я теперь могу монтировать фильмы на любую тему. Интересом к политике меня заинтересовал не Кен, а скорее Джон Пилджер. Такие режиссеры, как Аллан Белл, Джон Ингрем, Дэвид Манро, изменили мой взгляд на многие вещи. Их сфера интересов была очень широкой, и они умели увлечь всем этим и других. Удивительно, как похож мой отец на отца Кена! Отец Кена работал менеджером низшего звена на фабрике в Ковентри, был правым, как и мой, и роялистом. Предполагалось, что я пойду по стопам родителей. А попав на Associated Television, я познакомился с потрясающе умными людьми, которые мыслили совсем по-другому. Мне стало интересно, как они пришли к своим выводам, к своим принципам. Знаете, это вполне естественное развитие событий. Ты восхищаешься теми или иными людьми, преклоняешься перед их умом, тебе становится интересно, во что они верят, какие у них убеждения. И вот ты уже осознаешь: а в социализме-то что-то есть! Я не очень-то разбираюсь в политике, но определенно

мои взгляды за эти десять лет, с двадцати до тридцати, сильно изменились. И это заслуга людей, с которыми я познакомился. У других эта трансформация взглядов происходит чуть раньше, в университете. Пусть по-прежнему жил с родителями, зато я работал семь дней в неделю, много часов в день проводил с интеллектуалами. Я не во всем согласен с Джоном Пилджером, но я уважаю его.

РК — И у меня был такой же опыт. Но мой отец, хотя и был обувщиком, голосовал за тори.

ДМ — Ага, то же самое. Мой отец считал Теда Хита и Уилли Уайтлоу прекрасными людьми, восхищался ими. Он искренне считал, что человек, у которого неправильный акцент, не может управлять страной. Странное убеждение, если задуматься, правда?

РК — Режиссер монтажа комбинирует кадры и тем самым дает материалу раскрыться, приводит зрителя к пониманию темы. Не могли бы вы объяснить, как вы понимаете этот процесс? Мне это всегда было интересно. Хочу вам привести один пример из жизни. В свою бытность ассистентом я как-то увидел в расписании, что скоро будут снимать документальный фильм о философе Кьеркегоре, и вот я принес в монтажную книгу об этом философе.

ДМ — Так, отлично...

РК — Я подумал, что было бы хорошо о нем почтать, хоть я и не монтировал, а был всего лишь ассистентом. А режиссер монтажа, с которым я работал, сказал: «Если тебе интересно, читай на здоровье, но когда в монтажную зайдет режиссер, лучше спрячь книгу, а то вдруг он, чего доброго, решит, что нам тема фильма интересна». Я не мог поверить своим ушам!

ДМ — Как странно! С другой стороны, знаете, есть же такая фишка: если режиссер монтажа ничего не знает о фильме, он смотрит на него совсем свежим взглядом, и даже не важно, художественный фильм или документальный. Режиссер монтажа просто смотрит фильм как самый наивный из зрителей и говорит режиссеру, о чем этот фильм. Один из немногих случаев, когда невежество может сыграть на руку. Если вы о Кьеркегоре многое знаете, то, возможно, будете исходить из предположения, что и зритель знает, где он родился, когда произошло то или иное событие в его жизни... Но важно хорошо представлять, что зритель знает на самом деле, а чего — нет. Это очень тонкий момент. Когда я работал ассистентом на Associated Television, работы у режиссеров монтажа было мало. В отделе было всего шесть режиссеров монтажа, и расширять штат не планировали. Когда я пришел туда, мне было двадцать три, на тот момент я уже шесть лет работал ассистентом и хотел самое позднее через четыре года уже стать наконец режиссером монтажа. Ведь десять лет на путь от ассистента до режиссера монтажа — это и так очень много. И, понимая, что работы

мало, я готов был взяться за любой проект. Я записался на курсы по специальности «Международные отношения» в кооперативе Бернт Оак неподалеку. Мы с другом туда ходили раз в неделю, по понедельникам вечером. Занятия были очень увлекательными. Мы устраивали настоящие дискуссии с председателями. Нас было пятнадцать, вел дискуссии обычно парень по имени Гай Арнольд, от которого все мы были в восторге. Он умел разговаривать людей, а это для меня было очень важно. Я тогда был застенчив. Но, начав разбираться понемногу в международных отношениях, я стал увереннее. И вот я сижу в проекционном зале с главой отдела документального кино Чарльзом Дентоном, с Джоном Пилджером, с продюсером Джоном Ингрэмом, с режиссером монтажа Майком Нанном и администратором Джули Стоунер... Я, ассистент режиссера монтажа, сижу сзади на скамейке, Пилджер комментирует материал и говорит: «В Бангладеш проживает одна двенадцатая всего мирового населения», а я думаю: «Одна двенадцатая? Едва ли». На курсах я набрался уверенности, и вот я говорю: «Извините, пожалуйста...» Все оборачиваются, смотрят на меня. Я уже нервничаю, но продолжаю: «Не думаю, что в Бангладеш действительно живет одна двенадцатая мирового населения». Джон: «Ну же, продолжай». А продюсер уже отправил администратора Джули Стоунер проверить эту информацию. Она возвращается: «Похоже, Джон прав, о таких цифрах и речи нет». Мой друг Джон Пилджер поворачивается и говорит: «Господи, а я-то много лет подряд это утверждал!» (*Смеется.*) В общем, курсы помогли мне приобрести уверенность в себе. В июне 1976 года возникло интересное предложение о работе: ее хотели получить мои друзья, коллеги, а также много незнакомых людей и, конечно, я. Одним из ассистентов была очаровательная женщина по имени Хейзел Сэнсон. Она уже работала с главным режиссером монтажа, Джорджем Кларком, они были близки, и было очевидно, что он возьмет ее. Однако через неделю я узнал, что выбрали меня, я был в восторге! Бродя по коридору, я наткнулся на очаровательного Ричарда Маркуанда, режиссера третьего фильма из цикла «Звездные войны», он сотрудничал с Пилджером. Я закричал: «Ричард, меня взяли!» — «Конечно, тебя взяли, никто и не сомневался!» И я пошел к Джорджу Кларку, считал нужным поблагодарить его, хотя и думал, что вряд ли он голосовал за мою кандидатуру. Он сказал: «Не за что благодарить, не я был за тебя, а чертов Чарльз Дентон». И я вышел из его кабинета. А через несколько лет Хейзел была моим ассистентом, когда мы монтировали фильм Кена о шахтерах «На чьей ты стороне?».

rk — Продвижение в карьере, конечно, важно, но не менее важно и то, чтобы тема фильма вам была интересна, ведь это влияет на подход к работе...

дм — Конечно. Например, работая над фильмом «Земля и свобода», я прочитал книгу «Памяти Каталонии». Было бы глупо никак не познакомиться с этой темой. Наверное, то, что я прочитал эту книгу, никак не повлияло на фильм, зато повлияло на меня. Мы ведь развиваемся для себя в первую очередь.

рк — Интересно, как развивались ваши отношения с Кеном? Ведь очевидно, что когда вы подружились, приняли друг друга, то и работа пошла легче.

дм — Да, гораздо легче. Даже не знаю, наверное, это просто вопрос везения. Я ушел с Associated Television, когда компания сменила название на Central Independent Television. Роджер Джеймс предложил мне поработать над передачей «Вопросы лидерства» и фильмом «Красное и синее», еще одним проектом Кена. Я спросил: «А вы уверены, что Кен захочет со мной работать?» Роджер ответил: «Не сомневайся, захочет». Кен мог взять любого режиссера монтажа, это был его собственный проект. В общем, ради Кена я бросил работу. Тот ездил в студию из Бата. Приходил в десять или десять — пятнадцать, мы пили по чашке капучино и принимались за дело. Так мы и узнавали друг друга поближе, постепенно становясь друзьями. В последнее десять-двенадцать лет у меня один приоритет в карьере: всегда быть доступным, когда я нужен Кену. Бывало, что на Central и других студиях у меня спрашивали: «А вы вообще с другими режиссерами работаете?» И многие годы я отвечал: «Ну, раньше работал». «Еще одну из рода Болейн» Филиппы Лоуторп я смонтировал потому, что решил: уже пора переключиться на что-то другое. Кен на тот момент много лет ничего не снимал, и я знал, что успею смонтировать фильм другого режиссера. Но мне важно быть открытым для предложений Кена. Во-первых, потому, что с ним мне всегда весело и интересно, во-вторых, потому, что с ним я не сомневаюсь, что буду работать над качественным материалом, да еще и с людьми, которые знают, что делают. Я имею в виду не только Кена, но и нашего замечательного продюсера Ребекку О'Брайен. Мы сотрудничаем с композитором Джоном Фентоном: его ровные, спокойные композиции здорово контрастируют с резкой манерой Кена. Работать в такой команде — одно удовольствие. Нам не приходится подстраиваться под исполнительных продюсеров, выполнять их требования. Даже не знаю, как это терпят режиссеры вроде Джона Грегори или Мика Одсли.

Прекрасный фильм «Еще одна из рода Болейн» стал для меня сложным вызовом. Съемки длились четыре недели, снимали на цифру, я монтировал на Avid. С режиссером Филиппой Лоуторп я раньше

не работал. Филиппа — талантливый режиссер, но у нее было мало опыта, к тому же не было сценария, съемки строились на полной импровизации. Каждый день я получал три часа отснятого материала, вечером мой ассистент оцифровывал его, а наутро я принимался на работу. Через три дня после окончания съемок монтаж был завершен. Я собой очень гордился.

РК — Три часа материала за день... Они снимали на несколько камер или как?

ДМ — Иногда на две камеры. Дело в том, что снимали на цифру, делали дубли по пятнадцать минут; сценария никакого не было; так что Филиппа давала актерам импровизировать; я думаю, это было правильное решение с ее стороны; но мне было очень сложно выбрать, что именно использовать. Даже не знаю, как я справился. Было нелегко, но конечным результатом я доволен. Мы устраивали просмотры, туда приходили шесть-семь человек, все вели себя очень мило, изо всех сил старались помочь, однако у каждого из шести людей свое мнение, это уже целый комитет, а времени было немного, и в конечном счете за все отвечал один-единственный человек — Дэвид Томпсон, очень милый, услужливый. И даже если мне казалось, что Дэвид моей работой доволен, даже если он говорил: «Все, это уже можно отправлять Джейн Трантер», то расслабляться все равно было рано... Допустим, мы завершили просмотр в пять вечера, каждый из присутствовавших делал какие-то пометки, значит, на следующий просмотр, через пару дней, все эти люди придут уже с несколькими листами замечаний! Постоянно нужно было вносить какие-то изменения, но сложно было предугадать, какие именно. Знаете, у нас даже не было времени посмотреть фильм, мы не могли взять и сказать, мол, все, сегодня утром сядем смотреть. Все время были заняты.

В последние десять лет, с тех пор как Кен и Салли Хиббин перешли на студию Parallax, дела идут по накатанной. У нас шесть инвесторов из разных стран, но никто не вкладывает в проект огромные суммы денег, все спокойно. Каждый может прийти, посмотреть материал, внести свои предложения — это делает в том числе и сценарист, Пол Лаверти. Все предложения учитываются. И времени всегда хватает. Мы часто консультируемся со сценаристом Роджером Смитом, мы уважаем мнение тех, с кем сотрудничаем, но никто нам не указывает, что делать. Никто не указывает Кену, что делать, и это для него большая удача. Бывало, что на собеседованиях я говорил продюсерам, что считаю себя «режиссерским» монтажером, я знаю, что им это не нравится, но я чувствовал, что должен обозначить свою позицию. Я всегда считал, что главным образом сотрудничаю с режиссером. Наверное, тут оказывается мой опыт на Associated Television. До того как я попал на Associated Television, я шесть с половиной лет,

с семнадцати до двадцати трех, занимался фрилансом, узнал многое о технических аспектах монтажа, о том, что происходит в монтажной, но мало что помимо этого. А вот на Associated Television я научился всему остальному.

рк — Можно ли сказать, что, начав работать в монтажной, вы стали иначе понимать кино, уже не просто как зритель?

дм — Я всегда любил кино. Мои родители работали в магазине, и по четвергам, когда магазин закрывался раньше, они частенько заходили за мной в школу и мы все вместе отправлялись в кинотеатр Odeon Temple Fortune. Фильмы были важной частью моей жизни. Помню, как в шестидесятые смотрел сериал «Пьеса дня», как мы с моей женой смотрели в кинотеатре ABC Golders Green фильм «Кес» — это было одно из наших первых свиданий. Я пришел в киноиндустрию совсем молодым, работал над тем, что давали, над весьма посредственными фильмами, а мечтал о таких картинах, как «Кес» или «Цена угля» Кена, как все телефильмы Майка Ли. Вот такое кино я любил. Я был без ума от «Конформиста» Бертолуччи и «Дзеты» Коста-Гавраса.

Я очень преданный человек, такой уж у меня характер. Например, я болею за футбольную команду «Арсенал», значит, для меня «Арсенал» — это всё. Я всегда был преданным и верным человеком. Сейчас я говорю, что некоторые фильмы, которые я монтировал на студии Pinewood в семидесятые, — мусор, но, уверен, в семидесятые я так не думал. И сейчас признаю, что они ужасны, с большим сожалением.

рк — Дело в том, что все мы гордимся своей работой, и если уж мы взялись за тот или иной фильм, то, можно сказать, отказываемся судить его, просто стараемся выполнить свою работу хорошо, каким бы ни был материал.

дм — Да, я ведь тогда был еще молод, и я всегда боялся этого момента, когда ты передаешь пленку механику, а он говорит: «Да что это за груда мусора?» Я тогда думал, мол, да это же мой фильм! И мне всегда казалось очень важным, чтобы каждый, кто принимает участие в создании фильма, будь то микрофонщик или осветитель, тоже думал: «Это мой фильм». Я вот всегда так думаю, над каким бы фильмом ни работал. Кен всегда говорит, что фильм — результат коллективного труда, и я думаю, что если ты считаешь проект «своим», то вкладываешь гораздо больше энергии.

В шестидесятые мне довелось поработать над одним хорошим фильмом. Это был мой дебют в качестве ассистента по дубляжу. Работа была адская: девяносто девять процентов последующего озвучания.

Это был фильм «Великий инквизитор» Майкла Ривза, в титрах меня не указали, потому что я, как ассистент по дубляжу, подключился на позднем этапе.

рк — А теперь этот фильм доступен на DVD, и, по-моему, он очень красив.

дм — Да неужели вы так думаете! В этом фильме в основном применялся метод переозвучки: я подгонял звук под изображение — что это была за работа! Они купили дешевое оборудование, которое, как нам сказали, можно использовать как угодно. Однако, когда мы приступили к дублированию, оказалось, что это было не совсем так. Эмульсия стерлась о головку, пришлось все переворачивать на другую сторону, а это было непросто из-за диагональных склеек. Кошмар, а не работа! Мы с Хью Стрейном работали в Уорвике. Фильм, правда, получился отличный! Пару лет назад я встретил Хилари Дуайер на борту самолета, и она, и я летели в Канны и разговорились. Хилари прекрасно выглядела. А Майк Ривз, к сожалению, умер вскоре после выхода фильма. Это был фильм студии Tigon, с которой я несколько раз сотрудничал. Бывало, один из исполнительных продюсеров звонил мне, когда я разбирал материал, чтобы спросить: «Ну как, есть там сцены с обнаженной?» И если я отвечал «да», то он приходил посмотреть. В общем, в киноиндустрии чего только не бывает, сами понимаете!

Эта маленькая студия находилась на улице Дарблей и принадлежала трем братьям: Джерри Леви, Говарду Леннингту и Дэннису Леннингту. Работать там было очень приятно. На студии было всего две комнаты. В моей почему-то очень часто приходилось подметать. Мне было девятнадцать, я работал ассистентом уже два года и думал: «Что за чушь, да чтобы я подметал пол?» И вот как-то утром я захожу в комнату и вижу, как Джерри Леви, генеральный директор, подметает. Я подумал: «Ну если уж он это делает, то и я могу». Это был важный урок.

рк — Вы упомянули, что работали ассистентом по дубляжу. Ваше представление о значимости звука менялось со временем?

дм — Конечно же менялось. Вы, наверное, сводили звук на «Би-би-си», а мы занимались тем же на Associated Television, и мне эта работа очень нравилась. Прежде всего тем, что можно было пару недель не пересекаться с режиссером, а разве это не замечательно? Первым проектом, над которым я работал в качестве режиссера монтажа, была комедийная передача Неда Шеррина The Rather Reassuring Program, «Обнадеживающая передача». Длительность ее составляла шесть с половиной часов, она выходила по субботам вечером. И это была моя первая работа! Потрясающий дебют! Передача, которая выходила по субботам, в половине десятого вечера... Такую работу найти совсем не просто. Работать было очень весело, и звук, надо сказать,

очень многое значил. Именно звук создавал драматический эффект. В этой передаче снимались многие актеры, которые потом приобрели широкую известность, например Том Конти, Найджел Хоторн, Билл Фрейзер, Джон Ле Мезюрье, Рональд Лейси.

Я работал над звуковыми эффектами для фильма «Великий инквизитор». Они подвергались цензурированию, и в связи с этим возникало много сложностей. Например, кто-то из актеров болеет, значит, надо заглушить звук его кашля. Перед нами стояли самые разные задачи. Джон Тревельян часто заходил к нам в монтажную. Еще я, как первый ассистент, работал над фильмом «Что хорошо для гуся» с Норманом Уиздомом в главной роли. Это комедия о сексе. Странное сочетание — Норман Уиздом и секс, правда?

РК — Правда странное.

ДМ — Но такой уж это был фильм — комедия студии Tigon о сексе с Норманом Уиздомом и Салли Гисон в главных ролях. Надо сказать, фильм обрел определенную популярность. Режиссером был Менахем Голан, первым ассистентом — я. Джон Тревельян часто заходил в монтажную что-то с нами обсудить. Кое-что ему не нравилось. Например, как Салли Гисон говорит Норману Уиздому: «Do you frugg?» Показываю я ему этот эпизод на Moviola (Steenback у нас не было), а он и говорит: «Что за Frugg? Нельзя это так оставить. Всем же ясно, что она имеет в виду». А режиссер монтажа, Дэнис, отвечает: «Джон, да это просто название танца». Джон Тревельян переводит взгляд на меня — а мне тогда было девятнадцать-двадцать лет — и спрашивает: «И что же это такой за танец? Знаешь такой?» — «Конечно знаю». — «Так может, станцуешь его для меня?» — «Извините, не умею». Так оно и было, клянусь!

РК — А я-то думал, вы вышли из положения! А как же Фред Астер, у которого вы учились?

ДМ — На самом деле такой танец, Frugg, действительно существовал. Пронесло! В феврале я был на церемонии вручения наград «Саут Бэнк Шоу», «Милые шестнадцать лет» получили номинацию, и рядом со мной сидел Норман Уиздом. Я ему говорю: «Вы меня вряд ли помните, но я был первым ассистентом режиссера монтажа фильма «Что хорошо для гуся». — «Нет, вас-то я отлично помню, зато не помню, что было вчера!» Забавно было спустя столько лет вновь оказаться рядом с ним.

РК — Помню, как в Институте Франции организовывали серию показов «Карт-бланш», показывали любимые фильмы знаменитостей, и Кен Лоуч выбрал...

ДМ — Наверное, чешский фильм «Бал пожарных»?

РК — Нет, «Мушетт» Робера Брессона. Хорошо помню вступительную речь Кена, он сказал, что не пересматривал этот фильм пятнад-

цать, а то и двадцать лет и тем не менее надеется, что он достоин наше-го внимания. Мне сразу стало интересно. Когда я смотрю фильмы, которые создал Кен, точнее, которые вы с ним создали, мне сложно представить, что фильмы, отражающие такое особое мироощущение, могли бы снять где-то еще, особенно в Голливуде. Хотя европейцы его работами, конечно, восхищаются. Фильмы Кена не просто развлека-ют нас. В них есть что-то, чего в большинстве фильмов не найдешь. У Кена всегда какой-то глубокий замысел.

дм — Да, я знаю, Кена часто цитируют, и я был удивлен, когда его про-цитировал режиссер Вадим Жан, автор фильма «Леон-свиновод». Его впечатлила фраза Кена: «Важно не как снимать фильм, а зачем». Странное дело, но большинство с этой мыслью не согласилось бы. Конечно, нужно создавать нечто большее, чем развлекательный про-дукт. Хотя и развлекательный продукт Кену тоже отлично удается. Я сейчас имею в виду самые простые сцены, какие монтировал, вроде какой-нибудь драки в баре. В фильме «Меня зовут Джо» есть такая драка. Один юный критик даже сказал, что Лоуч снимает сцены драк лучше, чем Джон Ву! А Кену они очень легко удаются, он их снимает просто молниеносно. Он мог бы снимать голливудские фильмы, но не хочет, потому что в такие фильмы он не мог бы вкладывать сердце и душу. Но было бы неплохо на самом деле. Кен вполне мог бы снять что-то вроде «Кордебалета», он любит шоу, всякую театральщину...

рк — Теперь я понимаю, как он оказался в Вест-Энде.

дм — Ну да, Лесли, жена Кена, говорит, что он был таким актером, которого сам бы никогда снимать не стал. Думаю, Кен начал интересоваться политикой не в университете, а на «Би-би-си», вращаясь в той же компании, что Тони Гарнетт, Роджер Смит и другие.

рк — Вы упоминали нескольких сценаристов. Знаете, меня всегда интересовали отношения между сценарием и материалом. Вам, как режиссеру монтажа, это, наверное, важно. Кен сотрудничал с потря-сающими сценаристами, не просто смелыми и бескомпромиссны-ми, а действительно талантливыми, например с Джимом Алленом и Полом Лаверти. И все же материал, который вы монтируете, — это чаще всего результат импровизации. То есть не импровизации в духе Майка Ли, а скорее интерпретации сценария. Кен интерпретирует сценарий так, чтобы, с одной стороны, у актеров была определенная свобода, с другой — чтобы сохранялась структура.

дм — Знаете, чаще мы придерживаемся сценария, чем пренебрегаем им. Кен дает актерам свободу, некоторые из них совсем не опытные, но в любом случае это актеры: раз ты играешь в фильме, то ты уже актер. Иногда они вольно обращаются с порядком слов, иногда меня-ют ритм сцены, и это достаточно сложно для нас. Я обычно читаю сце-нарий два раза до того, как приступить к работе, но, когда монтирую,

уже не перечитываю. Я просто смотрю, что у нас получается по факту. Бывает, смотришь ту или иную сцену и понимаешь: вроде все так же, слова те же, но почему-то не звучит. Кен в таком случае говорит, что фразы звучат как написанные, а не как произнесенные — как-то неестественно. Значит, мы эту сцену, конечно же, использовать не будем. Это точно. Как вы понимаете, Кен ненавидит сентиментальность.

РК — Помню ваш занятый рассказ о сцене в «Земле и свободе», в которой обсуждают коллективизацию. Помню, вы говорили, что над ней было особенно интересно работать.

ДМ — Об этой сцене я не забуду никогда! Она очень интересна по разным причинам. Она как бы проходит через весь фильм. Собственно, это и есть тема фильма. Думаю, в сценарии она занимала страницы три, а в фильме — минут четырнадцать. В первой версии монтажа — двадцать три минуты. Снимали два дня, на две камеры, главным образом снимали людей, которые рассказывают о том, через что прошли их родственники шестьдесят лет тому назад. Это и есть сама суть фильма. На мой вкус, сцена немного затянута, и она тормозит фильм. Помню, когда фильм шел в кино, некоторые зрители эту сцену расхваливали, были в полном восторге. А один мой знакомый сценарист, наоборот, сказал: «Знаешь, эта сцена в середине „Земли и свободы“ просто ужасная, какая же она затянутая, просто бесконечная!» Но те, кто понимает тему фильма, понимают, зачем он был снят, определенно по-другому бы его оценили, не будь в нем этой сцены. Ведь эта сцена — и есть сама суть фильма, Джим и Кен хотели снять фильм именно об этом. «Земля и свобода» — самый любимый из всех фильмов, над которыми я работал. Если бы я мог выбрать только один, я бы выбрал его. Но я до сих пор уверен, что эту сцену надо было чуть сократить.

РК — А вы помните, что почувствовали, получив этот материал?

ДМ — Мы были просто завалены рулонами с пленкой! Снимали на две камеры, и это был ужас! Это все равно что рисовать мост через Форт: продвигаясь к концу, уже не помнишь, что было в начале. На одно то, чтобы просмотреть материал, ушло два дня. К тому же большая часть была на испанском языке. Многообещающе, правда? Однако в итоге работа пошла очень хорошо: к нам присоединилась исполнительница главной роли, по счастливой случайности, она как раз была в Лондоне. Было очень приятно с ней познакомиться.

РК — Исполнительница роли Бьянки?

ДМ — Да, Росана Пастор. Было очень приятно работать с ней — ну, по крайней мере, мне. Она была привлекательной, милой, жизнерадостной и активной. В таких ситуациях все, что ты можешь сделать, это собрать материал воедино. А длилась-то сцена куда дольше, чем двадцать три минуты — более часа.

рк — Две камеры как бы дополняли друг друга или на каждую был снят свой материал?

дм — Они, конечно, дополняли друг друга. То есть нам обычно было из чего выбирать. Однако любой режиссер монтажа понимает, что и при использовании двух камер остается риск упустить что-то важное. На монтаж ушло около двух недель, я все время обсуждал работу с Кеном. Мне приходилось на него немного давить, потому что сцену явно надо было сокращать, я понимал, что многим она покажется затянутой, многим не понравится, что в середине фильма о войне вдруг возникает эта документальная вставка. Однако многие зрители были от нее в восторге. Джон Ингрем позвонил мне из Франции, каким-то образом нашел мой номер, и сказал: «Росселлини живет и здравствует!» Я не большой знаток Росселлини, так что не совсем понял, что Джон имел в виду, но догадался, что это был комплимент, и, конечно, передал Кену.

рк — Думаю, эта сцена становится своего рода сюрпризом, ведь нас подводят к ней через очень захватывающее и насыщенное действие. В обычном кино была бы какая-то пауза, прежде чем произойдет переход к новому действию. И в этом плане эта сцена шокирует. Только что умер любовник Бьянки, а вот уже мы смотрим такую красавицу сцену атаки на деревню...

дм — Кену в этом нет равных! Мы смонтировали все очень быстро, сцены отлично сочетаются друг с другом. В общем, не зря же я вам говорил, что Кен мог бы снять вестерн.

рк — И хореография на высоком уровне!

дм — Слушайте, Кену уже шестьдесят семь, и он мастерски владеет техникой. Он всеми нужными навыками владеет на уровне эксперта. В начале сцены с разговорами о коллективизации есть такой момент: француз с ошибками говорит на английском, и все над ним смеются. На самом деле, конечно, это была лишь актерская игра, я это сам заметил, и Кен меня похвалил. А мой друг, тоже режиссер монтажа, Тони Сломан, сказал, мол, ужасно, как этот актер плохо произнес свою реплику... На самом деле актер все сделал правильно, но вот такое впечатление сложилось у зрителей. Мне было немного обидно.

рк — Этот актер достаточно эмоционален, может, конечно, у него и были какие-то ошибки, но тут в любом случае не это главное.

дм — Я всегда стремлюсь оставить все, что мне нравится, но, как я уже говорил, важнее всего соблости интересы режиссера. Многие талантливые режиссеры монтажа считают, что выбирать материал должны только они. А я всегда считал, что главное не то, чтобы я был удовлетворен, а чтобы режиссер! Причем это странно, ведь я начинял с телесериалов, а в случае с телесериалами режиссер зачастую вообще не видит, как решили смонтировать. Телевидение тогда было

своего рода конвейером, пусть и весьма успешным, да и сейчас им остается.

rk — А когда вы перешли на нелинейные системы и как это произошло?

dm — Знаете, в 1990 году, когда Ребекка О'Брайен преподавала в Национальной киношколе, она попросила меня выступить перед студентами. Они спросили, что я думаю о нелинейных системах, а я ответил, что никогда ими пользоваться не буду. А через пять лет у меня уже был Avid. Я его очень боялся, это же совсем другая техника. Но мне повезло. Я смонтировал три фильма в Lightworks, кое-как привык. Первый — в 1995 году, документальный фильм о Марадоне. Дело пошло, и я смонтировал еще парочку. Потом мой приятель Майк Росситер, с которым я не раз сотрудничал, сказал: «Слушай, у нас есть для тебя работа: тридцать три недели монтажа, двухчасовой документальный фильм». Я согласился, и тут он заявляет: «Но монтировать придется на Avid». — «Что? Да я только к Lightworks успел привыкнуть!» — «Они уже монтируют материал на Avid в Бостоне и хотят, чтобы и мы использовали Avid. Ты купи Avid, они потом возместят расходы». И я согласился.

Мы купили Avid, и один парень, ассистент режиссера монтажа, сказал, что может посидеть со мной, поучиться монтировать, а заодно мне немного помочь с техникой — он здорово разбирался в компьютерах. Мы с ним вместе отправились на курсы и остались от них в полном недоумении. На Рождество я уехал, у нас была пара свободных недель, и все праздники я думал: «Господи, да я не помню даже, как включать этот аппарат, не то что как использовать его!» В январе я вернулся, включил Avid, и как-то все легко пошло. Я был даже удивлен. Но мне с Avid было удобно.

Это прекрасная машина, даже слишком хорошая. Все думают, что с ней можно сделать что угодно, а следовательно, ждут от нас слишком много. На отношениях внутри команды это плохо оказывается. Под командой я подразумеваю режиссера монтажа, двух ассистентов и звукорежиссера. Обо всем нужно четко договариваться. Мол, дубляж будем делать на основе моего материала, мой трек — вот этот. Во время дубляжа мы с Кеном всегда прогоняли дорожку в Audiofile, чтобы убедиться, что все получилось так, как я задумывал. Дело в том, что мы используем много отрывков из других дублей, но надо помнить, какой был изначально взят за основу. В этом плане нелинейный монтаж удобнее: микширование, ускорение — все делается легко и быстро. Раньше приходилось заказывать оптический негатив; никто не знал заранее, получится или нет; качество могло сильно страдать: так, что негатив выглядел как вторичный негатив, а на то, чтобы вернуться к исходной точке, уходило две недели как минимум. Теперь же это вопрос двух минут, и с качеством все отлично.

На студии Goldcrest, где я сейчас работаю, в последние три года намечается интересная тенденция: режиссеры, такие, например, как Тони Сломан и Барри Винс, возвращаются к пленке. Если в фильме не слишком много спецэффектов, режиссер в себе уверен, а у режиссера монтажа есть пара хороших ассистентов — в этом случае пленка выгоднее. Ведь Avid изначально стали использовать именно ради экономии: чтобы не распечатывать материал. Но, думаю, задумка не оправдалась потому, что люди склонны стоять на своем. Отдельные дубли в любом случае приходится распечатывать, а значит, мы возвращаемся к тому, с чего и начинали: ассистент, Steenback, режиссер, который монтирует материал на компьютере, попытки найти общее решение... Но Avid тем не менее остается гениальным изобретением.

РК — Как вы думаете, есть ли какие-то черты характера, которые делают человека потенциально успешным режиссером монтажа?

Дм — Не думаю, что режиссером монтажа может стать кто угодно. У человека должна быть к этому склонность. Чувство ритма. Думаю, тот, кто хорошо танцует, сможет и монтировать. Все дело в ритме, темпе, чувствительности, но важнее всего, на мой взгляд, умение находить с людьми общий язык. Нужно уметь общаться с режиссером. Нередко бывает, что звукорежиссер пытается стать режиссером монтажа, но в итоге эта затея не выгорает. Пока не попробуешь, не узнаешь, твое это или не твое. Большая удача — попасть ассистентом к «нужному» режиссеру монтажа, к тому, кто поверит в тебя. Мне работа ассистента кажется самой сложной: нужно угодить и режиссеру монтажа, и режиссеру. Мне работа режиссера монтажа дается куда проще, чем работа ассистента.

Проработав в этой сфере уже много лет, могу сказать, что сложнее всего сотрудничать с режиссером в первый раз. Когда монтируешь чей-то фильм впервые, то еще толком не знаешь этого человека. Бывает, этот первый опыт проходит весьма удачно: если режиссер настроен позитивно, если он точно знает, чего хочет, и умеет это объяснить. Бывает и наоборот: некоторые режиссеры не умеют выстраивать диалог, а читать чужие мысли, знаете ли, непросто. Например, с Филиппой Лоуторп, режиссером «Еще одной из рода Болейн», мне было очень сложно, я был готов от нее сбежать. Каждый день меня просто заваливали материалом, многочасовыми записями, без какого-либо сценария. Десять дней спустя со мной так никто и не вышел на связь. Я подумал, наверное, им интересно, что я сделаю сам, без чьей-либо подсказки. Казалось бы, такое доверие должно льстить, но я чувствовал себя как в вакууме, мне не хватало обратной связи: мол, да, ты все делаешь как надо или, наоборот, все не так. Так что через десять дней я позвонил Филиппе на домашний и сказал,

что у меня, мол, готова получасовая запись, могу записать ее на кассету, может, посмотрите? Филиппа согласилась. Я отправил кассету в Бристоль, где они снимали. Филиппа так долго не выходила на связь, что я успел одолеть половину работы. Так что я позвонил ей еще раз: «Ну как, посмотрели?» — «Нет, не было возможности». На следующих выходных Филиппа кассету наконец посмотрела, позвонила мне: «Все прекрасно, спасибо большое». Больше она ничего не сказала. А мне и этого было достаточно — просто узнать, что я двигаюсь в правильном направлении. И сразу стало легче.

РК — А с Кеном вы общаетесь во время съемок?

ДМ — Немножко. Сейчас меньше, чем когда-либо. Я всегда приезжаю на пару дней. Им почему-то нравится меня видеть на съемках — не знаю почему. Пользы от меня там точно нет. Просто любят меня, балуют... В общем, получилось так, что я много знаю о том, как идут съемки, но ничего на них при этом не делаю. Бывает, Кен звонит и спрашивает: «Ну как, что у нас получается?»

РК — А что касается «Земли и свободы» и «Песни Карлы»...

ДМ — Ну да, тут он все пустил на самотек. Вообще Кен не склонен волноваться. А если волнуется, то скорее о том, как пройдет завтраший день съемок, но не о конечном продукте.

РК — Должно быть, он вам всецело доверяет.

ДМ — Я раньше преувеличивал любовь Кена к планированию. Он не как Хичкок, который четко знал, какой кадр за каким следует. Время от времени Кен заглядывает в свой блокнот, когда мы монтируем, но по большей части мы оба сконцентрированы на фильме. Надо заметить, я не монтирую фильмы Кена во время съемок. Это было бы просто невозможно. Может, если бы я использовал Avid, получилось бы, но определенно не в случае с пленкой. Кен распечатывает все дубли. Все крупные эпизоды он снимает в шести-семи вариантах, с пяти-шести углов, а не зная, какой именно вариант Кен выберет, приступать к монтажу нет смысла.

Пока Кен снимает, я смотрю материал, выбираю дубли, которые мы предположительно будем использовать, отправляю пленку Кену, где бы он ни был. Посмотрит он или нет — только ему решать. Часто я присылаю ему только один вариант, но за монтажными листами тоже слежу, и бывает, что и их ему отправляю. Во время работы над нашим последним совместным проектом Кен мне, по-моему, ни разу и не звонил. Хотя, может, и звонил — чтобы поговорить о футболе. Мне работать с Кеном во время съемок очень выгодно. Я работаю на полставки. Если съемки делятся пять дней, я присутствую, может, дня три — чтобы посмотреть материал. И то не на весь день остаюсь.

РК — Вернемся к теме Фреда Астера. Хотели бы вы смонтировать пару мюзиклов?

дм — Ну да, с огромным удовольствием. Собственно, «Прослушивания», наш первый совместный опыт с Кеном, я считаю лучшим, что для него сделал. Мы с ним тогда почти не общались. Фильм был построен в основном на музыке, и, монтируя, надо было ориентироваться именно на нее. Непростая это была задача. Я не знал режиссера, не понимал толком, чего он хочет, а все-таки смонтировал фильм, и очень хорошо. Считаю «Прослушивания» своей самой удачной работой. Я бы очень хотел монтировать мюзиклы. По «Чикаго» я просто с ума сходил. Сначала посмотрел театральную постановку, потом и фильм — по-моему, получилось отлично. Монтировал его Мартин Уолш, мерзавец! Он мой ровесник, но мы почти незнакомы. И этому мерзавцу достался такой фильм! Он еще и «Оскар» получил! Невероятно! Я не раз поднимал с Кеном эту тему, он же любит старые мюзиклы, музыкальные комедии. Было бы здорово, если бы он снял что-то такое. Полтора года назад, когда Кен болел, я подарил ему книгу о Джордже Робее. Надеялся, что это сработает. Но боюсь, что нет, не сработало, и не видать мне мюзикла от Кена. К сожалению, развлекательный фильм — это для него слишком просто.

Пожалуй, тот фильм, над которым мы сейчас работаем, — наименее политизированная из всех работ Кена. Это история о любви. О любви между парнем-азиатом из Шотландии и девушкой — ирландской католичкой, учительницей. О проблемах, с которыми они столкнулись из-за ее католической школы и его пакистанской мусульманской семьи. Такая вот история. Концепция фильма — отрицание любого религиозного лицемерия.

Странно получилось, да? Изначально я мечтал попасть в шоу-бизнес, а что вышло? Все эти тяжелые документальные фильмы на Associated Television — полная противоположность шоу-бизнеса. Но я по-прежнему обожаю шоу-бизнес! В Каннах уже шесть раз побывал, хоть там окунулся в эту атмосферу...

Чтобы дополнить это интервью, мы с Джонатаном встретились еще раз, в марте 2017 года — в период, когда все еще чувствовалось приятное послевкусие оглушительного успеха последнего совместного фильма Джонатана и Кена Лоуча.

дм — «Я, Дэниел Блейк» — первый художественный фильм, который мы монтировали с помощью Avid, потому что решение использовать пленку стоило бы нам дополнительных сто, а то и сто пятьдесят фунтов. Кен сказал: «Я не могу себе этого позволить — будем работать с Avid».

рк — Неужели пленка обошлась бы настолько дороже?

дм — Да. Но в любом случае монтировать на компьютере было fantastически хорошо, хотя, может, Кен с этим и поспорил бы. Зачастую

ему не было понятно, что я делаю, в то время как в случае со Steenbeck всегда была полная ясность.

рк — Работая с Avid, вам пришлось кардинально изменить подход?
дм — Вовсе нет. Просто стало проще. И как раз то, что все стало проще, Кена зачастую смущало. К примеру, потому, что ему не хватало времени на просмотр дублей. Мы снимаем сцены по семь-десять минут длиной. В случае со Steenbeck, для того, чтобы просмотреть дубль, нужно сменить катушку. На это уходит немало времени: размотать, смотреть обратно... Кену как раз и нравится эта протяженность. Однако в случае с Avid освобождается время на другие дела. Да и вообще, откровенно говоря, здорово иметь возможность сравнить дубли быстро и без физических усилий, одним кликом. Еще один плюс — возможность сохранить предыдущую версию монтажа. Я мог повозиться с монтажом и без присутствия Кена. Однако жаль, что я монтировал без своих ребят. Мне не хватало их присутствия в монтажной.

рк — Одна из моих любимых сцен — это как главный герой рисует граффити. Довольно сложная сцена, надо сказать. Полагаю, материала было много?

дм — Да, снимали на три камеры. Я присутствовал на съемках. Пожалуй, это самая сложная сцена, зато как ребята сыграли! Сложность заключалась в том, что было лишь три попытки снять процесс рисования граффити — было всего лишь три фейковых стены, и все они расположены по одной и той же стороне здания. Граффити, естественно, получились разные, так что в основном приходилось использовать лишь один дубль. Шотландский актер сыграл безупречно. Всего один день работы, и он уже влился — просто пришел и сыграл сцену. Вот что я называю удачным кастингом.

рк — Меня эта сцена восхищает с точки зрения монтажа — вам каким-то образом удалось сохранить ощущение, что все происходит прямо в данный момент.

дм — Спасибо. Вообще съемки этой сцены продолжили на следующий день — Кен решил, что нужны еще кадры, но, насколько я помню, мы их даже не использовали. Еще одна интересная сцена из фильма «Я, Дэниел Блейк» — та, что происходила в благотворительном магазине, я ее называю сценой с запеченными бобами. В тот вечер Кен позвонил мне, сказал, что волнуется, и попросил прийти на съемки, проконтролировать, чтобы отсняли достаточно материала. Вообще это для него совершенно нетипично — так волноваться. Но я понял, с чем было связано его беспокойство. Снимали на две камеры, а это такая сцена, где использовать априори можно будет или первый дубль, или уже никакой, потому что участники не знают, что будет делать главная героиня. Вот в таких случаях я переживаю

сильнее всего: Кен просит меня о чем-то отчитаться, я говорю, что все прекрасно, а потом, недель через пять, оказывается, что не так-то все и радужно!

рк — Работая над этим фильмом, вы чувствовали, что он особенный?

дм — Нет, но на каждом просмотре мы с Кеном переглядывались с пониманием и говорили: кажется, всем понравится. Кен снимал этот фильм после долгого перерыва в работе, ему хотелось сделать такой небольшой, скромный фильм — местечковый, британский.

рк — Но при этом весьма современный.

дм — Да. Но после того, как мы с Кеном впервые вдвоем посмотрели весь фильм, мы осознали, что он минут на сорок — сорок пять длиннее, чем надо. Мы вырезали минут пятнадцать-двадцать, попросили Ребекку (О'Брайен, продюсера) и Пола (Лаверти, сценариста) подключиться... Но фильм все равно затянутый.

рк — Когда приходится достаточно сильно сокращать фильм, вы обычно вырезаете целые сцены?

дм — По-разному бывает. В данном случае мы вырезали две-три сцены, на DVD они доступны. Вообще это хорошие сцены, просто по той или иной причине не вписались. Но в целом, сокращая этот фильм, я в основном подрезал конкретные сцены понемножку: тут отрежу начало, тут конец...

рк — Эту работу вы делали в сотрудничестве с Кеном?

дм — Да, Пол тоже нам помогал. Роберт Смит после просмотра почти ничего не сказал нам — а это на него не похоже, обычно ему есть что раскритиковать. В основном все просто благодарили нас. Французские продюсеры вообще сказали, что фильм необходимо отправить в Канны. Кен всегда волнуется, боится, что фильм не будет хорошо принят — хотя бы в соответствии с теорией вероятности...

Фильмы Кена Лоуча номинировались на награды Каннского кинофестиваля или завоевывали их не менее пятнадцати раз.

Но мы никак не думали, что он выиграет «Золотую пальмовую ветвь», ведь фильм совсем скромный... Но тут вдруг Кену звонят, и в прекрасное воскресное утро они с Ребеккой вылетают в Канны. Мы с Иланой следили за церемонией из дома — она читала прямую трансляцию, я смотрел с телефона. И вот мы узнаем, что фильм не получил ни Приз жюри, ни Гран-при. Мы уже расстроились, думаем, зачем человека потащили в Канны, если ни одной награды не дали... И тут Илана говорит: слушай! «Золотая пальмовая ветвь» — «Я, Дэниел Блейк», Кен Лоуч. Фантастика, мы были так рады! Даже не награде, а тому, что заявили миру об этой теме. Это важнее любой «Пальмовой ветви».

рк — И о фильме продолжают говорить.

дм — Да, Кен недавно рассказал, что состоится еще более пятисот показов в церквях, общественных организациях, политических центрах. Группы из двухсот-трехсот людей будут смотреть наш фильм вместе.

рк — Раз уж мы заговорили о принятии публики, меня сильно впечатлил ваш с Кеном документальный фильм «Дух 45-го» (2013) о развитии Великобритании, этого «государства всеобщего благосостояния», после Второй мировой войны и последующем кризисе. Определенно, важный фильм. Мне вот что интересно: вы работали с архивным материалом, специально записывали интервью — это ведь совершенно новый тип работы для вас?

дм — Ну да, документальная манера. Мы работали с Avid, это был единственный вариант, учитывая, что материал был снят в самых разных форматах. Думаю, в случае с документальным фильмом Кен ощущал куда меньше давления. С другой стороны, это сложнее, ведь открывается столько вариантов. Нет начала, середины и конца. Единственное, понятно, что логично начинать с 1945 года и идти дальше. Но в любом случае это было совсем не то же самое, что «Вопросы лидерства».

рк — У вас была концепция структуры или вы просто выстраивали фильм хронологически?

дм — Да, мы с Кеном прорабатывали структуру каждого интервью. Выделяли лучшие фрагменты, давали им подзаголовки, потом собирали...

рк — А как же архивный материал?

дм — Его мы собрали еще год-два назад. У нас было около полудюжины DVD с архивными съемками на разные темы: железные дороги, здравоохранение, шахты, сама война... Было весело, люблю архивы. Через год-два приступили к записи интервью. И это уже было огромным удовольствием для Кена. Я больше сосредоточился на документальных материалах. Никакого сценария — мы собирали фильм сами, никаких комментариев — только закадровый голос, который мы записали с актерами в монтажной. Но мне веселее было работать с архивным материалом, он интереснее. Черно-белые видео, красиво снятые на 35-мм, красивый свет... Все это не идет в сравнение с современным материалом, снятым на видео, обработанном программой... Насколько я помню, мы в итоге сократили фильм до семидесяти-восьмидесяти минут, пришлось быть безжалостными. Честно говоря, это мы с Ребеккой были безжалостные к Кену, он очень хотел оставить свои любимые фрагменты. По поводу пары фрагментов он очень сильно сожалел. Зато в результате получился действительно приятный для зрителя фильм. Он вышел на большой экран, пусть и в ограниченном прокате.

[DVD-версия содержит семь часов дополнительных материалов.]

рк — А кто из регуляторов проверяет подобные фильмы?

дм — В данном случае Четвертый канал и Британский институт кино. Вообще с документальными картинами все это более волнительно, их по многим параметрам сравнивают с художественными.

рк — А политики как-то вмешивались?

дм — Забавно, но в случае с этим фильмом меньше, чем с каким-либо другим. Никакого вмешательства на политическом уровне не было, даже странно. С другой стороны, это был фильм для кинопроката, а как вам известно, существует представление, что кино — не такой опасный инструмент, как телевидение.

рк — Продолжая тему документального кино — вы сделали несколько документальных фильмов из серии «Слова», начиная со «Слов атаки». Как все это было?

дм — Это фильмы Пола Коупленда — а я с ним работаю с 2004 года. Он расстался со своим монтажером в середине проекта и был в полном отчаянии, но на помочь пришел я. С тех пор я и монтирую большую часть его фильмов — всегда, как есть возможность. Пол начал работать на телевидении, и мы с ним сделали восемь телесериалов. Четыре из серии «Слова»: «Слова атаки», «Капитан Скотт», «Титаник» и «Эверест» (2010–2013). В этих фильмах актеры читают письма, дневники, стихи, и все это иллюстрируется в том числе архивным материалом. Потом четыре фильма из серии «Великая война: человеческие истории» (2014) — реальные истории людей, живших в Перову мировой войну, и работников тыла, и участников боевых действий, — рассказанные ими же. Довольно сложная работа, но результат замечательный.

рк — Да, очень трогательная серия.

дм — Мы не поговорили о «Зале Джимми» (2014) — это был непростой проект, много танцев, песен, музыкальных номеров. Робби Райан показал прекрасную операторскую работу.

[Фильм основан на реальной истории Джимми Грэфтона, депортированного в 1933 году в США из Ирландии, где он возглавил Революционную группу рабочих (предтечу Ирландской коммунистической партии) и открыл танцевальный зал, что вылилось в открытый конфликт и с католической церковью, и с полицией, и с правительством.]

Кен не использовал музыку во время съемок, так что надо было отдельно резать видео, отдельно — музыку. Над одной из сцен, что происходит не в зале, а на перекрестке, работать было особенно сложно. Но тем сильнее чувство удовлетворения по окончании рабочего дня.

рк — В подобных случаях вы использовали ведущую дорожку?

дм — Да мы что угодно использовали, что могло бы сработать! Если ведущей дорожки не было, я бы схитрил. Можно было бы синхронизировать во время микширования после записи. Хотя резать и сложнее. Можно было бы использовать две камеры, но и тут были бы сложности. А если мы выбирали музыку из одного дубля и пытались ее синхронизировать с изображением из другого, это было еще сложнее. Технически это была рассинхронизация. Всего таких сложных сцен было четыре, зато, добившись результата, мы чувствовали глубокое удовлетворение.

рк — Ваш рассказ о монтаже музыкальных сцен напомнил мне сразу о двух вещах: о вашем уважении к актерам и восхищении ими, а также о том, что вы, по сути, начинали как актер, да и музыкальный опыт у вас есть.

дм — Когда делали фильм «Навигаторы», я бывал на съемках и каждый раз восхищался смелостью актеров. Мы так мило общались, хотя в этом были и определенные сложности для меня: они всё пытались выведать, кто же в конце умрет, ведь Кен никогда не дает актерам почитать сценарий, желая, чтобы сохранялась интрига, а их реакции были свежими и естественными. Кстати, когда мы в последний раз виделись с Кеном — дней десять назад, — он подписал для меня постер к фильму «Я, Дэниел Блейк». Написал: «Еще раз, пожалуйста». Так что, судя по всему, в следующем году он собирается снять еще один фильм, и это меня очень радует.

рк — Жду не дождусь! Спасибо за разговор, Джонатан.

дм — Вам спасибо!

Что смотреть

Кен Лоуч, сценарист Пол Лаверти и продюсер Ребекка О'Брайэн — лидеры выдающейся команды, важной частью которой Джонатан является с восьмидесятых. Сложно выбрать лучшие из их совместных работ, но начать было бы здорово с любимого фильма Джонатана — «Земля и свобода» (1995). А еще вы можете для начала вспомнить телефильмы Кена — к примеру, «Кэти, вернись домой» (1966), затем посмотреть «Кес» (1969), а сразу после него последний фильм

режиссера — «Я, Дэниел Блейк» (2016). Но и в промежутке между этими работами было создано немало

жемчужин. Один из фильмов, вдохновляющих Кена, — «Похитители велосипедов» Витторио де Сика (1948). Эта классическая картина в жанре неореализма помогла Кену поверить, что кино может быть способом рассказать о борьбе рабочего класса. Кен никогда не отступался от этой цели, при этом избегая всех клише и плоских сюжетов.

— Майк Эллис

Мы с Майком беседовали в монтажной, где он завершал работу над фильмом Марка Хермана — режиссера, с которым не раз сотрудничал. В «послужном списке» Майка много выдающихся режиссеров: от Линдсея Андерсона до Билла Форсайта. Довелось ему смонтировать и пророческий триллер Бертрана Тавернье, действие которого проходит в Глазго. Майк любезно согласился встретиться еще раз, так что вы узнаете и о дальнейшем развитии его карьеры.

мэ — Я родился в Лондоне, вырос в обычной квартире в районе Ноттинг-Хилл, воспитывали меня мама и бабушка. Отец, пилот ВВС, погиб за несколько месяцев до моего рождения. Мама работала в Министерстве обороны. Я не знаю, чем конкретно она занималась, но определенно в работе ей сильно помогало знание всех основных европейских языков (мама родилась и училась в Швейцарии). Мама отправила меня учиться в школу неподалеку от Бата, которую ей порекомендовал кто-то из коллег. Чем только я там не занимался: и журнал издавал, и собрал джазовую группу...

Отец, судя по всему, был человеком музыкальным: отлично играл на банджо и пел. Может, это у меня от него. Хотя бабушка тоже была музыкально одарена, частенько играла на пианино. Лет с восьми-девяти и до конца школы, то есть до восемнадцати, я регулярно брал уроки игры на пианино. Классика мне неплохо давалась, но не вызывала интереса, а жаль: хотел бы я сейчас хорошо играть без нот. Кое-как, конечно, умею, но очень медленно. Во время съемок я не раз видел, как музыканты, толком не подготовившись, с первого же раза играют идеально. Это просто потрясающе! Однако многие из них не умеют импровизировать, а мне это всегда хорошо удавалось. Помню, на съемках фильма «Дело — труба» надо было, чтобы музыканты сыграли фальшиво, а они, как ни старались, не могли фальшивить. В итоге использовали то, что я наиграл на синтезаторе.

Лет в одиннадцать-двенадцать я купил ноты к музыкальному произведению, которое услышал по радио: «The Black and White Rag» популярной в те годы джазовой пианистки Уинифред Атвелл. За выходные я выучил ноты наизусть, а вернувшись в школу, поразил всех, включая преподавателей музыки, своей игрой. Один из них, преподававший игру на саксофоне и кларнете, тоже увлекался джазом. Он раздобыл для меня еще ноты и дал мне несколько уроков, которые мне очень пригодились, когда я начал играть в группе.

Я недавно нашел свои табели успеваемости и обнаружил, что чуть ли не каждый год директор писал одно и то же: «Ты бы учился лучше, если бы урокам уделял столько же внимания, сколько джазу». Школа славилась своей музыкальностью, тем, какие возможности давала ученикам в плане практики, выступлений. Меня даже нередко освобождали от уроков, чтобы я мог порепетировать. Группа пользовалась большим успехом: на наши концерты собирался полный зал, нам всегда громко аплодировали, нас высоко оценивали все, в том числе и преподаватели музыки.

Года два я размышлял о профессиональной карьере джазового музыканта, но меня и многое другое интересовало: например, я все-рьез увлекся фотографией, сам проявлял снимки — дома на кухне и в школьных чуланах. Еще меня интересовала литература — я и читал,

и писал: рассказы, пьесы, даже роман! В университете у меня тоже была группа, трио, богатые студенты даже платили за возможность записать наши выступления. Но как только я начал работать, сразу понял, что ночные репетиции и выступления помешают мне полностью отдаваться делу, так что постепенно музыка перешла в разряд хобби, коим сейчас и остается.

Решив, что хочу работать в киноиндустрии, я начал рассыпать письма кому только мог. От Ричарда Лестера я получил очень милый ответ. Я фотографировал на ту же камеру, что и он, — Pentax S1A, к тому же Ричарду понравилось, что я увлекаюсь тем же, что и он на заре своей карьеры, — например, джазом. Пообщаться было бы приятно в любом случае, даже если бы предложения о работе не последовало. Помню, что это письмо меня подтолкнуло к решению. До того я не был уверен, чему себя посвятить: музыке, фотографии или литературе. Решение остановить свой выбор на кинематографе я принял взвешенно, с умом. Кинематограф объединял в себе черты всех трех занятий, которые меня привлекали, и письмо от Ричарда стало весомым аргументом за. Кроме того, к концу университета я полюбил кино, стал завсегдатаем артхаусных кинозалов Оксфорда и Лондона. В общем, в кино меня подтолкнул Дик Лестер.

рк — А в школе вы всерьез интересовались кино?

мэ — У нас часто по субботам вечером устраивали кинопоказы: ставили 16-мм проектор в спортивном зале. Мне показы очень нравились. Помню, как ходил с мамой или бабушкой в кинотеатры в Лондоне. Особенно хорошо помню, как мы смотрели «Три мира Гулливера» в кинотеатре Classic Cinema в Ноттинг-Хилл. Проектор остановился, кадр застыл, а потом экран начал медленно загораться. Киномеханик не сразу понял, что случилось. И тогда, в возрасте десяти лет, я впервые осознал, что кино — это, собственно, продукт, который создают люди, а не просто нечто вроде преходящего театрального представления. Сегодня люди привыкли к видеокассетам, фильмы можно прокручивать, ставить на паузу и так далее, а раньше мы фильмы смотрели только в кинотеатрах.

рк — Что вы изучали в университете?

мэ — Древнюю историю. Я выбрал эту специальность просто из интереса к истории, преподавать ее я не собирался, впрочем, я вообще не знал, какую практическую пользу можно извлечь из этого образования. В тот период я посмотрел очень много фильмов. Это было время новой волны, я обожал Антониони, Годара, Шаброля, Трюффо, Феллини и прочих. Мы с нетерпением ждали выхода следующего

фильма любимого режиссера, как сегодня люди ждут новый фильм Вуди Аллена или братьев Коэн. Думаю, это был уникальный, очень богатый период для истории кино, музыки, литературы, фотографии. Время экспериментов и энтузиазма.

Один мой друг из Лондона занимался документальным кино, считал его очень важным информационным средством. В выходные я его частенько навещал, помню, смотрел, как он сушит пленку и думал: «Вот это по-настоящему интересная работа! Вот как создают фильмы». Тогда я и понял, какую важную роль играет монтаж.

Выпустившись из университета, я твердо решил начать работать в киноиндустрии. И, как любой преследующий эту цель человек, я бродил по Сохо и заходил в разные киностудии. В те дни, чтобы получить работу, был нужен профсоюзный билет, а его нельзя было получить безработным. Замкнутый круг. После полугода безуспешных поисков я готов был уже отказаться. К тому же меня позвали на работу в один издательский дом: планировали издавать серию адаптированной классики для детей — по-моему, затея сомнительная. Однако на той же неделе меня пригласили на собеседование в студию, которая тогда называлась Rediffusion Television. Заведующий киноархивом искал ассистента, моя кандидатура ему понравилась потому, что мы оба увлекались джазом. Мы пообщались в джазовом пабе The Bull's Head в районе Путни, и работа уже была у меня в кармане. На работу я устроился ради профсоюзного билета и уволился, как только получил его — через четыре месяца.

Недостатка в работе не было, правда, в основном это были краткосрочные проекты — иногда всего на один день. А затем подвернулась возможность поработать с режиссером, который собирался монтировать свой фильм. Звали его Стивен Кросс. Мы с ним сделали пару фильмов вместе, я был ассистентом режиссера и ассистентом режиссера монтажа одновременно. А потом мне предложили работу на студии Document Films. Я стал ассистентом Дэвида Гладуэлла, который тогда монтировал фильм «Если...»

rk — Вы тогда уже осознали, что мечтаете заниматься именно монтажом?

мэ — Да. Как и многие мои коллеги, я хотел бы сам снимать фильмы. И хотя я понимал, что рождение фильма происходит именно в монтажной, интереса к режиссуре я не утратил, снять фильм было моей главной целью. Мне всегда нравилось что-то создавать. У меня был кукольный театр, я писал для него пьесы, продавал членам семьи билеты за шесть пенсов. И реклама меня тоже интересовала.

рк — До того как смонтировать «Если...» с Дэвидом Глэдуэллом, вы уже знали что-то о Линдсее Андерсоне?

мэ — Я видел его фильм «Такова спортивная жизнь». Может, видел какие-то из его пьес, поставленных в театре «Ройал-Корт». Для меня этот проект, «Если...», был чем-то совершенно новым и очень захватывающим. Как сейчас помню, как себя чувствовал в монтажной, а потом и на съемках, как впервые синхронизировал материал.

Когда Линдсей был занят на съемках, Дэвид приостанавливал монтаж, зато потом, возвращаясь к работе, из монтажной просто не вылезал. Все мы — режиссер монтажа, первый ассистент, второй ассистент, то есть я, и сам Линдсей — работали в одной комнате. Сейчас я понимаю, что это довольно странно. Наверное, фильм был низкобюджетным.

Я сидел за нумерационной машиной и подолгу корпел над каждой табличкой. Так что совсем неплохо, что все мы были в одной комнате, помощь была нужна. А когда Линдсей к нам присоединился, работа пошла еще лучше. Мы были очень внимательны, ведь в любой момент Линдсей мог спросить наше мнение по тому или иному поводу, и мы не могли уклониться от ответа.

Помню, мы каждый день обедали все вместе в пабе. Линдсей был простым парнем. Никогда не вел себя напыщенно или претенциозно. Со всеми, с кем сотрудничал, он сразу же устанавливал теплые дружеские отношения. Майкл Медвин и Альберт Финни из Memorial Enterprises, конечно, не были исключением. Помню, как-то в пабе я задал совершенно дурацкий вопрос: «А Джон Форд снимал что-то, кроме вестернов?» Линдсей закатил глаза: «Мальчик мой, ну ты скажешь...» Но грубо он себя никогда не вел.

Линдсей умел поставить людей на место. Я не раз слышал, как он говорил по телефону с людьми, занятыми в производстве. Он их просто в клочья рвал! У него было уникальное чувство языка, каждое слово выверено, речь лилась как ручей, безупречная артикуляция... Слушать такого человека — одно удовольствие. Как же мне повезло попасть в такую компанию!

Затем мы приступили к монтажу звука. Я помогал Аллану Беллу. Мне поручили работать над оформлением звуковых эффектов. Записал звуковые эффекты цыган по имени Джонни Ли, известный в узких кругах человек. Джонни был приятнейшим в общении парнем, но в любой момент мог сорваться к букмекеру или в паб, а также он был заядлым картежником. В итоге Линдсей уволил Джонни, увидев, как тот играет в карты на деньги в рабочее время. Линдсей поверил, что я справлюсь с шумовым оформлением. Он научил меня вставлять эффекты в саундтрек, что я и сделал.

Мне было очень интересно этим заниматься, но, уверен, другие к этому решению Линдсая отнеслись скептически, ведь я делал это в первый раз и никаким профессионалом не был.

Так я стал ассистентом Алана Белла и в течение следующих четырех лет занимался звуком. Оглядываясь назад, я понимаю, что это был ценный опыт. Но на тот момент, по прошествии четырех лет, я понял, что со звуком — диалогами, спецэффектами и музыкой — больше работать не хочу.

Если у Алана Белла выдавалось свободное время, хоть десять минут, он делал звуковые петли (лупы) — просто для развлечения. То есть собирал определенным образом разные звуки, обычно стараясь достичь комического эффекта. Отличное применение для звука, по-моему: представьте тридцати- или сорокапятиминутный луп, состоящий из всяких сумасшедших звуков. Такими лупами мы добавляли диалоги. Мне кажется, это не просто игра, а весьма творческий процесс. И он имеет отношение к монтажу видео: тут тоже важны ритм и темп. В общем, работа со звуком стала очень важным опытом. Прежде всего потому, что, работая со звуком, понимаешь, что можно делать, а что нельзя. Я работал с несколькими режиссерами монтажа, которые об этом представления не имели, они вставляли кадр из одной сцены в другую, даже не задумываясь о том, какие сложности это повлечет для звукорежиссера. В ряде случаев сначала надо разобраться именно со звуком, а изображение оставить на потом. Думаю, только работая с хорошими звукорежиссерами монтажа, каким и был Алан, понимаешь, как важны качественные звуковые эффекты; как важно иногда отложить работу со звуком на потом: дождаться нужного настроения, когда ты прочувствуешь атмосферу.

То же самое и с музыкой. Бывает, слушаешь музыкальное произведение и понимаешь: чтобы из него «извлечь» нужное настроение, потребуется время. Я немного сотрудничал с музыкальным редактором фильма «Скрипач на крыше», и это было потрясающее. Два музыкальных номера записали еще до того, как фильм был снят, и теперь оставалось только решить чисто технические задачи: записать оркестр, записать вокал, а потом посмотреть, как все это соберет воедино потрясающий музыкальный редактор из Америки, который до того работал над «Некоторые любят погорячее» и другими известными картинами. Он даже смог выправить вокал Мэрилин Монро, избавиться от фальшивых нот, что, по его словам, было бы невозможно без разных хитрых приемов. Было очень интересно наблюдать за работой такого профессионала. Я даже думал: «Боже мой, мне еще и платят за это! Да я бы сам заплатил за такое удовольствие!»

Затем я поработал над музыкой для «Галилео» — фильма, который Джозеф Лоузи снял для цикла American Film Theatre, но все же укрепился во мнении, что над изображением мне работать интереснее. Я уведомил об этом режиссера монтажа «Галилео» Реджи Бека, и он пригласил меня первым ассистентом на свой следующий фильм «Романтическая англичанка». Это был очень приятный опыт. Реджи решил, что на роль ассистента я отлично подхожу. Ему тогда было уже семьдесят лет, он работал очень быстро, но предпочитал, чтобы черновую, неинтересную работу делал кто-то другой, а он бы сидел как какой-то оракул. Получается, я все время подглядывал за Реджи: как он вырезает нужные фрагменты, как подгоняет их под звук. Он передвигал понемногу, на один кадр, на два, пока не чувствовал, что фрагмент на нужном месте. А потом все синхронизировал. В общем, он искал подходящее место для того или иного фрагмента, вместо того чтобы резать пленку. Иными словами, с ним я понял саму суть монтажной склейки: надо не просто идти из пункта А в пункт Б, а искать связь со звуком. Это, на самом деле, важнее всего. Состыковать два кадра будет несложно, если kleить на первом или последнем слоге того или иного слова — или даже несколькими словами ранее.

РК — Лоузи все время был с вами?

мэ — Наоборот, он в монтажной бывал крайне редко. Лично я помню только один эпизод. И то это была вынужденная мера. Реджи не понимал, как добиться того эффекта, какой был нужен Джо, в начале одной сцены. И я, честно говоря, подумал: «И как ты можешь этого не понимать, ты же не в первый раз монтируешь».

Должно быть, я высказал свои мысли вслух, потому что Реджи предложил мне: «А ты давай-ка сам попробуй». Я попробовал, Реджи сказал: «Ладно, давай покажем Джо». Так что он позвал Джо в монтажную посмотреть на мою работу, и тот остался доволен. Это был единственный визит Джо в монтажную на моей памяти.

С ним было очень здорово сотрудничать. Джо любил бывать в театре на площади Одли. Утром мы работали над фильмом, потом шли обедать в какой-нибудь паб неподалеку все вместе (я также работал над «Посредником» и помню, что даже Пинтер с нами ходил). Мы сидели все вместе за столом, пили пиво. Днем мы танцевали рок-н-ролл, может, даже ходили в тот самый театр — это было одно из тех мест, где можно и потанцевать, и поразмысльить о чем-то, если надо. Джо сидел там с нами, комментировал нашу работу, я сидел рядом с Реджи, делал записи... Без записей не обойтись, когда работаешь со Steinbeck. Линдсей же был совсем другим, он все время проводил с нами в монтажной. Очевидно, Линдсей придавал монтажу огромное

значение, искренне интересовался им. Для него монтаж был неотъемлемой частью процесса работы над фильмом. А Джо был типичным старым голливудским режиссером, который фактически никогда и не прерывал работу. От одного фильма сразу к другому. В прямом смысле сразу: в пятницу свели звук одного фильма, в понедельник уже начали снимать следующий.

РК — Слышал, вы работали над «Моей родней» Билла Дугласа.

МЭ — Да, я тогда работал звукорежиссером в Британском институте кино в Ватерлоо. Однажды встретил Билла Дугласа на улице, он бежал со своим фильмом под мышкой — в буквальном смысле, у него под мышкой было шесть кассет, и, очевидно, он мечтал с кем-то разделить эту ношу. А тут как раз я. И потом Билл предложил мне работу. Думаю, просто хотел сделать красивый жест. Дело тут было не в каких-то моих заслугах. Билл позвонил мне, по телефону его голос звучал обеспокоенно. Билл был человеком невероятно ветреным, спонтанным. Я таких мало встречал, но именно о них всегда ходят истории.

Помню, одно мое решение, которое я выдающимся не считал, Мамун всем описывал как совершенно гениальное. Помните тот эпизод в фильме, когда мальчика увозят в грузовике? Билл тогда хотел, чтобы звук был немного приглушенный — как он звучал бы для самого мальчика. Но мы-то снимали не внутри грузовика, а снаружи. И тут я вспомнил одну хитрость (в Голливуде меня научили многим хитрым трюкам с магнитной пленкой): я просто перевернул пленку, чтобы звук шел через основу.

Еще одна хитрость: можно стереть с помощью лезвия бритвы магнитный слой пленки. Тогда можно будет добиться эффекта постепенного затихания, «умирания» какого-либо резкого звука — просто поцарапайте пленку немножко.

РК — Вы только что рассказали о хитростях, которым научились в Голливуде, а когда вы успели там побывать?

МЭ — В 1971 году, когда работал над фильмом «Соломенные псы». Приехал я туда в качестве звукорежиссера, потом стал редактором диалогов. Почему Пекинпа променял Твиценхем на Голливуд? Да потому, что готовился к съемкам еще одного фильма — «Младшего Боннера» со Стивом Маккуином! Так я и попал на четыре месяца в Голливуд.

РК — Судя по вашим словам, вы там многому научились, это, должно быть, был полезный опыт.

МЭ — Да, там было у кого поучиться! Мы сотрудничали с опытными звукорежиссерами, они и научили меня всем этим хитростям. Сначала казалось, что я совершаю какое-то святотатство — да как можно переворачивать пленку! Но оказалось, что это очень простое, совер-

шенно очевидное решение проблемы. Помню, я все же предложил им: «Хорошо, я сделал, как вы учили, а теперь давайте все-таки сделаем все по правилам», но добиться того же эффекта уже не получилось. Так что с этой звуковой дорожкой мы и работали.

Когда мы сводили «Соломенных псов», Сэм загорелся идеей сделать трейлер, и было решено, что монтировать его буду я. Что, впрочем, было вполне закономерно: ведь я как раз завершил работу над диалогами. Трейлер я смонтировал за три дня. В итоге его не стали использовать, воспользовались лишь несколькими идеями. Например, у Дастина Хоффмана на столе была такая игрушка с шарами, которые ударялись друг о друга, я решил построить трейлер именно на этом: изобразить ход машины времени. Это они и использовали. Сэм не забыл мою изобретательность и в итоге пригласил меня монтировать «Железный крест» вместе с Тони Лоусоном. Над этим фильмом работали несколько режиссеров монтажа.

РК — Можно ли сказать, что «Железный крест» стал для вас прорывом?

Мэ — Ну да, впервые меня указали в титрах. В разгар работы я осознал, что над фильмом работают по меньшей мере две крикетные команды, включая всех звукорежиссеров и музыкальных звукорежиссеров! Атмосфера царила особенная. Мы работали на студии «Элстри», Сэм жил в фургоне, припаркованном на лужайке, которую мы видели из окон монтажной. Иногда он брал выходные, уезжал в город, но в основном жил в фургоне. Каждый вечер Сэм и двое его ассистентов делали барбекю, так что питались мы очень хорошо. Ели мясо, вкусные салаты, пили вино — и все благодаря Сэму. Каждую ночь мы засиживались до одиннадцати, до двенадцати. Мы буквально жили этим фильмом. У Сэма была особая режиссерская манера: он создавал уникальный мир, а потом снимал все, что там происходит — как документалист. Сэм реально конструировал события, а не просто заставлял зрителя поверить в их реальность. Не заставить поверить, а действительно создать — вот его подход. Вот как он любил работать. И хотел, чтобы монтировали мы так же. Он хотел, чтобы мы забыли, что находимся в Лондоне, чтобы мы жили в отдельном микромире и занимались только фильмом. Мы были его командой, его «Дикой бандой».

Сэм вечно бродил туда-сюда: то в одну монтажную зайдет, то в другую. Мы тогда работали со Steenbeck. Иногда Сэм поднимался в проекционный зал, смотрел разные сцены, а мы выстраивались в очередь. «Так, следующий!» В общем, обстановка как у зубного врача. Мы по очереди показывали Сэму свои сцены, и если тот был в плохом настроении, то, фигурально выражаясь, выходя из проекционной, мы испытывали куда более сильную зубную боль, чем заходя. Но в целом обстановка была добрая, юморная, мы, режиссеры монтажа, конечно,

соревновались друг с другом, но главное, что все были преданы общему делу, все вели себя благородно, никаких тебе подстав.

РК — Тони Лоусон говорил, что работа с Сэмом Пекинпой научила его организованности: материала было огромное количество, и если запутаешься в нем, то все — конец.

МЭ — Да, это так. Когда я приступил к работе над своей первой сценой, у меня на руках было более двенадцати тысяч метров пленки (что эквивалентно семи часам). Сами понимаете: очень много. Я к тому был готов, меня предупредил Кевин Браунлоу. У меня даже был план работы. Я придумал схему, которая помогала мне одолеть такое огромное количество материала. Я собирался просмотреть все, что есть, и вырезать хорошие, нужные кусочки. Каждой сцене я присвоил свой код, букву (а, б, в и так далее). У меня были ящики и прищепки, я закреплял нужные мне фрагменты прищепками и рассортировывал по ящикам — для каждой сцены свой. Так что когда я отсмотрел весь материал, то все уже было пусты кое-как, но систематизировано.

Сцену, которую я смонтировал, оценили очень высоко. Меня не было на месте в тот вечер, когда ее смотрели, но режиссеру так понравилось, что в итоге крутили ее целых три раза, и только на третьем просмотре он или кто-то другой обнаружил, что в кадр попал оператор в синих джинсах. Помните эпизод с вечеринкой по поводу дня рождения в батальоне? Один из солдат немного съехал с катушек, устал убивать, потом еще все они начинают петь... И в самый разгар этой сцены в кадр попадает оператор, прямо в середину кадра. А я и не заметил. С другой стороны, другие тоже заметили только с третьего раза. Так что мне этот промах легко простили.

У Пекинпы был девиз: «Главное — это момент!» Он организовывал съемки как документалист. Три камеры, нередко — замедленный ритм, так что, наверное, понятно, откуда такое количество материала. Работая над одним фильмом, Сэм снимал столько, сколько другие не снимали и для трех. Так что режиссерам монтажа всегда было чем заняться. Не раз слышал мнение, что из фильмов Пекинпы вырезали слишком много, в ряде случаев так и было. И тем не менее Пекинпа всегда просто вгрызался в работу. Он всегда настаивал на лучшем результате и никогда не забывал того, что говорил ранее. Знаете, некоторые режиссеры говорят, мол, сделай так-то и так-то, совершенно забывая, что это идет вразрез с тем, что ты делал до того. А Пекинпа такие вещи всегда помнил и никогда не предлагал решений, которые бы противоречили тому направлению, в котором мы двигались. Он умел обращаться с материалом. Думаю, он и сам был отличным режиссером монтажа.

Помню, как он слетел с катушек, в очередной раз запил, и каждому из нас подарил по бутылке бренди, бренди Delleman — один из лучших,

что я когда-либо пил. Пекинпа хотел убедиться, что никто не будет обделен, что все мы будем на одной волне.

рк — А как получилось, что вы смонтировали «Прямой репортаж о смерти» Бертрана Тавернье?

мэ — Я монтировал фильм «Странный ребенок», короткий ужастик вроде «Омена», про маленькую девочку со сверхъестественными способностями, продюсером была Габриэль Бомон — очень приятная женщина, которая впоследствии переехала в Голливуд. Габриэль была знакома с Бобом Пэрришем, сценаристом и режиссером, а также бывшим режиссером монтажа. А он крепко дружил с Берtrandом Тавернье. В общем, так я и получил эту работу.

рк — Я недавно видел этот фильм в Кентербери. Получил огромное удовольствие от показа. К тому же на показ и режиссер приехал...

мэ — Все немного странно получилось. Я начал монтировать фильм в Глазго, где он и был снят. Когда я закончил, фильм отправили в Париж, там над ним работал другой режиссер монтажа, но я присутствовал при сведении и видел, что в принципе ничего не изменилось. Мы с Берtrandом хорошо поладили, оказалось, что в наших коллекциях джазовых пластинок очень много совпадений, а это сближает. Я работал в поте лица, и мне все очень нравилось, монтировать этот фильм было очень приятно, но потом я осознал, что можно было бы его немного сократить. Думаю, фильм получился немного снисходительным, слишком мягким, что ли... Он немного грустный, немного меланхоличный... Впрочем, может, это и соответствовало характеру Берtrandу? Актеры прекрасные: Макс фон Сюдов и Харви Кейтель. Харви приехал со своей подругой, дочерью пожарного из Нью-Йорка, и только меня он приглашал пообщаться в его отеле. Думаю, все дело в том, что он хотел побольше крупных планов. Он заходил в монтажную, смотрел, чем я занимаюсь, трепал меня по плечу и говорил: «Слушай, а может, тут дать крупный план?» Я: «Интересная идея, Харви, надо подумать».

рк — Вы бы, наверное, с удовольствием смонтировали фильм Тавернье о джазе, «Полночный джаз»?

мэ — О да, был бы просто счастлив! На самом деле мы с Берtrandом поддерживаем связь, он собирается снимать фильм о Билли Стрэйхорне, который сотрудничал с оркестром Дюка Эллингтона. Я его уже убедил, что если этот план удастся осуществить, то монтировать фильм должен не кто иной, как я!

рк — А затем были фильмы «Госпиталь «Британия»» и названный по знаменитой песне «Take it or leave it».

мэ — Да, это фильм о поп-группе Madness: о том, с чего они начинали и как достигли успеха. В перерывах между художественными фильмами я делал несколько промороликов, в том числе и для этой группы;

так что режиссер и продюсер фильма — а по совместительству еще и глава звукозаписывающей студии Stiff Records — предложил мне сотрудничество. Сценарий занимал лишь пять с половиной страниц, все было построено на импровизации, и монтировать было невероятно весело, ведь мы придумывали фильм прямо в монтажной. Фильм снимали на две 16-мм камеры, потом расширили до 35-мм формата, и видеокассеты с ним все еще можно приобрести!

рк — А потом вы вернулись к Линдсею Андерсону...

мэ — Да, продюсеры, Клайв Парсонс и Давина Беллинг, знали, что я теперь занимаюсь монтажом, а с Линдсеем я в любом случае то и дело общался, мы не теряли связи со временем фильма «О, счастливчик!». Это был очень приятный опыт. В то время у меня был прекрасный ассистент, парень по имени Денис Мактагgart. К Линдсею он не мог привыкнуть несколько недель — такой уж яркой и сильной личностью тот был. У Линдсея был железный характер, он никогда не расслаблялся. Многие режиссеры на каком-то этапе просто устают, хотят присесть, выпить чашечку чая, отдохнуть, но Линдсей был не из таких, он всегда был весь в работе, всегда в напряжении.

рк — Вы начали монтировать «Госпиталь „Британия“» еще во время съемок?

мэ — Мы все обсудили заранее, и я монтировал именно во время съемок. Мне казалось, что будет лучше, полезнее для меня, если я буду работать без указаний режиссера. Получилось, кстати, отлично. После съемок Линдсей, конечно, подключился к процессу: с каждым из нас провел целый рабочий день. Линдсей был человеком старой закалки: если уж ты снимаешь фильм, то занимаешься только этим и не размениваешься на что-то еще.

А потом я монтировал фильм студии Paramount, «Лорды дисциплины» Фрэнка Роддэма, возможно, лучший его фильм. Предыдущая работа режиссера, «Квадрофения», приобрела определенную известность. Он выбрал меня потому, что ему понравился фильм о Madness — наверное, в силу того, что он получился чуть грубоватым. Действие фильма происходило в военной академии в Америке, но снимали мы все время в Англии, в Америке провели только десять дней. Было организовано немало предварительных просмотров, думаю, раз пять мы ездили в Калифорнию, все время первым классом, и один раз в Нью-Йорк летали на «конкорде».

Президентом по производству на Paramount тогда был Джейффи Катценберг, который впоследствии основал студию Dreamworks совместно со Спилбергом и Геффеном. Он обычно просто сидел

и делал записи, смотрел фильм раза три и, помню, однажды сделал сорок две пометки, причем все аккуратнейшим образом. Фрэнк от этого просто с ума сходил. Фильм был своеобразный: действие происходило в южной глубинке, Фрэнк хотел, чтобы ритм фильма был достаточно медленным, такая ленивая атмосфера, Миссисипи, где то и дело происходят вспышки агрессии... Но создать такую атмосферу не получилось. Просто у Фрэнка кадры были совсем не такими, как у Кубрика. Не такими, чтобы их хотелось долго рассматривать. Им просто чего-то недоставало, в чем-то они не дотягивали до Кубрика. У него каждый кадр насыщенный, в каждом — драма, действие, а фильмы при этом достаточно размеренные, ритм выдержан очень хорошо. Это не какая-нибудь трехчасовая скучная лента о Миссисипи. А потом я монтировал фильм Билла Форсайта «Уют и радость», эту работу я получил лишь после собеседования, со мной беседовал режиссер и продюсеры — Клэйв Парсонс и Давина Беллинг. Они решили, что после «Госпиталя «Британия»» я отлично сработалась с Биллом. Он, помню, на меня почти не смотрел, я думал, что не понравился ему, но на самом деле понравился, работу я получил и уехал в Глазго на два месяца.

Билл любил зайти в монтажную и посмотреть, как у меня продвигается работа. Обычно он делал это в конце дня. На самом деле, съемочный процесс его не особо увлекал, поэтому он любил посидеть в монтажной. Он был очень креативным человеком, на свой особый лад, что отражается в его сценариях.

РК — Далее последовал фильм «Невеста».

МЭ — Да, опять Фрэнк Роддэм. А также Джениффер Билз и Стинг. Странный это был фильм на самом деле. Опять весь этот американский цирк, просмотры... Если я чувствовал, что в некоторых предложениях есть смысл, и пытался втолковать это Фрэнку, не оказавшись при этом по другую сторону баррикад. Глупо ведь не воспользоваться полезным советом просто потому, что тебе не нравится человек, который этот совет дал. Но такое на самом деле частенько происходит.

РК — Вы, наверное, к этому привыкли, но у меня-то такого опыта нет, и поэтому всегда было интересно, что на эту тему думают режиссеры монтажа. Должно быть, очень тяжело, когда ты думаешь, что выложился на все сто, а потом какой-нибудь человек или даже несколько людей заявляют, мол, нет, в конце нужна другая связка, еще какие-нибудь советы дают...

МЭ — Да, это очень сложно, и с этим фильмом как раз так и было. Управленицы обязательно выступают с комментариями, оставить людей в покое они не могут. Бывает, они подают действительно неплохие идеи, а иногда городят полную чушь, и ты думаешь: «Господи, как вообще такая мысль вам могла прийти в голову?» Но иногда они,

правда, дают советы, которыми стоит воспользоваться. В последнее время такое происходит все чаще, может, все дело в нашумевшей книге Роберта Макки, может, теперь они научились писать сценарии. В общем, не знаю, в чем дело, но теперь все овладели этим особым языком — вы же не будете отрицать, что он существует — третий акт, развязка и все такое. Люди обсуждают достаточно узкие, профессиональные темы и считают, что им есть что сказать. Может, иногда и правда, есть, но чаще хочется сказать: «Это не ваше дело, не вам об этом судить!» Но, в конце концов, мы ведь работаем отчасти затем, чтобы дать что-то людям. Тут опять же своя политика. В старые добрые времена среди таких вот управленцев находились настоящие энтузиасты, сегодня ни одного не найдешь, сегодня они в первую очередь люди бизнеса. И это немного грустно. Я имею в виду, вот проходит показ, а у них никакой радости, а просто удовлетворение от того, что еще один проект завершен. А вот великий и ужасный Харви Вайнштейн как раз энтузиаст, он — один из последних могикан, настоящих ценителей кино. Конечно, он временами бывает грубоват, но, по крайней мере, он действительно любит то, что делает. Он умеет оставаться ребенком, а его коллеги — серая масса — не умеют, и они никогда не принимают по-настоящему важных решений.

rk — А потом был фильм «Жемчужина Нила».

mэ — С Майклом Дугласом я познакомился в Лос-Анджелесе, когда работал над фильмом «Невеста». Думаю, ему порекомендовал меня кто-то из моих коллег. Режиссер приехал пять месяцев спустя и сразу же предложил мне работу. Которая, кстати, была очень непростой. Майкл был не только исполнителем главной роли, но и продюсером. И это был прекрасный опыт. Снимали в Марокко и во Франции, я ездил со съемочной группой. Как-то раз я должен был монтировать очень важную сцену: самолет по ошибке захватывают, Майкл Дуглас лететь не может, и ему приходится ехать по главной улице города со всеми этими животными, ослами, сцена достаточно масштабная. Я планировал сразу монтировать со звуком, со всеми эффектами, чтобы видеть сцену такой, какой она в итоге будет, но сложилось так, что мне пришлось начать на пять дней раньше, и я монтировал без звука. Это была большая ошибка. Все волновались, переживали, спрашивали, справлюсь ли я... Но когда по завершении съемок вернулись, то поняли, что волновались зря. Мы посмотрели весь фильм и остались довольны, хотя он и был без звука, а звук был очень нужен. Я-то, хотя и смотрел этот фильм как немую картину, понимал, как он будет выглядеть со звуком, но не все это понимали: некоторые чувствовали, будто смотрят не фильм, а просто нарезку кадров. Помню, был похожий случай с Лоренсом Оливье: он мог выучить только одну строку,

и я склеивал короткие фрагменты, где он произносит по строке, но получилось все очень плавно. Достойно Шекспира. Когда ты собираешь сцену из отдельных фрагментов, ощущение, как будто шьешь лоскутное одеяло. А если ты не режиссер монтажа, а продюсер или режиссер, то видишь не сцену в целом, а только разрозненные фрагменты, глаз замыливается, и видение меняется.

В любом случае, закончилось все хорошо, и достаточно долгое время мы с Майклом продолжали общаться, бывало, я присыпал ему какие-то сценарии или еще что-то, а он всегда быстро отвечал.

рк — То есть вы продолжали писать?

мэ — Ну да, по-прежнему работал над своими странными сценариями.

рк — Именно сценариями, не чем-то другим?

мэ — Да, над сценариями фильмов. Это, на самом деле, отличное времяпровождение. Бывает, у режиссера монтажа нет работы, такие периоды могут длиться месяцами: у других пенсия, а у нас такие вот перерывы на протяжении всей карьеры. И такие периоды идеально подходят для того, чтобы создавать фильмы и не тратить на это ни гроша. Сиди себе за столом и пиши.

рк — У вас все сценарии оригинальные?

мэ — Ну да, хотя есть один, основанный на рассказе. Я хотел его продвинуть, попробовать себя в качестве режиссера. Хотя это была скорее идея Билла Форсайта, сначала он предложил мне показать сценарий его агенту, потом — поехать в Австралию, где происходит действие, и показать его одному агенту в Сиднее, Уильяму Моррису. Я провел там шесть недель, когда уезжал, мне сказали, что фильм снимут, вот-вот начнут. Но в итоге не получилось, а очень жаль. Сценарий был основан на рассказе Колина Уилсона «Скучная суббота» — это история любви двух молодых людей, действие происходит в Австралии, на овечьих фермах. Если не ошибаюсь, рассказ был написан в тридцатые годы. В общем, да, я пытался снять фильм, но не могу сказать, что сильно сожалею о том, что не получилось. Тем более я же видел, через что приходится проходить режиссерам: каждый день иметь дело с разными идиотами. Я-то больше люблю играть в игрушки, и теперь, когда есть Avid, возможностей все больше: теперь мы можем играть со звуком так, как не играл до нас никто другой.

рк — А после «Жемчужины» вы монтировали «Хозяйство» — судя по всему, с Биллом Форсайтом вы отлично сработались, делая «Уют радость». Более того, после небольшого перерыва, смонтировав «Похищенный рай» Клайва Доннера, вы принялись за еще один фильм Билла — «Медвежатники». Действие «Хозяйства» и «Медвежатников» разворачивается в Америке, в совершенно другой среде, чем та, что характерна для его предыдущих, шотландских работ.

мэ — Да, снимая «Хозяйство», Билл стремился следовать во всем оригиналу, он постоянно носил с собой книгу. Сначала мы поехали в Ванкувер, там отсняли сцены, происходящие в квартире, потом отправились в город Нельсон в провинции Британская Колумбия, там сняли основную массу сцен. Думаю, во многих отношениях это лучший фильм Билла. Прекрасная операторская работа, талантливая игра девочек и Кристин Лахти. С визуальной точки зрения это просто конфетка! Свойственное Биллу саркастическое чувство юмора идеально подошло к сюжету, будучи схожим с настроением романа. Это была полная гармония — казалось, что все элементы пазла сошлись. На этапе постпроизводства все тоже было гладко. Изначально фильм должны были снимать на студии Cappop, с Дайан Китон в главной роли, но за шесть недель до начала съемок она передумала, и студия тоже отказалась от проекта. Вскоре после этого Дэвид Путтнэм, новоиспеченный глава Columbia Pictures, решил взяться за этот фильм. Однако к тому моменту, как мы сняли фильм, Путтнема уже уволили, а те, кто сместил его на руководящих позициях, не хотели продвигать ни этот фильм, ни что-либо еще, с чем работал Путтнэм. Так что фильм в прокате почти не шел, его мало кто видел, к сожалению.

рк — По-моему, здорово, что он скоро впервые выйдет в формате Blue-Ray. Итак, потом вы смонтировали фильм Билла «Медвежатники», затем «Экспромт» Джеймса Лэпина с Хью Грантом, Джуди Дэвис и Мэнди Патинкином в главных ролях, а потом состоялось ваше первое сотрудничество с Марком Херманом — «Во всем виноват посыльный».

мэ — Да, наша приятная встреча в пабе в Кэмдене обернулась плодотворным сотрудничеством: я смонтировал шесть фильмов Марка и надеюсь смонтировать седьмой. У нас схожее чувство юмора, нам комфортно работать вместе. Работать над «Посыльным» было прекрасно, мы провели месяц в Венеции — я был счастлив возможности провести время в столь потрясающем городе. А интерьерные сцены мы снимали на студии Shepperton. Работать над фильмом было весело, но такие вот фарсовые комедии в широком прокате обычно не пользуются большой популярностью. Мы чувствовали, что фильм недооценили.

Следующий фильм Марк снял лишь через пять лет. «Дело — труба» — сложная, но очень дорогая моя работа, она из лучших картин Марка. Мне этот фильм принес не меньшее наслаждение, чем «Посыльный», но по другим причинам — связанным с музыкой. Как вы знаете, я всегда любил музыку, и мои знания в этой сфере как раз пригодились. У Марка тоже есть музыкальный бэкграунд. Готовясь к съемкам, он придумывал интересные приемы, особые движения камеры, усиливающие драматический эффект и подчеркивающие

значимость музыки. Камера кружится вокруг музыкантов, дирижер наращивает ритм — как же отрадно было работать с такими естественными и эмоциональными сценами.

Два года спустя мы сделали фильм «Голосок» — еще одна прекрасная возможность для меня поработать над мюзиклом. Мы провели в США несколько предпоказов, с каждым разом завоевывая все больше симпатий аудитории. Так вот и измеряется успех. В результате две сцены пришлось переписать и переснять. Главное, фильм достаточно удачно «выступил» на паре кинофестивалей, так что спонсоры наконец расслабились.

рк — Джейн Хоррокс обладает удивительной способностью максимально точно имитировать голоса известных людей, благодаря чему она выступала на сцене с гремящим успехом. Но как же вы перенесли все это на экран? Использовали фонограмму?

мэ — Да, конечно. Джейн была великолепна, а сколько у нее опыта! Она была просто создана для этой роли.

Еще через два года мы сделали фильм «Абонемент». Опять снимали на севере — в Ньюкасле (фильм «Дело — труба» мы снимали в Донкастере, а «Голосок» — в Скарборо). К этому моменту у нас уже сложилась отличная команда: я, Марк, еще несколько специалистов, которых он постоянно приглашал.

рк — Это очень доброжелательный, полный сочувствия портрет рабочего класса с северо-запада страны. Картина о том, как простые футбольные фанаты не могут попасть на «самую народную игру», потому что билеты слишком дороги.

мэ — Да, и игра двух главных героев превосходная. Марк — большой любитель футбола, так что над этим фильмом он работал с не меньшей любовью, чем над «Голоском».

И наконец, шестой мой фильм для Марка — «Мальчик в полосатой пижаме». Продюсером выступил Дэвид Хейман (также продюсировавший все фильмы о Гарри Поттере). Мы провели пару месяцев в Будапеште — местные сотрудники студий уже привыкли, что к ним часто приезжают снимать из Великобритании и Америки, так что всем необходимым нас обеспечили. А потом вернулись в Сохо. Мы очень старались найти нужный оттенок настроения — тема ведь очень сложная, мы не могли себе позволить ошибку. Почти все актеры играли просто великолепно, хочется также отметить прекрасную операторскую работу француза Бенуа Дельома. Американские спонсоры были в восторге, а Премия независимого британского кино выдвинула Марка в номинации «лучший режиссер».

рк — С кем еще вам нравилось работать?

мэ — Очень приятно было работать с Сидом Маккартни, режиссером фильма «Мост».

рк — Прекрасный импрессионистский фильм, ваш монтаж деликатно подчеркнул и игру Сассии Ривз, и отличную операторскую работу Дэвида Таттерсолла. Этот стиль вам по душе?

мэ — Да, Сид придумал прекрасные сцены и избежал всех клише, что часто встречаются в фильмах о художниках. Думаю, это все же был в первую очередь фильм об отношениях — как и всегда у Маккарти, — и этот аспект ему удался великолепно, очень в духе времени. Очень мне понравилось монтировать «Синий сок», с продюсерами и режиссером Карлом Пречезером было приятно работать. Забавный фильм, талантливые актеры... Достаточно сложно было снимать сцены на серфе. Мне понравилось, как сдержанные пейзажи Корнуэлла контрастируют в этом фильме с яркой природой Канарских островов. Помню, для одной из сцен с серфингом не хватало крупных планов актеров, я предложил поставить доски для серфинга на машину и снять актеров снизу. Так и было сделано. Как я потом узнал — к большой радости и веселью для актеров. Желаемого результата мы достигли: я смог разбавить дальние планы с досками крупными планами лиц актеров. Карл — отличный режиссер, с ним весело работать. Думаю, миру нужно больше художественных фильмов Пречезера!

рк — Вам понравилось монтировать музыкальные сцены?

мэ — Да, это было весело. С другой стороны, нельзя забывать о том, что мы все-таки историю рассказываем, а не заставку для MTV снимаем, так что во всем должна быть золотая середина.

А потом меня попросили присоединиться к Джерри Хэмблину, стать вторым режиссером монтажа «Белого шквала» Ридли Скотта. Это был отличный опыт — фантастические кадры, драматичный сюжет... Я приезжал на Мальту, когда там снимали сцены на танкере. Там же сняли и большую часть сцен шторма. Потом несколько месяцев работали на студии Shepperton. Как обычно в подобных ситуациях, когда работают два монтажера, над какими-то сценами я работал самостоятельно еще с начала съемок; а затем, когда фильм был отснят, мы тоже в основном работали каждый над своими сценами. Помню, у меня возникло ощущение, что одну простую сцену с диалогом я превратил в какую-то непонятную мешанину — то ли поумничать хотел, то ли продемонстрировать свой художественный подход, выработанный за годы работы над, скажем, более «авторскими» фильмами. А тут-то от меня требовался такой добротный традиционный монтаж — когда начинаешь с дальних планов, потом продвигаешься все ближе, вот герой виден по плечи, а вот уже и крупный план... Конечно, я быстро перемонтировал сцену, привел ее в соответствие нужному стилю и в дальнейшем его же придерживался. Но и сцены сражений, которые я монтировал, в целом тоже всем понравились.

Итак, завершив монтаж фильма, я приступил к монтажу его телеверсии. А именно к перемонтажу сцены, в которой дельфин получает ранение (из-за глупости и невнимательности юнцов), затем его затащивают на борт, и капитан делает именно то, что — как он объясняет кадетам — и нужно, а именно забивает дельфина насмерть, потому что в море он все равно с этими ранениями не выживет. Не знаю, в какой именно части телеверсии использовали эту сцену, но вообще это стандартная практика, чаще всего по завершении работы над фильмом бывает нужно делать телеверсию. В любом случае, я сцену переделал: убрал все сцены окровавленного и забитого дельфина, как меня и просили. В итоге, мне кажется, сцена вышла куда более жестокой: за кадром остались стоны бедного животного, и тут уж каждый зритель мог представлять что-то свое — и, может, это было куда страшнее, чем то, что изначально должно было быть на экране.

«Отель „Спленди“» — великолепный, странный фильм. Терри Гросс и сценарий писал, и фильм снимал с большой любовью, задействовав свое богатое воображение. Впечатление очень хорошее от работы. Очень странный фильм, но я настоятельно советую его посмотреть, если будет возможность.

«С тобой и без тебя» — второй и на данный момент последний художественный фильм Сандры Голдбахер. После него она работала над рекламой и качественными телесериалами. Монтируя «С тобой и без тебя», я получил большое удовольствие — это были приятные и творческие несколько месяцев. Работать с Сарой — одно удовольствие. Эта женщина владеет камерой как никто другой.

«Пять детей и волшебство» — за этот фильм мне предложили взяться уже после того, как он был снят: режиссер монтажа перенес инсульт и работать не мог. Я с удовольствием перенял эстафету. Мне очень понравилось работать и с режиссером Джоном Стеффенсоном, и с продюсером Ником Хиршкорном. Видимо, Джону предложили взяться за этот фильм благодаря его долгому опыту сотрудничества со студией Джима Хенсона — он стал настоящим экспертом по спецэффектам. Я с ним пересекался однажды — правда, очень давно, когда я монтировал «Одиссею» Андрея Кончаловского. Кстати, это тоже был интересный опыт. У Андрея сильный характер, он с большим умом переработал сюжет. Меня впечатлило, что он отказался от изначально предусмотренных 3D-эффектов в пользу гораздо более простых и поэтичных склеек — скорее в духе «Одиссеи» Жана Кокто, скажем так. Андрей приходил в монтажную с парочкой русских ассистентов, ему нравилось играть с материалом вместе со мной, часто он вставлял дополнительные реплики, которые записал на постоянно прицепленный к камере микрофон.

Джон Стефенсон же, напротив, спецэффекты использовал активно. Помню, особенно сложно было работать с морской змей... Мы с ним прекрасно общались. Определенно могу назвать наше сотрудничество плодотворным.

Ну и последняя моя на данный момент работа — фильм Джона Голдшмита «Из другого теста». Мы с Джоном уже были на тот момент пару лет знакомы, но он не сразу нашел спонсора на этот проект. Было здорово работать с ним над этим фильмом и придумывать другие проекты, для которых он сейчас ищет финансирование. Большую часть сцен снимали на студии в Будапеште — всегда рад возможности пожить и поработать в этом замечательном городе. Работать надо было много и быстро. Хотя у меня, как у режиссера монтажа, расписание, как обычно, было чуть более расслабленное. К тому же мы работали пять дней в неделю, а на выходных отдыхали! Сотрудничество с Джоном обернулось огромным наслаждением. Надо признать, отчасти потому, что он был доволен моей работой. Были небольшие проблемы со сценарием, однако все их мы легко решили в процессе монтажа. В итоге фильм прошел в прокате очень успешно, получил в США благосклонные отзывы. Кажется, французам он тоже понравился. Фильм показывали на нескольких фестивалях во Франции и в Испании, и опять же с большим успехом. На данный момент в Великобритании фильм еще не вышел на экраны, но прокатчик с нами уже связался, так что ждать осталось недолго.

Сейчас я монтирую короткометражки друзей. Во-первых, чтобы не терять навык, во-вторых, чтобы идти в ногу с технологиями, в-третьих, я по-прежнему не знаю другого способа провести время с таким удовольствием.

РК — Когда вы перешли на нелинейный монтаж, отказавшись от пленки?

мэ — Первый опыт нелинейного монтажа — фильм Николаса Роуга «Самсон и Далила», часть длинного библейского цикла, профинансированного итальянцами и американцами. Я был звукорежиссером фильма «Человек, который упал на Землю», и Ник меня не забыл. Он собирался на восемь недель уехать в Марокко и там снимать, и я думал, что у меня как раз будет возможность привыкнуть к оборудованию. Продюсер оплатил мне двухнедельный курс по Lightworks, и я освоил все очень быстро, потому что я уже давно работал на компьютере над музыкой, и мне это очень нравилось. К пленке я бы ни за что не вернулся: по сравнению с нелинейным монтажом это так медленно и трудоемко.

РК — Получается, теперь у вас есть время подумать — вместо того, чтобы делать другие версии сцены?

мэ — Альтернативных версий я не делаю и, постучим по дереву, никогда не работал с режиссером, который просил бы меня сделать другую

версию той или иной сцены. Я о таком слышал, но сам не сталкивался. Очень тешит самолюбие, когда режиссер решает вернуться к твоей первой, изначальной версии. «Может, попробуем так?» — «А так и было изначально!» Забавно, правда? Тут то же самое, что с первым впечатлением о человеке, первое впечатление никогда не забывается. И я уверен, что и для фильмов это справедливо: увидишь определенную версию, она застрияет у тебя в голове, а потом стараешься ее воссоздать. А теперь, благодаря Avid, вернуться к первой версии можно одним нажатием кнопки.

рк — Так что скажете, у вас была обычная, нормальная карьера, как у всех? И удача, и случайность, и возвращение к людям, с которыми раньше сотрудничали?

мэ — Да, со знакомыми приятно работать, ведь вы доверяете друг другу. Но не менее приятно работать с новыми людьми. На самом деле даже удивительно, сколько раз я работал с дебютантами, Марк — единственный из них, кто потом снял целых пять фильмов. Кино — это удивительный мир. И знаете, никогда не получаешь от фильма какую-то выгоду сразу же. Только через четыре-пять лет.

рк — Как вы думаете, то, как сложилась ваша жизнь, ваша карьера — можно это назвать удачным вариантом для режиссера монтажа?

мэ — Конечно, все сложилось весьма удачно. Думаю, мне повезло, что я начинал с работы со звуком, это очень хорошее начало, особенно учитывая, что сейчас монтируют на компьютерах. В случае с несколькими фильмами при предварительном просмотре даже использовали звуковую дорожку, которую я сделал на Avid. Я обычно работаю с восемью дорожками: две или четыре с музыкой, а остальные с диалогами и спецэффектами. К этому быстро привыкаешь. А также Avid может выполнять функцию эквалайзера. Можно менять тон, длину. С Avid очень интересно «играть». В общем, думаю, работа в сфере звукорежиссуры пошла мне только на пользу.

рк — Равно как и общение с Реджи Беком.

мэ — Это уж точно!

рк — Можете вспомнить, какие фильмы — или, может, какой тип фильмов — вы раньше мечтали монтировать?

мэ — Очень хотел бы смонтировать мюзикл. Как называется этот фильм с Мишель Пфайффер? Где она поет «Making Whoopee»?

рк — А, это «Знаменитые братья Бейкер»!

мэ — Я бы очень хотел смонтировать этот фильм. Мне в нем все нравится: и юмор, и музыка, и сюжет. А еще я хотел бы принять участие в создании масштабного фильма. Работать над «Жемчужиной Нила» мне очень понравилось. Я как будто вернулся в детство. Работать день за днем над масштабным голливудским фильмом достаточно приятно, к тому же все поддерживают друг друга. Всегда можно обратиться

за помощью в отдел постпроизводства, и это прекрасно. Мне нравится работать в состоянии напряжения, нравится, когда надо торопиться, хотел бы я еще пару раз повторить этот опыт.

РК — А что касается других фильмов, к примеру работ Тавернье? Хотели бы вы смонтировать еще один европейский фильм?

МЭ — О да, да, очень хотел бы! Знаете, в прошлом году я познакомился с одним португальским режиссером, автором фильма, который получил много наград. И я очень хотел с ним сотрудничать. Сделал для этого все, что мог. К тому же мне и сюжет очень нравился. Хотел бы я иметь этот фильм в своей копилке. Знаете, европейское кино сейчас уже не совсем то, что раньше. Я как звукорежиссер однажды работал в Риме с Антониони, над его фильмом «Профессия: репортёр». Недолго, неделю шесть. Я занимался переозвучиванием диалогов английских актеров. Антониони попросил меня добавить звуковые эффекты. Вырезал три кадра из двадцати-тридцати планов, в основном это были планы с пустыней, плюс несколько городских видов, и попросил, исходя из этих кадров, подобрать звуковые эффекты для планов. Это было самое необычное задание, что я когда-либо получал. Воображение надо было использовать по полной, ведь сценарий я не читал, за исключением тех сцен, которые озвучивал. Но в итоге звуковые эффекты придумал, это было очень интересно. Фильм я, правда, так и не посмотрел.

Организовали лишь один просмотр, все окна в помещении прикрыли газетами, оставив только одну крошечную дырку для механика. Я был уверен, что меня пригласят на просмотр: режиссеры всегда ходят туда с режиссерами монтажа. И вот сидим мы в баре, ведем приятную беседу о том о сем, и тут Антониони встает, пожимает мне руку и прощается. Он относился к своим фильмам как настоящий собственник, всегда стремился защитить их — даже от тех, кто тоже работал над этими фильмами. Любопытно, правда? И грустно. Ведь я уверен, что фильм был хороший.

РК — Да, мне этот фильм очень нравится. Недавно читал записи Вима Вендерса о том, как тот сотрудничал с Антониони во время съемок фильма «За облаками». Книга, кстати, очень грустная. Так вот, Вендерс пишет, что общаться с Антониони было непросто, сложно было понять, что тот хочет. Может, все дело в характере режиссера, ведь это проявлялось еще до болезни.

МЭ — Может, дело и в характере, и в болезни. Но один из его фильмов определенно вошел бы в десятку моих любимых. А может, и два. «Приключение» — по-моему, великолепный фильм. В свое время его фильмы были настоящим откровением. И в визуальном плане, и в интеллектуальном. А теперь такие фильмы-откровения, по-моему, снимают американцы. Фильмы вроде «Быть Джоном Малко-

вичем» — это как раз того рода фильмы, что в Италии снимали лет тридцать назад. Я сейчас о работах Спайка Джонза, например.

РК — Мне вот кажется, что в фильмах Коэнов есть что-то европейское.

мэ — Ну, я думаю, американцы многое позаимствовали у европейцев. Вспомните фильм «Бонни и Клайд», например. Продюсер ведь хотел, чтобы его снимал Годар, по мотивам своего фильма «На последнем дыхании». Думаю, это не единственный пример, на многих американских режиссеров оказали внимание итальянские коллеги — братья Тавиани. И думаю, для того, чтобы режиссеры начали снимать такого рода фильмы по-настоящему уверенно, должны пройти десятилетия.

Что смотреть

Определенно, стоит познакомиться с картинами американского режиссера Ричарда Лестера, ведь этот шестидесятник демонстрирует огромную изобретательность и прекрасное чувство юмора. Начав с короткометражки «Бежим, пригаем и стоим» (1959), снятой в сотрудничестве со Спайком Миллаганом и Питером Селлерсом, он затем сотрудничал с группой The Beatles, сняв «Вечер трудного дня» (1964) и «На помощь!» (1965), а также сюрреалистичный антивоенный фильм «Как я выиграл войну» (1967), одну из главных ролей в котором исполнил Джон Леннон.

Фильмы Линдсея Андерсона «Если...» (1968) и особенно «О, счастливчик!» (1973) радикальны как по форме, так и по содержанию.

Прежде чем стать режиссером, Джозеф Лоузи учился у драматурга Бертольта Брехта. Лучше всего его манеру иллюстрируют три фильма по сценариям драматурга Гарольда Пинтера: «Слуга» (1963), «Несчастный случай» (1967) и «Посред-

ник» (1971). Любопытно, что

он совершенно не участвовал в процессе монтажа, особенно если вспомнить совершенно противоположный опыт Юлианы Лоренц и Фассбinderа.

Билл Дуглас снял лишь четыре полнометражных фильма, но все они стали неотъемлемой частью наследия мирового кино: автобиографическая трилогия «Мое детство» (1972), «Моя родня» (1973) и «Мой путь домой» (1970) и «Товарищи» (1986) — история толпаддлских мучеников (читайте также интервью Мика Одсли).

Сэм Пекинпа — о нем читайте в интервью Тони Лоусона.

Первый полнометражный фильм, «Часовщик из Сен-Поля», Бертран Тавернье снял в своем родном городе Леоне в 1974 году. Лично мне из всех его фильмов — интеллектуальных и зачастую сложных для восприятия — особенно нравятся два: «Безупречная репутация» (1981) и «Жизнь и ничего больше» (1989).

С фильмами Билла Форсайта определенно стоит познакомиться. Особого внимания заслуживают «Девушка Гре-

гори» (1981), «Местный герой» (1983) и «Хозяйство» (1987).

Марк Херман: посмотрите «Дело — труба» (1996) и «Голосок» (1998).

Андрей Кончаловский участвовал в работе над сценарием фильма Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Его главное достижение, пожалуй, 275-минутный эпический фильм «Сибириада» (1979).

— Мик Одсли

В первый раз мы с Миком общались в его рабочем кабинете в лондонском Сохо, где тот монтировал фильм Майка Ньюэлла. Также Мик неоднократно сотрудничал со Стивеном Фрирзом и Терри Гиллиамом.

мо — Я родился в Рочестере, в графстве Кент. Когда мне было четыре, семья переехала в Севенокс, родители живут там до сих пор. Я в Севеноксе пошел в школу, а мой отец в то время был — впрочем, и сейчас остается — прекрасным краснодеревщиком.

Моя бабушка по папиной линии была выдающимся фотографом, как, кстати, и отец: он всегда любил фотографировать. Мы проявляли фотографии в ванной. И я помню, как, будучи совсем малышом, любовался тем, как фотография появляется на свет.

Моя тетя по отцовской линии — художница. В общем, изобразительное искусство и ремесло — вот сильные стороны отцовской ветви нашей семьи. Отец к тому же неплохо для любителя играл на флейте. Так что вся наша семья увлекалась музыкой и визуальным искусством. В школе я занимался режиссурой и фотографией. Мы с одноклассниками делали маленькие проекты: слайды, визуальное искусство...

Наша школа тогда сотрудничала с кинотеатром Paris Pullman. Если я не ошибаюсь, отец одного из учеников был владельцем этого кинотеатра. И нас, тогда еще шестиклассников, попросили нарисовать плакаты для фильмов. Мы познакомились с выдающимися работами. Сильнее всего меня, пожалуй, впечатлил фильм «Жить своей жизнью». Именно после него я понял, что кино — это далеко не только Голливуд. Я был очарован Годаром, влюблен в Анну Карину. Как известно, кто заинтересовался Годаром, непременно «перейдет» на Трюффо.

Я влюбился в фильмы Годара, во французское и чешское кино: Менцель, Форман и прочие, «Бал пожарных», «Поезда под пристальным наблюдением»... Не меньше меня интересовали японские режиссеры, например Кurosава.

Как я уже говорил, к искусству в нашей школе относились серьезно. У нас был курс подготовки в колледж искусств. Так что сразу после школы я поступил в колледж Хорнси. Достичь этого мне помог учитель рисования, мой главный наставник, который просто обожал кино. Мы смотрели вместе фильмы, он даже организовал для нас дискуссионный клуб.

Так что я решил все-таки податься в кино, от анимации потихоньку отходил. Хотя и снял трехминутный мультфильм — задание для поступления на кинофакультет Королевского колледжа искусств.

На самом деле лучшее, что мне дал колледж, — общение с однокурсниками: Майклом Уайтом, Питером Харви и прочими. Окончив колледж, я оказался перед необходимостью зарабатывать себе на жизнь и начал работать звукорежиссером. Состояние рынка труда было печальным: пределом мечтаний для меня были фильмы Британского

института кино и студии Arts Council. Мы с Мамуном из Британского института кино отлично поладили. Мы работали над так называемыми пилотами, то есть двух- или трехминутными фильмами, которые снимали люди, претендующие на грант продюсерского комитета. Я записывал звук, а затем начал обрабатывать дубляж. На самом деле это был отличный старт, ведь именно в Институте кино Кевин Браунлоу снял свой фильм «Уинсентли».

Помню, как смотрел «Мое детство» Билла Дугласа в маленьком темном зале... Пожалуй, это один из самых сильных фильмов, что я видел. Я чувствовал себя так, словно мне голову проткнули гвоздем.

По счастливой случайности продюсерский комитет Британского института кино предложил мне и Питеру Харви снять «пилот» для фильма «Король Лир». Мы поехали в Уэльс, сняли там пробный вариант. Через несколько дней после нашего возвращения Питер позвонил мне: «Монтировать некому, может, ты попробуешь?» А мне всегда хотелось попробовать, но в колледже с монтажом как-то не сложилось, мы, студенты, не доверяли свои фильмы друг другу. В общем, я выполнил работу, режиссер так и не узнал, что я ни одного кадра в своей жизни до того не монтировал. С «пилотом» я справился, так что мне доверили смонтировать весь фильм.

Когда я делал свои первые шаги в монтаже, Чарльз Рис многому научил меня, в плане визуального аспекта работы. Научил меня по-разному смотреть на вещи, передал мне свое особое, индивидуальное видение кино, которое кому-то нравилось, а у кого-то вызывало негативную реакцию, но равнодушным не оставляло никого. В то время люди были щедрее, чем сейчас.

Еще до того, как начать сотрудничать с Биллом Дугласом, я уже вдохновлялся им, его особой манерой повествования, построенной на визуальных образах, а не на диалогах, и его простыми монтажными решениями, основанными на пропорциях и ритме. Работы Билла заставляли меня о многом задуматься.

Майк Эллис, еще один мой наставник, дал мне отличный совет: не карабкайся вверх по лестнице, которая тебе не подходит. Лучше оставайся на своей лестнице, пусть пока и на низких ступеньках. Если ты мечтаешь монтировать фильмы, то оставайся тут, не уходи на телевидение. Думаю, Майк был прав. Британский институт кино стал для меня трамплином. Я общался с энтузиастами своего дела.

Помню, как здорово я провел один день на студии Beaconsfield с Сэнди Маккендреком, которого я попросил взглянуть на фильм Теренса Дэвиса. Тогда произошла забавная история, может, вы о ней даже слышали. Сэнди смотрел фильм Терри «Мадонна с младенцем» — как раз тот, в работе над которым я принимал участие. Кто-то воскликнул: «Что за гейский фильм!» — а Сэнди ответил: «Ничего подобного!» — и правильно, ведь фильм был тяжелым, мрачным.

Тот день стал одним из самых ярких за всю мою карьеру. Помню, как сидел в крошечной угловой монтажной на студии Beaconsfield, шторы были опущены, ведь фильм был выполнен в темных тонах. Посмотрев фильм, Сэнди все разобрал по полочкам: проанализировал сценарий, пропорции, намерения. Он высказал одну мысль, которая стала для меня настоящим откровением: «Ты пытаешься компенсировать недостатки сценария, но туда тебе и лезть не нужно: ты должен работать исключительно над монтажом».

И тут меня как будто озарило. Мне было очень полезно услышать анализ Сэнди: такой строгий, логичный, проницательный. Вообще, думаю, мы с Сэнди провели вместе два дня, а не один. А потом мы со Стивеном Фрирзом не раз навещали Сэнди в Калифорнии. Показывали ему разные версии монтажа наших фильмов. И что приятно, его жена, Глэдис, всегда говорила, как она рада нашему визиту. Думаю, это огромная часть — иметь возможность сидеть с этим человеком за одним столом, пить с ним, разговаривать с ним. Часто бывает, показываешь человеку фильм, работа над которым еще не завершена, а он не может выразить свои мысли, как будто не владеет нашим особым языком. Может, цинично так говорить, но мне все чаще кажется, что люди разучились разговаривать о фильмах, которые еще не готовы. И поэтому я особенно дорожу встречей с человеком, который не просто обладает талантом, а вдобавок понимает внутреннюю кухню процесса и может дать мне какой-то совет. За всю жизнь я встречал лишь двух-трех таких людей: первый — это Сэнди, а вторая — несравненная Деде Аллен. К сожалению, мало осталось людей, кто умеет анализировать фильмы, говорить о них конструктивно, не с позиции своих интересов, которые кардинально отличаются от интересов создателей фильма, то есть от наших.

Не восстановлю сейчас точную хронологию событий, но в фильм «Мой путь домой» я попал, можно сказать, через звукорежиссуру. Мне нужна была работа, так что я смело отправился в Египет. Я записывал звук к этому фильму, в итоге монтаж поручили тоже мне — у Билла возникли какие-то сложности. Это был первый

художественный фильм, который я полностью смонтировал сам. И он стал моей отправной точкой. После него были «Братья и сестры» Ричарда Вули, а затем «Неподходящая работа для женщины» Криса Петита. Эту работу я получил благодаря Майклу Релфу.

rk — Фильм Криса Петита стал для вас прорывом?

мо — О да, настоящим прорывом. И опять же, мне очень повезло. Уже после того, как фильм был готов, редактор дубляжа, Родни Холлэнд, на рождественской вечеринке встретился со Стивеном Фирзом. Тот искал режиссера монтажа, и Родни нас свел. Я лично со Стивеном не был знаком, но видел «Сыщика» и все его работы для телевидения. Так что мы встретились, прекрасно пообщались. Стивен искал режиссера монтажа для фильма «Уолтер», первого фильма, показанного на канале Film4, собственности Четвертого канала. Помню, как увидел на Оксфорд-стрит плакат с надписью вроде «Фильм об инвалидах! Шокирующий триллер! Только на Четвертом канале». Это был чудесный фильм!

rk — Начав сотрудничать со Стивеном Фирзом, вы чувствовали, что переходите на новый уровень?

мо — На собеседовании я чувствовал себя очень неуверенно, ведь я так восхищался работами Стивена. Мне было страшно, я сильно нервничал, но все же мы сошлись. Думаю, благодаря тому, что у меня уже был какой-то опыт, плюс у нас было кое-что общее: Билл, Британский институт кино... Крис Менгес и Стивен Фирз сняли очень красивый фильм. Нельзя сказать, что мой монтаж внес что-то новое. Я опирался на ту работу, что они уже проделали, мне повезло с фильмом, он был прекрасным, очень эмоциональным.

Мне было легко общаться со Стивеном благодаря его щедрости и его готовности прислушиваться ко мне, а он в ответ смог довериться мне, смог доверить мне материал. «Стукач» — роуд-муви, съемочной площадки, по сути, не было. Я находился в Лондоне, в пять утра приходил в лабораторию, отсматривал там материал, и, до того как Стивен отправлялся на съемки, мы обсуждали материал по телефону. Получается, Стивен доверился моему пониманию сцен. Нам удалось выстроить удачную модель коммуникации. Фильм с Джоном Хертом получился просто прекрасным.

rk — Острый, грубый, резкий — опять новый стиль.

мо — Хочу отметить и превосходный сценарий — заслугу Питера Принса. Помню, как я нервничал, работая над этим фильмом, ведь Джереми Томас, продюсер, любил повторять: «Не забывай, я долго работал режиссером монтажа». И я думал: «О господи, да он меня заживо съест!» Но в итоге все прошло отлично. Я наслаждался работой над фильмом. В то время работа над такого рода фильмами занимала двадцать — двадцать одну неделю, от начала до конца. Рабо-

тать было очень весело, процесс был быстрый, все было как-то живо и свежо. Мы снимали фильмы для себя: не устраивали предварительных просмотров. Показывали, конечно, фильмы друзьям, но вообще чувствовали себя как дети, которым дали занятную игрушку. Продюсеры, Маргарет Мэтисон и Джереми Томас, создали для нас приятнейшую атмосферу.

рк — Учитывая ваш опыт в Британском институте кино, вы потом выполняли функцию и звукорежиссера в том числе?

мо — Нет, от звукорежиссуры я довольно быстро отошел.

рк — Но у вас выработался какой-то взгляд на то, как именно, по-вашему, звук должен дополнять изображение?

мо — Мне это было очень интересно, и в то же время для меня этот этап нередко оказывался сложным. А сейчас новые технологии, конечно, позволяют нам монтировать все сразу благодаря использованию нескольких звуковых дорожек.

В те дни, грубо говоря, изображение было отдельно, а музыка — отдельно, и совместить их было непросто. Думаю, этот опыт наверняка есть и у вас — опыт видения «голого» фильма, без всего этого украшательства, которое фильм как бы сглаживает. Так вот, этот опыт и помог нам постичь саму суть монтажа. И я до сих пор предпочитаю видеть фильмы настолько «голыми», насколько возможно. Ведь если фильм и в таком состоянии производит впечатление, значит, дальше будет только лучше. А спрятать несовершенства за музыкой никогда не получится.

рк — Итак, восстановим хронологию: после «Стукача» вы начали сотрудничать с Майком Ньюэллом.

мо — Да, и началось все с фильма «Танец с незнакомцем». Стивен познакомил меня с Майком, и уже через несколько недель мы приступили к работе. Фильм был прекрасным! В то время мне казалось огромной честью работать со сценарием великолепной Шелы Делани. До сих пор помню первый материал с Мирандой Ричардсон — у меня просто челюсть отвисла! Эта женщина была божественно красива. А что уж говорить о музыке Ричарда Хартли... Фильм, по-моему, очень грустный. Я его так и не пересмотрел. Сильная, конечно, вещь. И опять же, очень приятный опыт, настоящее счастье.

рк — Есть ли принципиальное различие между работой с Майком и работой со Стивеном?

мо — У каждого свой метод. Мне с Майком сложнее, потому что со Стивеном мы сотрудничаем уже более двадцати лет, сделали вместе пятнадцать или шестнадцать фильмов, и мы уже на короткой ноге, мы хорошо друг друга знаем, доверяем друг другу. А это облегчает работу.

рк — Помню, у меня от общения с вами и Стивеном в Биконсфилде осталось такое впечатление: вы оба великолепны в своем неуважении

к материалу. Ведь, как говорил Трюффо, нужно быть готовым «наслаждаться» фильмом.

мо — Да, тут вы правы. Хотя, с одной стороны, я помню, как свободно Стивен обращался с материалом, с другой — помню, как, посмотрев первую версию моего монтажа «Уолтера», он сказал: «Да, к актерам ты отнесся уважительно». Помню, Иэн Маккеллен часто сидел у меня в монтажной, у меня было тепло, потому что в комнате стоял небольшой камин. Место было достаточно уютное, так что Иэн часто приходил посидеть у меня, а я, в силу своей неопытности, прямо-таки физически ощущал присутствие этого гиганта у меня за спиной.

Но в какой-то момент мое терпение лопнуло, и я сказал Иэну, приятнейшему, кстати, человеку: «Слушай, мне как-то некомфортно». На что он ответил: «Извини, не хотел тебя смущать, но расскажи мне, пожалуйста, что у тебя происходит в голове, когда ты монтируешь?» Я и ответил ему, о чем думал. Мол, я принял такое решение — и на то была такая-то причина. И я помню, как меня впечатлило, что Иэн был доволен моей работой, что он считал меня ровней. Помню, как он воскликнул: «Боже, я выгляжу так, как будто и правда спал!» — когда посмотрел сцену, где он просыпается в кровати. И я подумал: «Ничего себе, и он до сих пор переживает о таких вещах. Да это же, черт возьми, сам Иэн Маккеллен!» Чтобы задать материалу движение, чтобы монтаж «заговорил», нужно как раз то «неуважение» к материалу, о котором вы говорили. И конечно, это пластичный процесс, тем более теперь, когда мы перешли на цифровой монтаж. Всегда можно вернуться назад. Вот, к примеру, представьте, что сцена занимает пять страниц, а материала сняли на три часа — огромное количество, но все дубли хорошие. Выбирать очень сложно. Но будет проще, если вы знаете, что за историю хотите рассказать, если знаете, какой у этой сцены «климат», какие идеи за ней стоят. Нас ценят как раз за особый взгляд на вещи, за особые реакции. Дело в том, что собрать из материала фильм могут, в принципе, многие. Вся суть в том, что ты выбираешь и как ты на это смотришь.

рк — Вы по-прежнему нервничаете, приступая к новому фильму?

мо — Честно говоря, да. Я ощущаю тревогу, потому что вновь и вновь понимаю: я не знаю, как монтировать этот фильм. Мне все время кажется, что вот-вот люди поймут, что я не настоящий режиссер монтажа. Честно, я до сих пор так чувствую. Вот сижу я, смотрю материал, и все совсем не так, как я представлял. Перед тем как приступить к работе, я всегда как можно более тщательно читаю сценарий, и, к счастью, у меня всегда есть возможность пообщаться с друзьями, наши обсуждения мне очень помогают. Я очень рано начинаю готовиться к монтажу.

Так что режиссеры, с которыми я более-менее регулярно сотрудничаю, всегда оказывают мне эту любезность: позволяют подключиться к процессу на раннем этапе. Так было, например, с «Грязными прелестями», с «Моей прекрасной прачечной». С другой стороны, у фильма «Опасные связи», к примеру, сценарий просто безупречный, с ним мы ничего не делали.

После предварительного просмотра мы убрали одну сцену, но это единственное изменение. В остальном все осталось так, как и написал Кристофер Хэмптон.

РК — Учитывая ваше неуважение к материалу, готовность «рвать» его, бывает ли такое, что один из вас думает, что сцена получилась отличной, а другой в этом не уверен?

МО — Ну да, конечно, такое бывает. Поэтому для меня так важны просмотры. Бывает, Роджер, я сижу на просмотре и чувствую, что материал меня просто поглощает, оглушает, и я уже не могу воспринимать отдельные детали.

РК — А вы делаете записи во время просмотров?

МО — Никогда. И ни разу у меня не было такой, казалось бы, типичной ситуации, когда ты сидишь в темноте, смотришь фильм, а кто-то шепчет тебе на ухо свои замечания и указания. Зато бывало, что, сосредоточившись на деталях, я терял из вида дубль в целом. Тогда сложно становится выбрать самый удачный дубль. А вообще, я просто стараюсь запоминать свои ощущения. Я отлично помню, например, под каким углом что-то было снято, а вот вспомнить актерскую игру сложнее, тут я чувствую, что могу что-то упустить. Бывает, жалею о дублях, которые отверг. Бывает, я вынужден констатировать, что не смог выразить нужную идею, но при этом знаю, как это можно было сделать. Думаю, когда собираешься делать склейку, нужно просто задать себе вопрос: «А это вписывается в концепцию фильма? Будет ли это смотреться органично?»

И я благодарен всем, с кем работаю, за доверие, за то, что с ними я могу быть самим собой, пусть иногда это и значит — быть дураком. С ними я не стесняюсь своих ошибок. Сильные эмоции у меня возникают уже после просмотра фильма. Мне нужно посмотреть фильм от начала до конца и вспомнить весь материал. Если этого не произошло, я буду чувствовать себя не в своей тарелке. Буду волноваться. Собирая фильм, я постоянно ощущаю свою беспомощность, я не могу быть уверен в том, что двигаюсь в правильном направлении, если не видел весь фильм.

Некоторые фильмы вызывают у меня глубокое восхищение. Так, например, было с фильмом «Шустрая». Буквально через пару дней после завершения съемок в Ирландии я уже монтировал последние эпизоды, и это не частый случай. И завершив монтаж, я сказал:

«Сходи-ка за бутылкой шампанского!» — мы сидели, задрав ноги на Steenbeck, смотрели фильм и смеялись. Я думал, что фильм хорош, был доволен своей работой, и действительно, никаких изменений мы вносить не стали.

rk — Вы говорите, что вам важно смотреть фильм. Значит ли это, что вы стараетесь устраивать просмотры как можно чаще?

mo — Да. Сейчас, в эпоху цифрового монтажа, сборку приходится планировать заранее, но в любом случае приступать к следующему этапу работы я не могу, если не посмотрел все, что есть на данный момент. Просмотры дают мне пищу для так называемого полночного монтажа, когда я лежу без сна в кровати, смотрю в потолок и думаю, например: «Почему середина фильма получается такой слабой?» После просмотров мы общаемся с так называемыми супервайзерами, например с той же Деде. Она говорит: «Тут, по-моему, плохо», а я отвечаю: «Да, мне тоже так кажется, а как можно исправить ситуацию?» Супервайзер полностью погружается в фильм: сидит в темноте два часа и по мере развития событий пытается понять, через что же эти пятьсот людей прошли... И я не знаю, чем можно заменить этот опыт погружения.

rk — Давайте вернемся к вашему последнему совместному проекту с Биллом Дугласом — к фильму «Товарищи». Как все прошло?

mo — Я восхищаюсь Биллом, он многому меня научил, я многим ему обязан. Работа над этим фильмом была сложной, беспокойной, захватывающей, пугающей — как и всегда с Биллом. Я был в восторге от концепции, от поставленных целей, от невероятной эклектичности фильма. Однако мне было очень жаль, что Билл не желал сократить фильм, сжать его, свести к самой сути. Можно сказать, он сам загнал себя в тупик: в фильме много ловких, аккуратных упущений; каждую из этих лакун нужно было заполнить; и в то же время фильм нужно было резать, сокращать — хотя бы из практических соображений. Билл уперся намертво, сокращать ничего не хотел, а я должен был поддержать его, хотя в глубине души чувствовал досаду; я хотел бы обладать большей свободой, хотел бы сделать нечто более цельное и динамичное. Я думал, что так фильм стал бы куда понятнее. А некоторые фрагменты, которые, на мой взгляд, были необходимы, Билл, наоборот, опустил. И, по-моему, совершенно напрасно.

rk — Однако я знаю, с ваших же слов, что пара более «свежих» фильмов не оставила таких приятных впечатлений. Давайте не будем переходить на личности. Может, вы просто расскажете о том, как режиссеру монтажа добиться хорошего результата, или о том, как вы справляетесь с серьезными проблемами?

mo — Что касается «Мстителей», это был многогранный, неоднозначный и совершенно новый для меня опыт. Через три-четыре недели

после начала съемок я почувствовал, что что-то идет не так. Не только я это почувствовал, но и мои друзья: Стюарт Крейг и Роджер Прэтт, дизайнер и оператор соответственно. Понимаете, какая была ситуация: я говорю: «Слушайте, мне кажется, ничего хорошего не выйдет: вы присыдаете мне фильм крошечными кусочками, даже не по порядку, еще и со спецэффектами». А в ответ: «А нас все устраивает». Ну что тут скажешь? Просто продолжаешь делать свою работу. И стараешься поддерживать коллег.

РК — А сценарий вам понравился?

МО — Да, но дело в том, что снимали не по сценарию, по-другому интерпретировали некоторые ключевые моменты.

Я бы, наверное, спрыгнул с моста Хангерфорд, если бы Деде Аллен не пришла на помощь. Помню, после одного из абсолютно провальных просмотров я был в полном отчаянии и сказал Деде: «Думаю, я не смогу закончить этот фильм». Помню, как она покачала пальцем и ответила: «Бросать нельзя», — и изуважения к ней я и думать об этом перестал. Деде сказала: «Ты справишься», — и я действительно справился.

РК — Кстати, мы же еще не обсудили фильм «Кидалы».

МО — О, это было божественно! И актеры, и съемочная группа — все подружились. А исполнительный продюсер, Мартин Скорсезе, чем-то мне напомнил Сэнди Маккендрика. Мало кто способен так глубоко понимать кино. Мартин сильно помог мне с монтажом. Пожалуй, никогда еще монтаж не заставлял меня так нервничать. Тельма тоже была полностью вовлечена в процесс и оказала мне неоцененную помощь. Как-то раз Стивен предложил мне посмотреть материал вместе в монтажной, я его поддержал. И вот мы смотрим примерно третий эпизод, как Мартин заявляет: «Слушайте, я тут в соседнем кабинете другой фильм снимаю, думаю, у меня сейчас все смешается в голове, ритмы и так далее. Так что я вас покидаю, скажу только, что в восторге от вашей работы, продолжайте в том же духе». Мы так и не досмотрели до конца.

РК — Интересное замечание, про ритмы.

МО — Да, он тогда снимал «Славных парней», поэтому наш фильм его особо не заботил. Он сказал: «У вас свое представление о ритме, и оно прекрасно». Небольшие проблемы возникли с использованием музыки Элмера Бернстайна, пришлось повозиться, но в целом все прошло очень гладко и легко. Отлично помню, как впервые услышал потрясающую музыку Элмера в Дублинской студии. Особенно впечатлила партия духовых инструментов. Духовые часто используют в кино, чтобы задать нужный темп. Знаете, я помню это так явственно, как будто все было вчера. Это был невероятно эмоциональный момент.

Мне кажется, не получится стать режиссером монтажа, если не умешь слушать других. В итоге останется лишь то, что для тебя органично. Не воспринимай все буквально, старайся перерабатывать чужие советы, понимать, что на самом деле люди хотели сказать. Часто бывает, люди дают тебе указания, мол, делай так-то и так-то, а на самом деле просто хотят обратить твое внимание на то, что проблема существует. Если тебе предлагают готовое решение, не слушай. Ты придумаешь что-то получше. Ведь это ты построил фильм, кадр за кадром, сцена за сценой, с первого дня до последнего.

Когда Стивен увидел первую версию «Стукача», он дал мне много указаний, одно из них было таким: «У тебя получился фильм о Вилли Паркере, а я хочу фильм о мистере Брэддоке». И я подумал: «Что же, ладно». Я сфокусировался на том, кого угнетают, а не на том, кто это делает. Идеи, конечно, могут прийти из ниоткуда, но суждения, в любом случае, выносить можно только, если материал сильный и правильно собранный, если все снято так, что ты можешь делать выбор на свое усмотрение и монтировать при этом гармонично. И если вы с режиссером уже давно сотрудничаете, то получаться будет все лучше, все быстрее, все проще.

Огромный плюс цифровых технологий в том, что теперь работать над ритмом стало проще, теперь это можно начать делать на очень раннем этапе. Раньше работа над сценой занимала у меня, скажем, весь день, теперь — полдня, а оставшуюся половину я могу потратить на то, чтобы интегрировать сцену в фильм, внести какие-то изменения, попробовать другие дубли, а может, вообще сделать второй вариант. Работаем мы теперь совсем по-другому. Раньше дай бог за день сделать столько (показывает руками количество пленки, примерно триста метров 35-мм пленки), если я делал столько, то был собой вполне доволен. А над ритмом работал уже потом. А теперь люди хотят, чтобы уже на раннем этапе монтаж был выверен.

Думаю, даже первая версия монтажа должна быть внятной, должна как бы соответствовать сценарию. Вообще мне кажется, сейчас о процессе «сборки» фильма сложилось не совсем верное представление. Представляете, в тот же день, как съемки завершены, мне может позвонить продюсер и сказать: «Ха-ха, а теперь вам пора приступать к работе!» Для меня процесс сборки является самым важным этапом: мы строим фильм, как дом, по кирпичикам, взаимодействуем с отснятым материалом, откликаемся на него, формируем его и вносим свои изменения. Думаю, на этом этапе фильм претерпевает наиболее сильные изменения. По-моему, многим людям тяжело смотреть черновой материал, и они толком не понимают, в чем состоит монтаж.

Они не знают, на что обращать внимание, когда смотрят. Работа на самом деле очень тонкая. Бывает, людям присыпают запись, потом я разговариваю с ними и понимаю, что ничего они не увидели.
«Да просто сделай черновой монтаж этой сцены...» Ты что хочешь этим сказать? Я эту сцену смонтирую наилучшим образом, так хорошо, как только могу, и никакой это не черновой монтаж, он качественный! Сценарий, например, может быть черновым, да многие другие вещи можно сначала делать на черновик. Но не монтаж. Никакого чернового монтажа нет, есть только первый: он как набросок, схема. Он скучный, мы от него потом избавимся.

рк — Я достаточно рано понял одну важную вещь: обычно, если сохранить при монтаже естественный ритм той или иной сцены, все будет смотреться органично. Но бывает ведь так, что два главных героя играют совсем по-разному, в плане стиля и в плане ритма, настолько по-разному, что это просто с ума сводит. Очень сложно даются монтажные перебивки, переходы от общих планов к крупным. Я осознал, что монтаж заключается все же не только в том, чтобы следовать ритму, уважать его или поддерживать. Нужно вмешиваться.

мо — Думаю, хорошие режиссеры понимают это на интуитивном уровне и контролируют процесс. Если приходится вносить какие-то серьезные изменения, я всегда чувствую себя виноватым. Пожалуй, об этом мы с вами уже говорили, все дело в понимании ритмов: инстинктивных ритмов, того, как люди на что-то реагируют, того, как долго длится тот или иной процесс... Меня всегда поражало то, как быстро люди воспринимают информацию. А ведь восприятие визуальной информации — это очень сложный процесс. И вот вечно сижу я на просмотре и думаю: «А достаточно ли быстр?

рк — И наконец, о переходе на цифровые технологии. Как вы это восприняли?

мо — Я был к этому готов. Меня всегда раздражали эти бочонки с катушками пленки и все эти подобия верстаков и удавок. Конечно, поначалу было страшно. Я никогда не представлял себя работающим за компьютером, я не думал, что этим режиссер монтажа должен заниматься. Но как только попробовал, сразу понял: «О, да это же потрясающе!» Я в восторге от того, как быстро теперь можно работать с кадрами. Теперь мы можем реализовать свой замысел буквально в ту же секунду, как он пришел к нам в голову, а раньше мысли значительно опережали действия, на какие-то шаги уходило очень много времени. И было очень жалко вырезать фрагменты, на которые ушло столько времени, — а раньше, как вы знаете, мы их в прямом смысле вырезали. Теперь у нас появилось больше возможностей, мы стали гибче, теперь нам легче идти на диалог. Теперь нам проще реализовывать свои задумки, потому что не нужно принимать каких-либо

бесповоротных решений, можно пробовать разные варианты. Думаю, переход на цифру сделал нас гораздо свободнее.

rk — А изменился ли каким-то образом сам процесс работы, техническая часть, помимо того, что теперь можно пробовать разные варианты и времени на раздумья стало больше?

мо — Пожалуй, я работаю так, как раньше. Единственное изменение заключается в том, что теперь я хоть и приступаю к работе с четким представлением о том, как будет начинаться сцена, но потом могу легко от него отказаться. Теперь мне не сложно пройти какой-то путь, а потом развернуться назад и все переделать. А раньше еще по дороге на работу, сидя в автобусе, я все думал: «Так, надо наконец определиться, с чего будет начинаться эпизод. Я же так долго выбирал кадры, связывал их, на это чуть ли не полдня ушло...» А потом, бывает, передумаешь: «Боже, опять начинать с нуля...» Знаете, думаю, мне повезло, что я успел поработать и с пленкой, и с цифрой. Я до сих пор представляю работу монтажера так: вырезаешь маленьких человечков и помещаешь их на компьютерный экран. И все они смотрят на меня.

Недавно Мик пригласил меня к себе в гости в дом на юге Лондона, чтобы обсудить, как развивалась его карьера после нашего интервью для первого издания книги.

rk — Итак, Мик, в 2005 году вы монтировали фильм «Гарри Поттер и Кубок огня».

мо — Это был интересный проект — любопытно поработать с режиссером, у которого совершенно другой подход. Я раньше и не представлял, сколько же труда вложить в фильм, который главным образом построен на визуальных эффектах. Джимми Митчелл — он отвечал за визуальные эффекты — помогал мне составлять планы сцен. Работа над некоторыми из них заняла год, а то и больше. Съемки велись очень долго — пятьдесят недель снимали обычные сцены, потом был второй блок съемок, отдельно велась работа над спецэффектами. И все это надо было собрать воедино. Материала было очень много, причем весь он был на пленке. Объем работы был огромный: у каждой сцены было пятнадцать-двадцать «слоев», из которых мы собирали в итоге нечто цельное. Тяжелая работа, конечно, зато я понял, в каком направлении, скорее всего, будет развиваться кинематограф. И я имею в виду не только то, что это будет поворот в сторону фэнтези, но и то, что расширяется география съемок. Для меня в этом фильме почти все было ново. Ключевой момент заключается в том, что сейчас в большинстве фильмов очень активно используются визуальные эффекты, что сильно влияет на работу монтажера. Монтажеры теперь должны держать

в голове еще и то, что после монтажа сцены будут подвергаться сильной визуальной «переработке».

рк — Было ли волнение перед началом работы? Потребовалось ли время на то, чтобы приспособиться к новому методу?

мо — Конечно. Я переживал, что в одной сцене совершенно запорол работу над ритмом, а переделывать было уже поздно. Так нервничал, что не спал всю ночь. Как сейчас помню: сидим с Майком Ньюэллом в зале, смотрим фильм, и я ему говорю: «А вот тут я наложил». Сейчас я понимаю, что, раз действие перемежалось кадрами с реакциями героев, можно было бы добавить еще немного действия, причем не живых кадров, а цифровых. Ритм получился бы совсем другим. Теперь-то, лет десять-одиннадцать спустя, мы понимаем, как можно было бы фильм сделать гораздо эффектнее. Тем более с тех пор много новинок появилось в мире технологий.

Шокирующим открытием для меня стала финансовая сторона вопроса. Все эти цифровые элементы сильно затягивают создание фильма — причем фильм, вполне возможно, был бы лучше без них. А они еще и столько денег стоят... Конечно, зная это, к процессу монтажа подходишь совсем по-другому.

рк — Думаю, в таком случае очень важной становится функция звуковой дорожки, особенно музыки. Звуковая дорожка должна поддерживать и усиливать ритм и форму, выработанные монтажером. Как вы этого достигаете?

мо — Музыкант Грэм Саттон, который, кстати, потом стал моим близким другом, присоединился к нашей команде еще во время съемок. По сути, работать над черновой звуковой дорожкой для первого, секретного просмотра мы начали вскоре после конца съемок. Большие затруднения у меня вызывала одна из сцен в лабиринте. Грэм попросил: «Дай мне длинную версию эпизода, я поработаю над ритмом, может, это тебе поможет». Это шло вразрез с тем, как я обычно работаю — я предпочитаю работать с самыми сжатыми версиями сцен, я думаю, что это лучше для понимания визуального нарратива. Однако в данном случае все было как раз наоборот.

рк — Наверное, пока нет визуальных эффектов, вообще непонятно, как будет восприниматься звуковая дорожка.

мо — Нет, мы иногда вставляли звуковые эффекты еще до визуальных. Как у Брессона: слышишь свисток и сразу представляешь железондорожный вокзал. Так что мы вставляли шумы, и работать с ритмом становилось проще, потому что появлялось представление и о визуальных эффектах.

рк — Мы с вами уже говорили о Деде — помню, я как-то зашел к ней, когда она работала над фильмом «Красные», она в тот день делала уже четырнадцатую или пятнадцатую черновую версию одного из эпи-

зовов. В итоге то, как она переработала эпизод, а особенно интерлюдия, которую она вставила, создало кардинально новый эффект.

мо — Любопытно, что с тех пор — а Деде монтировала «Красных» в 2005 году — мы вышли на новый этап. Теперь зачастую монтаж опережает работу над звуком, а все потому, что Avid стал совместим с инструментарием Pro. Есть в этом, конечно, и свой недостаток: возникают сомнения, так ли велика роль монтажера. Зато укрепилась связь между монтажом и звукорежиссурой. Вспоминаю, как мы работали с великолепным Рэнди Томом, он как раз был звукорежиссером «Кубка огня». Мы были настоящей командой. Пожалуй, даже музыкальной группой. Он играет свое соло, а я думаю: «Так, а ритм-то можно поменять».

рк — Наверное, было бы очень печально, если этого взаимодействия не было, и если режиссер монтажа, завершив работу над «картинкой», просто уходил, а дальше звукорежиссер и композитор все бы делали сами.

мо — К моему ужасу, именно так и произошло пару лет назад, когда я монтировал фильм Терри Гиллиама. Предполагалось, что, завершив работу над визуальной составляющей, я должен был покинуть проект. Мы с Терри оспорили это решение продюсера. Надо настаивать, говорить, мол, я архитектор этого фильма, я все пропустил через себя, свои руки, глаза, уши. Да, будут еще внесены значительные изменения, но все же основание заложил я, наметив даже детали. И мне очень важно знать даже такие детали, как на какой секунде вставлять звук закрывающейся двери. Мне было бы невыносимо потом смотреть фильм, зная, что свою работу я закончил на столь раннем этапе.

рк — Тем более вы начинали свою карьеру и набирались опыта в сфере независимого кино, где принято, чтобы режиссер монтажа продолжал принимать участие в работе на всех ее этапах.

мо — Да, в фильме Билла Дугласа вы никогда не услышите звуковую дорожку, которую он не прослушал и не принял. Это было бы просто немыслимо. Надо сказать, одним из самых приятных моментов моего недавнего сотрудничества с Робертом Земекисом («Союзники») было как раз то, что мы все делали вместе. Мы с Джеремайей О’Дрисколлом монтировали вместе, а Боб отвечал за работу над звуком. Но мы в ней тоже принимали участие. На протяжении недель нашей работы мы постоянно вносили в наш проект в Avid все новые звуковые дорожки, по двенадцать, четырнадцать, восемнадцать треков на каждую сцену. А когда Боб завершил работу, мы передали материал команде Рэнди Тома. И они уже занимались шлифовкой, прорабатывали мельчайшие детали в плане взаимоотношений изображения и звука. Рэнди мог сказать, мол, мне не нравится этот звук лая, надо убрать. Вплоть до таких мелочей.

рк — Понятно, это самый последний проект, его вы помните лучше всего, но давайте все же вернемся к вашему сотрудничеству с Терри Гиллиамом, тем более вы его недавно упоминали.

мо — Тогда надо вернуться к фильму «Двенадцать обезьян» (1995). Для меня это был достаточно странный опыт. Авторы сценария, Дэвид и Дженет Пиплз, прислали мне его еще за пару лет до того, как предложили Терри снять фильм. Он, кстати, вдохновлен «Взлетной полосой» Криса Маркера. Мы с Терри познакомились в 1992 году, когда я работал над фильмом Стивена Фрирза «Герой», и вскоре подружились. Прочитав сценарий, я сразу понял, что ради этого фильма пошел бы на все. Он обещал быть очень интересным и сложным! Учитывая, что у Дэвида есть опыт монтажа, сценарий был написан с пониманием грамматики монтажа.

Итак, они предложили Терри снять фильм, и вскоре мы уже отправились в Филадельфию и Балтимор на съемки. Терри — один из немногих моих знакомых, кто в кинопроизводстве умеет все, в том числе владеет монтажом. Так что я немного волновался, но в итоге все сложилось прекрасно.

Сложилась интересная ситуация: если бы фильм уложился в два часа, права на монтаж остались бы у Терри, если бы шел дольше двух часов, он рисковал бы потерять эти права. И вот фильм почти готов, я понимаю, что мы немного вышли за рамки двух часов. Я предложил Терри: «Почему бы не вырезать буквально несколько минут? Ведь в этом случае никто и никогда не сможет оспорить твои права». Так мы и сделали. Здорово, что мир в итоге увидел этот восхитительный эксцентричный фильм.

Однако на предпоказе в Джорджтауне публика не порадовала нас своей реакцией. Кто-то даже встал и сказал: «Фильм предсказуемый». Я тогда подумал: ну, если уж фильмы Терри предсказуемые, мне пора уходить из профессии. Однако на студии Universal все были в восторге, сказали, что фильм непременно надо завершить. Примерно через месяц мы провели еще один предпоказ, уже внеся в фильм небольшие изменения. Публика не встретила картину более тепло, но на студии продолжали нас поддерживать. К счастью, в итоге фильм встретили хорошо, зрители разделили наш энтузиазм.

В 2015 году сняли длинный телесериал «Двенадцать обезьян» по сценарию все тех же Дэвида и Дженет Пиплз.

рк — Был ли Терри в замешательстве по поводу того, как вообще это снимать, после прочтения сценария?

мо — Нет, и он отлично справился. Помню, узнав, кто будет снимать-ся в фильме, я немного обеспокоился, но, на мой взгляд, исполнители

трех главных ролей — Брюс Уиллис, Мэделин Стоу и Брэд Питт — просто превзошли сами себя. Они сыграли именно так, как нужно было в этом фильме. А ведь к знаменитым актерам, бывает, пристает какое-то амплуа, не всегда уместное именно в данном фильме.

rk — Невероятно сложная, изобретательная структура фильма была прописана в сценарии?

мо — Да, но вклад монтажа тоже был, ведь я добавил временные петли. Мы постоянно шутили: мол, ой, Мик, а ты придумал, куда вставить сцены из аэропорта? А они были буквально по всему фильму раскиданы. У меня тут возникает такая аналогия: капающая из душа вода долго течет по полу, прежде чем в конце концов исчезнуть в слившемся отверстии. Конечно, это был сложный для монтажера фильм, зато удалось захватить внимание зрителя. Интрига все нарастает, в итоге все становится понятно, но главное, чтобы по пути к финалу зритель не заблудился. Дэвид и Дженет все предусмотрели, но нам пришлось поломать голову над тем, как все это преподнести в реальности фильма. И это было непросто.

Терри придумал удачную аналогию. Он говорил: «Это, наверное, будет настоящая эстафетная гонка в монтажной. Сначала я побегаю с палочкой, потом устану, упаду, ты поднимешь палочку и начнешь бегать, а потом ты устанешь, и я ее у тебя заберу». По вечерам, уходя из монтажной домой, я буквально трясясь от возбуждения: я знал, что это будет очень интересный фильм. Примерно через полгода после того, как «Двенадцать обезьян» вышли на экраны, я встретился с продюсером, Чарльзом Ровеном, и он сказал мне, что вообще не думал, что подобный фильм когда-либо снимут. Учитывая, как изменилась ситуация, вряд ли он при всем желании смог бы сделать подобный фильм теперь.

В то время эра господства визуальных эффектов только начиналась. На улицах мы снимали настоящих животных. Фламинго были цифровые, но довольно долгое время в клетке возле монтажной жил настоящий медведь. Какой-то концепции не было. Мне говорят, давай, мол, снимем птиц, а я и думаю: ну и как же вы собираетесь это делать? Да, это был поворотный момент, многое после этого фильма изменилось. С тех пор я никогда уже не работал с пленкой.

rk — А вы когда-нибудь благодарили Криса Маркера за вдохновение?

мо — Я знаю, что Крис видел этот фильм. То, что он дал на него добро, было для нас огромным облегчением, учитывая провальный предполагаемый показ.

rk — Следующим вашим совместным проектом с Терри был «Воображенариум доктора Парнаса» (2009).

мо — Хит Леджер умер через четыре недели после начала съемок, его трагичная смерть омрачила процесс работы. Мы долго не могли

решиться продолжать работу в принципе. Не были уверены, что это будет правильно с моральной точки зрения. К тому же и практические моменты, все эти страховки и прочие нюансы, нас смущали.

рк — Сценарий написал Терри?

мо — Да, и за визуальную составляющую отвечал тоже он. Он сделал прекрасную книжку, сборник иллюстраций и набросков. Мы снимали в разных локациях на улицах Лондона, с хромакеем должны были работать в Ванкувере, но тут случилась трагическая смерть Хита — как раз когда мы завершали съемки в Лондоне. Получив эту печальную весть, я был уверен, что фильм мы не закончим. Однако потом забрезжила перспектива. Ведь конструкция истории в принципе была выдержанной в духе «Орфея» Кокто, а в его фильме тоже было зеркало... В принципе, нам не хватало только одной сцены с Хитом в «реальном» мире, по ту сторону зеркала. Страховые компании после смерти Хита предложили нам отсмотреть отснятый материал и определиться, возможно ли в принципе завершить этот фильм. Терри пришла мысль переписать сценарий так, чтобы герой, пройдя через зеркало, превращался уже в другого персонажа — которого должен был сыграть Джонни Депп. Однако в итоге этого персонажа воплотили целых три актера, потому что у Джонни возможности были ограничены. А все благодаря упорности Терри и его дочери Эми, без них бы фильма не было.

рк — А не было ли нужно получить одобрение спонсоров на то, чтобы задействовать нескольких актеров?

мо — Мы часто вспоминали «Этот смутный объект желания» Бунюэля, ведь в нем главную роль исполняют сразу две актрисы. Помню, я смотрел этот фильм в Академии кино на Оксфорд-стрит, рядом со мной сидела парочка. Я услышал, как девушка сказала: «Боже, это изумительно, две актрисы», а мужчина переспросил: «Как две актрисы?» Он купился. Мы были впечатлены тем, какой удивительный эффект дало использование этого сюрреалистического метода. Трагедией тут и не пахло.

«В 1977 году в Мадриде, когда я и так был в отчаянии после бурной ссоры с актрисой, которая поставила под угрозу съемки „Этого смутного объекта желания“, продюсер Серж Зильберман решил от фильма отказаться. Мы оба были в депрессии из-за того, какие финансовые потери предстояло понести, однако как-то вечером, когда мы продолжали топить свои печали на дне стакана, я внезапно придумал (после двух сухих马丁и) позвать на одну роль двух актрис. Никто раньше этого не делал. И хотя я высказал это предложение лишь в шутку, Зильберману идея понравилась, и фильм был спасен», — пишет Бунюэль в своей автобиографии «Мой последний вздох», 1983.

Благодаря упорству Терри мы все же завершили фильм. Думаю, Хит бы нами гордился.

рк — Определенно. Через пару лет вы сделали вместе короткометражку «Целое семейство» (2011), а потом «Теорему Зеро» (2013).

мо — Да, и это был весьма амбициозный проект, учитывая бюджетные ограничения. Мне всегда грустно слышать, как Терри называют безответственным в плане расходования бюджетных средств, ведь за все эти годы я не встречал ни одного человека, который бы к деньгам относился серьезнее. Думаю, все дело в том, что фильмы получаются просто фантастические, люди не могут не думать, что в них вложены огромные средства. А на самом деле это заслуга лишь воображения режиссера.

мо — Да, все дело в его креативности и богатом воображении.

рк — И опять же, фильм такой живой, энергичный, прямо-таки «громкий» в визуальном плане. Чем больше фильмов Терри видишь, тем больше убеждаешься, что ему непременно надо снять фильм по Дон Кихоту. Это как раз та вселенная, что ему близка по духу.

мо — Уверен, это произойдет. Надеюсь на это.

рк — Помимо работ Терри Гиллиама, какие из фильмов, что вы монтировали в последнее время, оставили яркий след?

мо — Интересно было работать над фильмом «Главный бой Мухаммеда Али» (2013). Во-первых, потому, что это фильм Стивена Фрирза, во-вторых, потому, что структура интересная: мы комбинировали архивные съемки Али и постановочный эпизод заседания Верховного суда. Комбинировать столь разные виды материала — это была интересная задачка.

В последние два года мне довелось поработать с людьми, которых я до того совсем не знал; вновь осознать, что процесс монтажа включает в себя и знакомство с новыми людьми, завоевание их доверия, установление отношений... А люди ведь очень разные, совсем как фильмы. К примеру, в 2015 году я монтировал фильм исландского режиссера Бальтасара Кормакура «Эверест». Сложная и насыщенная история.

рк — Головокружением не страдаете?

мо — Вы его смотрели в 3D?

рк — Нет, я бы просто не смог.

мо — Высота там, конечно, играет главную роль. Изначально я весьма скептично отнесся к использованию 3D. На самом деле, когда мы с Бальтасаром посмотрели сцены в 3D, в специальных очках в кинозале, мы оба почувствовали, что хорошо бы немного поменять ритм монтажа, но возможности уже не было.

рк — Что любопытно, в прошлом году в кинотеатре Британского института кино, South Bank, показывали фильм «Поцелуй меня, Кэт» — а он изначально был снят как раз для этого института, но не вышел на экран, но, к счастью, пленка сохранилась, — а этот фильм прекрасно смотрится в 3D прежде всего потому, что он о танцах.

мо — А хореография в 3D смотрится совсем по-другому.

рк — Да.

мо — Мне, пожалуй, было сложнее всего работать с обыденными сценами, к примеру, где люди сидят за столом. Например, в одном кадре Джейк Джилленхол положил ноги на стол. В 2D это смотрится совершенно обычно, а в 3D, на мой взгляд, как-то чересчур... Я бы, наверное, использовал более компактный кадр, если бы он был. Так вот, сложности были главным образом с такими вот бытовыми кадрами, не было ничего вроде «Господи, как страшно смотреть вниз».

Работая над «Эверестом», нам нужно было не только как-то управляться со всеми линиями повествования, но еще и консультироваться с большим количеством людей. Ведь тут и наследие шерпов, и трагедия, что случилась во время съемок — все это на нас влияло, мы ходили по тонкому льду, стремясь, с одной стороны, рассказать правду, с другой — снять фильм, который понравится аудитории.

К тому же мы хотели отправить съемочную группу на вершину, но отказались от этой идеи из-за трагедии. Еще одна сложность заключалась в том, что люди на горах движутся очень медленно, поэтому тяжело смонтировать кадры с ними точно и при этом лаконично. Больше всего я переживал о том, чтобы нащупать нужный ритм, чтобы звук и изображение идеально сочетались.

рк — Я помню, в одной из сцен, где скалолазы взбираются по длинному хребту, вы перемежаете дальние планы крупными. Мне кажется, получилось невероятно эффектно. Большинство монтажеров бы сконцентрировались на крупных планах, чтобы сохранить интенсивность, но в данном случае напряжение создавалось за счет того, что зрителю как будто вновь напоминали, что по обе стороны от этого низкого хребта — смерть.

мо — Да, они буквально шли по острию ножа, и мне как монтажеру было непросто передать на экране нужное напряжение, потому что они шли в масках, у них были бороды, они еле дышали, что-то бормотали, плюс снимали это на горе из соли, в Аксбридже, мы задействовали ветряные машины, и у актеров текли слезы, потому что им в глаза летела соль. В общем, просто представьте, как двое мужчин взбираются вверх по горе соли на фоне зеленых тряпок. Но я думаю, что актеры справились очень здорово, они смогли вжиться в роль и передать нужное настроение даже в этих искусственных студийных условиях. Завершая работу над этой сценой, я чувствовал, что удалось создать полное ощущение, как будто они в горах.

Пару месяцев назад я увидел в метро мужчину с большим айфоном и в наушниках и осознал, что он смотрит «Эверест» — с экрана размером со свою ладонь. Мы использовали технологии Dolby Atmos и Freemantle, так старались создать эффект присутствия в каждой

детали... Я думал: боже мой, в метро ты всего этого не прочувствуешь! Но, надеюсь, нарратив получился достаточно сильным. Если сюжет хорошо выстроен, то фильм произведет одинаковое впечатление, как ты его ни смотри: с телефона или в кинотеатре «Одеон» в формате 3D.

рк — Я помню, в фильме была такая фраза, что-то вроде «не должны люди ходить на крейсерской высоте в семьсот сорок семь метров».

мо — У меня с этой фразой вышло забавное совпадение. Я как-то летал в Сидней, и на обратном пути стюардесса подозвала меня к окну, подняла штору и показала, что где-то далеко, но параллельно нашему самолету находится Эверест — а у самолета как раз крейсерская высота была семьсот сорок семь метров. Вид был захватывающий. Было удивительно осознавать, что человек может подняться на такую высоту. Мы старались передать на экране эти сложнейшие разговоры о спасении — спасать ли человека, когда он оказался в опасности по собственной воле. В конце концов, это и есть ключевой вопрос фильма: зачем люди подвергают себя такой опасности? Но прямого ответа мы не даем.

рк — Вот мы и подобрались к вашему самому недавнему опыту — фильму Роберта Земекиса «Союзники», который вот-вот выйдет на экраны. Как вы попали на этот проект?

мо — Ну, это фильм по сценарию Стивена Найта, который также написал сценарий «Грязных прелестей». Это был для меня необычный опыт, потому что меня пригласили на роль комонтажера, я работал с Джеремайей О’Дрисколло, который много лет сотрудничает с Бобом.

Мне уже доводилось монтировать в сотрудничестве с кем-то, особенно часто с Джоуком, хоть это и выходило каждый раз случайно. Каждый раз удавалось сработать. Как только мы встретились с Джеремайей и Бобом в первый раз, я сразу почувствовал себя в своей тарелке. Сразу понял, что это мои люди, мы одинаково мыслим, я был уверен, что впишусь в их команду, и был счастлив сотрудничеству. Боб дал нам на монтаж очень много времени, столько, сколько мне никогда не давали. Но уже через неделю после завершения съемок у нас была готова версия монтажа.

Что касается организации совместной работы, мы с Джеремайей обсуждали сцены, которые резали, но не вмешивались в работу друг друга. Было здорово работать с кем-то бок о бок, иметь возможность спросить его мнение, ведь обычно работаешь один. Я немножко волновался, впишусь ли я, ведь Джеремайя и Боб — уже слаженная команда, много лет работают вместе. Но как только я показал им первые плоды своей работы, то понял, что все будет хорошо.

В плане постпроизводства все было организовано совершенно непривычным для меня образом. Боб был в Италии — вроде как на отдыхе,

но на самом деле не отключался от работы. Мы работали с программой Telepresence, с ее помощью можно делиться с людьми своими проектами в Avid, где бы вы ни находились. Мы общались в каком-то навороченном аналоге «Скайпа», все шло прекрасно.

Но все-таки самое важное о сотрудничестве я узнал в самом начале своей карьеры, еще много лет назад, в студии на улице Лоувер Марш, рядом с Кевином, Мамуном и Биллом. С чем бы ты ни работал — Steenbeck, как тогда, или Avid, как сейчас, — лучше всего мозг работает, когда он раскрыт совсем как парашют. Так говорил Фрэнк Заппа. И это имеет самое прямое отношение к монтажу. Да, это не твой фильм, ты не должен им гордиться, но чем больше ты открыт новым идеям, тем большему научишься.

РК — Я уверен, что ваша душевная щедрость сыграла немаловажную роль в том, что столько лет вы работаете над такими высококлассными фильмами.

МО — Есть у меня один интересный пример, из фильма «Эверест» — поделюсь по-дружески. Я был уверен, что героя, взбирающегося на гору, надо показать зрителю таким образом, чтобы как бы раздразнить его. Зритель хочет увидеть полную картину, а мы показываем только какие-то отдельные фрагменты и только потом наконец переходим к восхождению. Я был уверен, что так надо, готов был отставать свою правоту любой ценой. Я говорил: пусть они томятся в ожидании, пусть мучаются... А после предпоказа Балтасар позвонил мне и сказал: «Думаю, над этим надо подумать еще, ведь начало должно быть как у блокбастера, ты как думаешь?»

Вслух я, конечно, сказал да, но был уверен, что все равно настою на своем. Но в итоге я пришел к выводу, что да, зрителю надо напомнить о том, что вообще такое Эверест, и это надо сделать в самом начале. Я-то предполагал, что люди об этом и так прекрасно помнят, но режиссер был прав. Балтасар сделал очень правильные выводы из предпоказа: он понял, что надо сначала это подать как блокбастер, а потом уже начать наше тихое повествование. Находясь на самой вершине, надо уметь начинать спуск вовремя.

Один из недостатков цифровых камер в том, что на самом деле никто не знает наверняка, что снял, очень много оказывается мусора. В случае с «Эверестом» мы снимали шестнадцать-восемнадцать недель на пять-шесть камер, а в итоге материала, с которым можно было работать, выходило по шесть часов на съемочный день. Режиссер, конечно, не знал, что именно запечатлели все эти камеры. Кажется, мы об этом уже говорили в первую нашу встречу. Мы теперь имеем дело с гораздо большим количеством материала, чем раньше.

РК — И на этой печальной ноте, Мик, хочу поблагодарить вас за разговор.

Что смотреть

После своей автобиографической трилогии, документирующей сложный путь к зрелости (1976–1983), Теренс Дэвис продолжил оттачивать свой смелый стиль, основанный на тщательном кадрировании длинных планов. Помимо красивых художественных фильмов, таких как «Обитель радости» (2000) и «Тихая страсть» (2016), он снял субъективную и искреннюю документальную картину о своем родном Ливерпуле — «О времени и городе» (2008). Стивен Фрирз снял столько фильмов — и настолько разнообразных, что сложно выбрать несколько ключевых работ. Однако к числу лучших принадлежат «Моя прекрасная прачечная» (1985), «Кидалы» (1990), «Грязные прелести» (2002) и «Королева» (2006). Майк Ньюэлл начал как режиссер телесериалов, а известность заслужил благодаря фильму «Танец с незнакомцем» (1985). Среди его

лучших работ отмечу «Четыре свадьбы и одни похороны» (1994) и «Донни Brasco» (1997). Юмор в духе «Монти Пайтона» у Терри Гиллиама сочетается с радикальными взглядами, выработанными в течение захватывающей карьеры. Это прекрасное сочетание вы можете увидеть в фильмах «Бандиты времени» (1981), «Бразилия» (1985), «Король-рыбак» (1991) и «Двенадцать обезьян» (1995). Крис Маркер изучал философию у Жан-Поля Сартра, а во время Второй мировой войны сражался в рядах французского движения Сопротивления. Самые известные его работы — «Взлетная полоса» (1962) и «Без солнца» (1983). Его стиль и политические взгляды вдохновили немало режиссеров.

— Пиа Ди Чаула

В первый раз мы с Пией встретились, когда она монтировала «Мстителя» Гиллиса Маккиннона — режиссера, с которым работала уже шесть раз, в том числе над такими фильмами, как «Возрождение», «Экспресс в Марракеш» и «Непорочный». Мы беседовали в монтажной Пии на студии De Lane Lea в лондонском районе Сохо. А в 2017 году мы беседовали уже в другой монтажной. Пиа тогда работала над сериалом «Корона».

РК — Пиа, где вы родились, чем занимались ваши родители?

ПДЧ — Я родилась в Торонто в итальянской семье. Отец работал зубным техником, мама воспитывала пятерых дочерей. Она не работала, пока все мы не пошли в школу. Мама любила развлекаться, любила театр, оперу и танцы, постоянно играла на музыкальных инструментах дома. Она до сих пор очень жизнерадостна и активна, обожает бальные танцы и сальсу.

Мама эмигрировала в Торонто в шестнадцать, папа — в двадцать один. Познакомились они еще в Италии, но встречаться начали в Канаде. Они приехали с юго-восточного итальянского побережья, из города Бари. Все братья и дяди моего отца были или до сих пор являются стоматологами или зубными техниками. Бабушка по маминой линии была домохозяйкой, у нее было шестеро детей, мамин папа был электриком и подрабатывал как импресарио: организовывал выступления итальянских артистов, в основном певцов, в Торонто, где в то время жило много итальянцев.

РК — Расскажите о своем образовании.

ПДЧ — Оканчивая школу, я еще не знала, чем хочу заниматься. Подала документы в Университет Джорджа Брауна, на отделение стоматологии, но не могу сказать, что об этом мечтала. Также я подала документы в Университет Торонто, на факультет лингвистики, а еще в Университет Райерсона, на факультет фотографии. Поступила я именно туда, и это стало полной неожиданностью. Собирая для собеседования портфолио (портреты, фото животных, фото с разных событий, спортивных мероприятий), я и представить не могла, что меня примут. На первом курсе мы изучали не только фотографию как таковую, но и видеозапись, нам давали прямо-таки километровые списки заданий, и все они были потрясающе интересными. Например, задания на работу с глубиной кадра, с освещением, с движением и так далее. Для меня все это было настоящим откровением. Нам выдавали по тридцать метров 16-мм пленки марки Bell and Howell, так что каждое учебное видео длилось около двух с половиной минут. Монтировали мы совсем мало.

Летом после первого курса я все еще думала, что буду заниматься фотографией. А потом поняла, что все-таки хочу работать с людьми, ведь я люблю делать что-то в команде. Даже сейчас, работая в монтажной, я все равно хожу на съемочную площадку, мне нравится проводить время со съемочной группой.

В конце второго курса или начале третьего мы выполняли очередное учебное задание: снимали одну и ту же сцену, материал у всех был одинаковый. И как раз тогда я осознала, чем хочу заниматься. Я выполнила задание не так, как другие. Я использовала не только те кадры, что сняла для этого задания, но и другие, смонтировала по-своему,

и эффект получился неожиданным. Я сама все придумала, никто меня не учил.

С тех пор друзья просили меня монтировать их фильмы, ведь им было лень этим заниматься! (*Смеется.*) А мне нравилось! Я просто влюбилась в это дело!

В рамках курса истории кино мы изучали разные жанры, я выбрали вестерны и очень много интересного о них узнала. Но больше всего я любила курс «Музыка в кино», он длился два с половиной года. Преподавала нам мадам Севинни, и она свое дело знала отлично. Она когда-то сама занималась музыкой, знала все о роли музыки в кино и очень много нам дала.

Было у нас еще одно интересное задание: мы накладывали разные аудиоматериалы, музыку, звуковые эффекты и голоса на одни и те же кадры. Было любопытно попробовать, поэкспериментировать с изображением и музыкой. Отличное было время...

В итоге в качестве выпускной работы я решила смонтировать чужой фильм, вместо того чтобы снять свой.

Много лет спустя я осознала, что монтажом начала заниматься еще в десять лет, гуляя по улицам. Я смотрела на проезжающие машины и мысленно монтировала. Смотрела на людей и ждала, пока они сделают что-то необычное, а потом отводила взгляд. В эту же игру я играла в метро, в автобусе. Я как бы объединяла разные кадры и монтировала у себя в голове.

рк — И сразу же по окончании университета вы начали работать?

пдч — Когда мы окончили университет, нам сказали даже не пытаться искать работу по специальности — все равно, мол, не получится. Мы проводили время праздно. Еще во время обучения я несколько раз подрабатывала ассистентом оператора, ничего нового в первый год после выпуска найти не смогла. Мне всегда нравилось работать с камерой, так что я была вполне довольна, но мечтала все же о монтажной. И вот, когда на студии Sunrise Films запустили проект «Фильм недели», я попросила взять меня на должность ассистента монтажера. Режиссер и продюсер, а ныне мой близкий друг Пол Зальцман, предложил мне сначала попробовать себя в роли ассистента оператора, а потом уже перейти в монтажную. Получается, по итогам одного собеседования я получила сразу две работы! Собственно, так я и пришла в режиссуру монтажа.

Режиссер монтажа, работавший над этим проектом, мечтал стать продюсером, так что вскоре занялся постпродакшном длинного сериала, растянувшегося на целых шесть сезонов — «Залив Опасный», а я вновь стала его коллегой. Начинала как ассистент редактора звуковых эффектов. В следующем сезоне работала с диалогами, а на третий год стала ассистентом по изображению. На следующий год сняли

одну серию, которую никто монтировать не хотел, такой она была плохой — так она и пролежала на полке весь сезон. В конце концов смонтировать ее предложили мне, и, конечно, я не могла не воспользоваться этой возможностью. Так что на следующий сезон я стала полноценным режиссером монтажа. Опыт работы со звуком оказался очень полезным. Монтируя кадры, я задумывалась о том, какими они будут в итоге, со звуком.

Огромный плюс сериалов — разнообразие стилей и тематики, за счет чего мой опыт сильно обогатился, но «уйти» от сериалов очень сложно, ведь все думают, что ты можешь монтировать только полу-часовые серии, а полнометражку тебе доверить нельзя. Так что моим следующим шагом стали не полнометражные фильмы, а опять сериалы — но теперь уже с сериями продолжительностью в час. Я стала больше общаться с режиссерами, и вот наконец один из них предложил мне смонтировать его фильм, к съемкам которого должен был вот-вот приступить.

С тех пор я смонтировала множество фильмов: к сожалению, в Торонто по большому счету больше заняться было нечем.

По логике вещей, надо было переезжать в Лос-Анджелес, ведь все эти фильмы производились в сотрудничестве с американцами, но переехать я попросту не могла. Мне не нравилось устройство американской киноиндустрии. В итоге, смонтировав тринацать или четырнадцать «Фильмов недели», я наконец приступила к работе над своей первой низкобюджетной полнометражкой под названием «Интимные отношения», однако прорывом для меня она не стала, и я вернулась к «Фильмам недели».

РК — Когда же случился поворотный момент в вашей карьере?

ПДЧ — Удача повернулась ко мне лицом, только когда Гиллис Маккиннон приехал в Торонто на кинофестиваль. В конкурсной программе участвовал его фильм «Маленькие лица» (1996) и мой — «Интимные отношения». Он проводил собеседования, собирал команду для работы над фильмом «Возрождение» (1997), это было совместное англо-канадское производство, так что главного оператора, композитора и режиссера монтажа ему нужно было найти в Канаде. По итогам собеседования мне предложили работу. Я была на седьмом небе от счастья: с таким блестящим сценарием я еще никогда не работала! Я была просто вне себя от радости!

Так я и осуществила свою давнюю мечту: перебралась в Лондон. Я впервые побывала тут в 1988 году и сразу же влюбилась в город. Поняла, что хочу жить именно тут. Так что, вернувшись в Торонто, я отыскала свой итальянский паспорт и припрятала его в надежное место. Я знала, что нужно только подождать. Полезное умение для режиссера монтажа, кстати!

Гиллис как-то сказал мне, что всегда сразу понимает, сработается с человеком или нет. Он посмотрел тот фестивальный фильм, который я монтировала, а фильм был хорош. Гиллис выбирал между мной и еще одним режиссером монтажа и выбрал меня, потому что у меня явно было больше энтузиазма к работе. Никогда не знаешь заранее, как человек обойдется с твоим материалом. А когда смотришь демозапись, не знаешь, с каким материалом в итоге придется работать. Так что это риск — для обеих сторон.

Монтируя фильмы, снятые в сотрудничестве с США, мне нужно было в каждой сцене показывать реакцию всех персонажей. Например, «обойти» вокруг стола, за которым они сидят, показать, кто что делает в данный момент. Быстрее, громче, масштабнее... А в случае с «Возрождением», наоборот, надо было замедлиться. Надо было взять себя в руки, собраться и действительно переосмыслить свой подход к работе. А это было непросто... Наконец-то я делала склейки не ради того, чтобы определенный персонаж был включен в сцену; не ради какой-то производственной выгоды; не ради того, чтобы действие развивалось быстрее. А просто потому, что сделать их было важно. И думаю, режиссеру монтажа надо уметь монтировать и так, чтобы удовлетворять требования рынка, и так, чтобы тронуть зрителя.

РК — Сложно ли было подстраиваться под Гиллиса?

ПДЧ — К «Возрождению» я пришла после «Фильмов недели», так что я по привычке немного торопилась при монтаже. Когда Гиллис увидел, что я сделала за неделю, как смонтировала материал, отснятый в первые несколько дней, он так и сказал: «Надо замедлиться. Прислушайся к материалу, он расскажет тебе все о ритме фильма». Так я и сделала. Я нашла нужный ритм, более медленный. Работая, я представляла Гиллиса, его реакцию, и это мне очень помогало, ведь, в конце концов, мне надо было сделать что-то, что придется по вкусу ему.

РК — Вы чувствовали, что полученный прежде опыт как-то помог?

ПДЧ — Не хочу хвастаться, но все-таки должна признать: я самоучка. Не было у меня никаких ролевых моделей или наставников. Хотя, конечно, у меня есть любимые фильмы и любимые режиссеры: от Антониони и Феллини до Скорсезе и Копполы. А еще я люблю Трюффо, Хичкока, Билли Уайлдера и Витторио де Сика. Но если я что и переняла у них, то только неосознанно. Никогда не анализировала фильмы, не разбирала их по косточкам.

РК — Поделитесь, какие чувства вызывает процесс монтажа.

ПДЧ — Честно, в моей работе мне нравится все, но меньше всего — собирать сцены. Я, конечно, чувствую удовлетворение от того, что сцена готова, но по-настоящему люблю только окончательный монтаж. Думаю, именно он приближает режиссеров монтажа к художникам. Именно он помогает нам показать, на что мы, собственно, спо-

собны. Удивительно, какие сильные изменения претерпевает фильм, какой путь он проходит от начерно собранной сцены до окончательно смонтированной! Можно сказать, мы в монтажной заново снимаем фильм. Расставляем акценты. Совершенствуем ритм актерской игры. Маскируем все дефекты — а без них не обходится ни один фильм. Рассказываем историю заново — она становится более цельной, более зримой. Экспериментируем со стилем, с техникой. Задаем сценам нужный темп и ритм. Делаем фильм таким, каким он достоин быть.

В этом и заключается красота монтажа: в изменении склеек, в перестановке кадров, в расставлении акцентов, в оттачивании штрихов, в творческом подходе... Бывает, думаешь, что сцена готова, а тут в голову приходит удачная мысль — и ты опять все меняешь. Я обожаю процесс монтажа! Любую сцену можно смонтировать множеством разных способов, и только если ты перепробовал все, а потом вернулся к одному из них — ты сделал правильный выбор.

Что касается технической стороны дела, начинала я с пленки, работала на Moviola. Потом работала по системе «Стандарт 4/3», потом на Grass Valley — непростая программа. Потом использовала D-vision — адскую систему нелинейного монтажа. Она была первой в стране, и никто не знал, как ей пользоваться. Я в компьютерах в принципе плохо разбираюсь, мы с ассистентом всему учились сами, так что едва ли делали все как надо. А потом перешла на Lightworks и Avid. Их я полюбила.

Нелинейные системы перевернули наш взгляд на изображение. Теперь мы можем сделать из кадра что угодно, все, что только породит наша фантазия. Одно из огромных преимуществ работы с Гиллисом заключается в том, что мы оба рассматриваем каждый кадр как нелинейную единицу, которую мы можем поместить куда угодно, лишь бы это шло на благо истории. Обожаю этот момент, когда смотришь эпизод, который по тем или иным причинам в фильме не включили, и понимаешь, что даже вне контекста он производит глубокое впечатление. Три года назад мне пришлось вновь иметь дело с пленкой. Я этого совсем не хотела, но режиссер и главный оператор прямо-таки загорелись идеей. Я чувствовала, как будто деградирую, ведь я знаю, какие прекрасные возможности дают нелинейные системы: и в плане звука, и в плане изображения. Я очень нервничала. Времени было мало, получилось не очень хорошо. Да, раньше я любила работать с пленкой, я к ней привыкла, работала по своей системе, но как только перейдешь на нелинейную систему и оценишь ее потенциал, возвращаться к пленке становится очень сложно.

На самом деле даже удивительно, сколько материала снимают для одной-единственной сцены, а значит, сколько материала мне прихо-

дится переработать. Главное тут — организованность. Когда мне надо смонтировать длинную сцену, я обычно создаю в Avid отдельный файл, куда складываю все лучшие моменты, лучшие дубли. Это моя база, основа сцены, и на протяжении месяцев работы я буду просто открывать этот файл, вместо того чтобы пересматривать весь материал заново. А если интуиция мне подскажет удалить тот или иной кадр, я это сделаю. Люблю говорить режиссеру, что тот или иной кадр мне не нужен. Ведь гораздо чаще приходится просить прислать запасные дубли. Я обычно сразу же начинаю писать список, запасные дубли каких сцен мне нужны — чтобы как можно раньше их получить. Бывает, какие-то дубли хотели использовать, но не досняли, потому что съемочный день подошел к концу. Бывает, снимают какие-то абстрактные кадры, вне контекста, а я понимаю, что они мне могут пригодиться в работе. А еще я составляю свой саундтрек: записи, которые помогают мне определиться с настроением и ритмом фильма, — спецэффекты, аудиофайлы, записанные на той или иной локации, а также диалоги актеров.

РК — Есть ли у вас какие-то необычные привычки?

ПДЧ — Думаю, Гиллис и мой ассистент сказали бы, что у меня много странных привычек. Например, я не могу работать, если сижу спиной к двери, а в случае с Avid это не очень удобно. Может, все дело в моей любви к фэншью? Часто зажигаю свечи, они создают расслабленную атмосферу. Я ставлю зеркало перед монитором, чтобы видеть, кто проходит у меня за спиной. Есть у меня еще одна странная особенность, думаю, тут меня многие режиссеры монтажа поймут. Я очень близко к сердцу принимаю происходящее на экране. Если на экране кто-то улыбается, я, скорее всего, улыбнусь в ответ!

Думаю, режиссер монтажа должен быть спокойным. Приходится работать психологом, примирять режиссера и продюсера. Нужно быть настоящим дипломатом. Важно обладать терпением: монтаж — дело долгое, иногда приходится неделями работать над сценой, прежде чем приведешь ее в приемлемый вид. Думаю, надо уметь экспериментировать. Нужно уметь проявлять безжалостность. В общем, многие качества могут пригодиться.

Режиссер монтажа предлагает свежие идеи, решает проблемы, можно сказать, собирает пазл. Я люблю свою работу. И, думаю, это очень важно. Ничего не получится, если работа тебе не нравится.

Помню, первый ассистент режиссера «Мстителя» сказал: «Прочитав один и тот же сценарий, все мы представили разные фильмы». На самом деле, добиться простоты сложнее всего. Нужно быть организованным, сосредоточенным, а главное, не бояться пробовать разные решения. Я это сейчас говорю потому, что, бывает, задним умом понимаешь, что режиссер на самом деле хотел, чтобы ты «уместил»

в фильм все, что было снято. Конечно, здорово работать с тем, кого ты хорошо знаешь, кому доверяешь: можно пробовать что угодно и даже противоречить режиссеру, показывать ему, что и твоя точка зрения имеет право на существование.

После университета я работала ассистентом оператора, и мне это нравилось, но все-таки ощущение контроля, которое дарит монтаж, мне нравится больше. Черт, я все-таки признавалась вам, что люблю все контролировать! Но, как ни крути, материал вправду надо контролировать: чтобы ты им руководил, а не он тобой. Нужно контролировать все процессы, происходящие в монтажной. Нужно отбиваться от чужих требований, нужно быть дипломатом и психологом, лавируя между режиссером и продюсером.

РК — Что скажете о работе со звуком?

ПДЧ — Звук очень важен, я обычно стараюсь интегрировать его в свой монтаж. Звукорежиссерам это, наверное, не нравится, получается ведь, что я ограничиваю их свободу. Но я же не говорю, что мои монтажные решения безупречны. Просто хочу, чтобы они служили примерным ориентиром, базой для звуковой дорожки. И если я хочу использовать определенный звук, я найду способ его вставить. Например, если я хочу на чем-то акцентировать внимание, значит, будет звук взрыва, даже если на экране садится самолет, бьет волна или что-то в таком роде. Звуки помогают мне передать то или иное ощущение. Я просто беру звук, который мне нравится, и использую как хочу.

Я люблю использовать звуки вне контекста. Всегда интересно, как зрители это воспримут, примут ли за чистую монету. Например, на экране включают лампу, а звук — щелканье зажигалки. А то, как Рикки проезжает ворота, сопровождается звуком взрывов... Для больничных сцен я использовала звук кузнечных мехов, он очень сюрреалистичный, ощущение, как будто человек как-то странно дышит.

Но эти мои находки, конечно, меркнут на фоне блестящих предложений Дэвида Эванса. Он предложил использовать в сценах, происходящих в Саллом-Во, только механические звуки, никаких природных. Саллом-Во окружен морем, и Дэвид предложил, чтобы биение волн и скалы сопровождалось звуками взрывов. Чтобы море стало злой силой. Замедленный звук сирен — так будет звучать крик чаек. А шум железной дороги, служащий аккомпанементом сцен на угольном складе, создает ощущение, что мы оказались в ловушке. Дэвид сделал Саллом-Во средневековым городом, где гудят пароходы и звучат только мужские голоса, а где-то вдалеке играет горн. Дэвид берет за основу настоящие звуки и создает из них нечто сюрреалистичное. И мне это нравится, фильм как бы получает новое измерение, мир, который мы создали, становится более мрачным и загадочным.

Я тесно контактирую со звукорежиссерами. Даю им подробнейшие указания, тем более что и Гиллис к звуку относится очень серьезно. Перед съемками «Возрождения» он дал мне почитать сценарий с детально прописанными звуковыми эффектами. Я была в восторге. Я впервые читала такой сценарий! Так вот, следуя примеру Гиллиса, я тоже пишу звукорежиссерам, каким именно должен быть звуковой ряд каждой сцены.

РК — А о музыке что скажете?

ПДЧ — Что касается композиторов, мне нравятся те, кто не просто поддерживает настроение сцены. Мне кажется, хороший композитор должен понимать контекст и писать такую музыку, которая вступает во взаимодействие с темами и идеями других сцен, которая связывает разных персонажей. С другой стороны, меня раздражает, когда в эмоциональной сцене музыка как бы опережает ход событий. Она отвлекает внимание от актерской игры. Не надо подсказывать зрителю, что он должен чувствовать. Пусть он ко всему придет сам.

Забавно, но в первой сцене нашего фильма звучит музыка, которая должна была звучать в конце. Я подумала, что нам надо как-то задать нужное настроение, показать, что фильм будет загадочным и даже пугающим. Надо как-то тонко, не напрямую, намекнуть: ведь в начальной сцене мы даем зрителю представление о настроении фильма и о персонажах в целом, а при этом в ближайшие десять-пятнадцать минут настроение будет как раз другим. В общем, задача была непростой, только очень умный композитор может с такой справиться. Думаю, режиссеру монтажа важно проживать фильм, пристально следить за процессом до самого конца. Никто не знает фильм лучше, чем режиссер монтажа. Мы знаем, как был создан звук, какими должны быть визуальные эффекты, как выбирали те или иные дубли, хорошо ли озвучили фильм или оригинальная дорожка была лучше. Больше всего мне интересна работа с музыкой. А также сведение фильма. Наконец-то слышишь весь звуковой ряд в формате стерео. А до того ты месяцами гадал, каким же получится звук в итоге...

В конце концов, все мы работаем ради фильма. И на каждом этапе важно делать все, чтобы он становился все лучше.

В январе 2017 года мы встретились еще раз.

РК — После нашего интервью для первого издания книги вы смонтировали еще один фильм Гиллиса Маккиннона — «Непорочный» (2002). А потом, в 2011 году, — «Тираннозавра» Пэдди Консидайна. Пусть это и две сильные социальные рамы с цепляющими, талантливо сыгранными персонажами, по стилю фильмы кардинально различаются. Должно быть, монтируя их, вы столкнулись с новыми для себя вызовами.

пдч — Ну да. Я была уверена, что возьмусь за «Непорочного», все-таки это фильм Гиллиса, но, когда мне прислали сценарий, у меня сложилось впечатление, что это скорее телефильм, построенный на диалогах, не очень-то визуальный. Однако Гилликс — превосходный визуал, ему удалось очень живо передать персонажей. В воскресенье я закончила работу над предыдущим фильмом, а в понедельник уже начала монтировать «Непорочного», то есть времени пообщаться с Гиллисом совсем не было. Получив материал, снятый за первый съемочный день, я удивилась тому, какой стиль выбрали. Оператором был Джон де Борман, а как вы уже знаете, и Гилликс, и Джон начинали как художники, поэтому все, что они делают, получается невероятно креативным с визуальной точки зрения. Я представляла себе серый, лаконичный, неприукрашенный фильм, а получила красивый, выдержаный в ярких базовых оттенках материал. Они решили, что история и так достаточно мрачная и вовсе не обязательно это отражать в кадрах. Действие фильма происходит в Восточном Лондоне, ярком, этнически окрашенном районе. Благодаря этой красочности монтировать было куда приятнее. Смотришь на экран и видишь яркие цвета, при этом чувствуя, что история-то достаточно грязная. Таким образом создается дополнительный конфликт фильма.

В случае с «Тираннозавром» все было как раз наоборот: Пэдди выбрал серые и голубые тона, подходящие к образу главного героя в исполнении Питера Муллана. Героиня Оливии Коулман родом из места, кардинально отличающегося от жилища Питера, но оба дома намеренно пустые и бездушные. Именно благодаря этой возможности знакомиться с разными стилями и манерами видения монтаж и становится таким завораживающим процессом. Эти два фильма значат для меня больше, чем какие-либо еще, над какими я работала, потому что истории, которые в них излагаются, и эмоции, которые они вызывают, мне ближе всего. Пусть мне и доводилось работать с актерами-обладателями «Оскара», мне гораздо ближе эти два фильма, в которых играют куда мене известные актеры: например, Молли Паркер и малыш, Гарри Эден, — настоящее открытие. Оливии Коулман столь серьезные роли раньше не доставались. Работать с Гиллисом и Пэдди, этими выдающимися режиссерами, было прекрасно, ведь оба умеют идти на риск и выбирают наиболее подходящих актеров — тех, кто по-настоящему чувствует материал. «Все правдоподобно? Ты веришь этому персонажу?» — вот какие вопросы заботили Пэдди больше всего.

«к — В фильме «Непорочный» чувствуется мощнейшая энергия, в принципе, все в нем построено на главном герое. Должно быть, работать с таким потоком энергии вам как монтажеру было или очень весело, или очень сложно. Или и то и другое одновременно?

пдч — На встрече с продюсерами я отметила, что в фильме слишком много диалогов, он вообще слишком дидактический. Предположила, что мальчику нужно какое-то хобби, какое-то убежище. Так что Гиллис решил посадить нашего героя на велосипед. Велопрогулки стали для него единственным островком свободы. Десятилетнему мальчику необходимо куда-то выплескивать энергию. Это обогатило ритм фильма. Мы проживаем события фильма через призму взглядов персонажа. Я как-то была на концерте Нитина Соуни, мне очень близко его творчество, и я решила использовать его музыку в фильме. Все были в восторге. Мы попросили Нитина стать нашим композитором. Он использовал барабаны и индийские скрипки — от них я была просто в восторге, ведь их «сырое», примитивное звучание отлично подходит к атмосфере фильма. Нитин написал и более современные произведения, в духе Восточного Лондона. От его музыки фильм очень выиграл. В нескольких эпизодах Гиллис сделал музыку особенно громкой, чтобы заглушить фоновые шумы.

рк — Вообще у Гиллиса нестандартная манера работы с музыкой, он как-то по-особенному ее интегрирует в фильм. Даже удивительно, насколько удачно получилось.

пдч — Мне просто очень нравится музыка Нитина Соуни, особенно загадочные индийские колыбельные. Я подумала, что они бы отлично подошли к нашему главному персонажу. Творчество Нитина я нахожу очень эмоциональным, было приятно, что другие разделили мои чувства. Нитин играет на множестве инструментов и в результате создает звучание, в которое полностью погружаешься. Когда работа над звуковой дорожкой была примерно на середине, мы сходили к нему на студию. Он на тот момент еще не завершил работу и говорил, что даже не решил, какой инструмент будет звучать на финальных титрах. Я посмотрела на стену, увидела шесть гитар и попросила его поиграть. Он выбрал одну гитару, сыграл, прикинул, как должны звучать последние шесть минут фильма, а затем сыграл еще одну композицию — ее предполагалось использовать там же. Мы были заворожены, увидев гения за работой.

рк — А что с хронометражем фильма? Все получилось естественно или вам приходилось по той или иной причине сокращать сцены? За счет чего выдерживается напряжение: это заслуга сценария или вам пришлось над этим поработать?

пдч — Некоторые из сцен, в которых главный герой общается с социальным работником, пришлось сократить: они были затянуты, скорее напоминали лекции. Одну сцену мы вообще убрали, но не из соображений длины, а просто потому, что она была в фильме лишней. Мы решили сконцентрироваться на взаимоотношениях матери и сына. Очень мощной мне кажется сцена, в которой мальчик запира-

ет маму в спальне, а она просо сходит с ума, колотит в дверь, выкрикивает оскорблений, пытаясь хоть как-то повлиять на него... Я присутствовала на съемках этой сцены и даже заплакала, когда записывали первый дубль! Гиллис увидел это и сделал Молли пару замечаний. Второй дубль получился еще более мощным. Гиллис называет меня лакмусовой бумажкой. Если я эмоционально реагирую на сцену, а еще лучше — плачу, значит все в порядке. Пэдди, в свою очередь, называет меня методичным режиссером монтажа, потому что я буквально ныряю в фильм, сочувствую персонажам, чувствуя материал и реагирую всем своим существом. Прозвучит слишком сентиментально, но, работая над «Тираннозавром», я пережила настояще эмоциональное потрясение. Плакала почти каждый день. Я пережила всю боль, что пережили персонажи, и для Пэдди это было подтверждением хорошей актерской игры. На самом деле смеялась я не меньше. Пэдди умеет здорово пошутить, а как раз юмористической разрядки мне и не хватало.

РК — Вообще любопытно, насколько «Тираннозавр» отличается от «Непорочного». Ритм совсем другой, мощнейшее напряжение чувствуется скорее в паузах между действием. Фильм захватывает, потому что ты понятия не имеешь, куда он зайдет.

ПДЧ — «Тираннозавр» — фильм о секретах. У обоих героев есть секреты, но сложно угадать заранее, насколько же страшный секрет у Оливии. Мы видим, как Питер убивает двух собак, но Оливия-то убивает своего мужа — и отрицает это. Ритм медленнее потому, что персонаж Питера старше, он просто медленно двигается. В то же время у него бывают вспышки ярости. Когда энергия нарастает, надо ускоряться, а потом — рассказывая о его алкоголизме, одиночестве, о том, что он оплакивает жену и собаку, — замедляться. Я была приятно удивлена, увидев первую сцену, снятую у Питера дома. Ожидая увидеть беспорядок и грязь, а видишь уютный, чистый дом. Он поддерживает порядок, как это раньше делала его жена, и в то же время видны следы его вспышек ярости: разбитые и склеенные статуэтки. А в углу костыли — ведь жена Питера была диабетиком и ампутанткой. Люблю такие вот сюрпризы, демонстрирующие, что видение режиссера далеко не ограничивается сценарием. Это создает контекст и делает фильм богаче.

РК — Мне очень нравится, что эти паузы как будто накапливают чувства, которые у нас возникают по мере просмотра. Взять, к примеру, сцену с Оливией в благотворительном магазине. Она как будто сама не ожидает того, что будет после паузы. А еще меня восхищает то, как фильм изолирует персонажей. Мы знаем, что действие происходит в городе, но часто вокруг никого нет, и это создает дополнительное напряжение. Должно быть, было важно сохранить его при монтаже.

пдч — Да, у некоторых сцен было по несколько дублей. К примеру, первый дубль начинается на улице, в кадре присутствуют посторонние люди, часть города, и затем уже камера переходит на сидящего прямо перед ней Питера. Второй дубль начинается с лица Питера: столько лет и историй отражены на этом морщинистом, напоминающем скульптуру лице. Сначала я хотела начать с кадра с улицами, чтобы задать место действия, но это оказалось неудачной идеей. Это был первый день съемок, с повествовательной манерой мы определились очень рано, решили сконцентрироваться на двух персонажах. Одной из первых сняли сцену в кафе. Из окна видно множество людей и машин... Всем эта сцена почему-то очень понравилась. Что приятно, работая над «Тираннозавром», мы все жили в одном и том же здании, буквально в пяти минутах от съемочных локаций. Я остановилась в производственном отделе, мы с Пэдди вместе завтракали, обедали и ужинали. Я показывала ему свои наработки уже через несколько часов после съемок, потому что отставала от графика съемок лишь на полдня, что в принципе для меня необычно, такого раньше никогда не было. И вот, получив материал, отснятый в кафе, я сказала ему, что это ни в коем случае не подходит для нашего фильма: мы показываем людей и машины, вместо того чтобы концентрироваться на наших героях. Пусть тут и не было никакой технической ошибки, чувствовалось, что что-то не так, ведь мы с Пэдди искали нечто более глубокое. В итоге сцену пересняли в парке. Так удалось усилить эмоциональное напряжение и лучше передать атмосферу изолированности героев.

рк — Вы сказали, что никогда еще не работали в таком режиме, монтируя сразу же после съемок. Мне это напомнило образ художника, который всегда может отойти от холста чуть подальше, окинуть его взглядом, понять, что нужно убрать, что добавить. Получается, смысл вашей работы заключался практически в этом же — вносить постоянные изменения в съемочный процесс. Вы вполне могли оказывать влияние на то, как будут сниматься последующие сцены, даже ничего не говоря.

пдч — Это был первый фильм Пэдди, к тому же мы совсем не были знакомы, так что было необходимо, чтобы я показывала ему результат своей работы сразу же. Смонтировав первую же сцену, я предложила доснять руку Питера на перилах. Пэдди сделал это в тот же день. Так выстраивалось доверие, я приспособливалась к видению Пэдди, мы создавали вместе язык фильма. Благодаря тому, что мы общались так близко, и получилось это сотрудничество — самое лучшее и самое крепкое.

рк — Как давно вы развили в себе способность так быстро реагировать на материал и правильно выстраивать общение с режиссером?

пдч — Во-первых, я читаю сценарий перед началом съемок, но не перечитываю конкретные сцены, пока не получу материал, потому

что мне важно увидеть именно то, как актеры сыграли это, впитать каждую деталь. Если я не могу понять смысл и намерение сцены, просто посмотрев материал, то и зритель не поймет. Чтение сценария лишает непосредственности реакций. Если намерение сцены непонятно, я думаю о том, как его усилить. И тут задействуется не только нарративная манера, но и вкус. Общение с режиссером всегда интересно, но может быть очень разным. Ведь кто-то открыт к чужому мнению, а кто-то принимает все на свой счет и заставляет тебя чувствовать себя слишком контролирующим или негативным, несмотря на то, что намерения были самые лучшие: помочь человеку развить свое видение. Познакомившись со Стивеном Долдри, чей сериал «Корона» (2016) я монтировала, я сразу же от него услышала: «Говори мне все, что хочешь, я хочу все делать вместе. Я не обижуюсь, если мне указывают, что делать». Я ответила: «Значит, вы наняли самого правильного человека». (*Смеется.*) В результате у нас получились очень искренние и открытые отношения, я свободно просила у него что-то доснять. Во главе угла должны быть эмоции и стремление сделать фильм как можно лучше, а не чей-то эгоизм. Надо уметь признаваться в своих ошибках.

рк — Вы говорите, что просили у режиссера что-то доснять, а бывали ли, что вы говорили: «Кажется, у нас возникла проблема», не предлагая при этом решения?

пдч — Я не говорю, что возникла проблема, а предлагаю способы сделать фильм лучше. И это всегда лишь предложения, ведь только режиссер знает, как планируется снимать фильм дальше. Если нет денег или времени на то, чтобы что-то доснять, я предлагаю другие решения. Например, когда я монтировала «Корону», я попросила кое-что доснять, но времени уже не было, так что оставались такие варианты: я могла сделать сцену на шесть секунд длиннее, чем изначально хотела, могла отрезать двадцать финальных секунд, а еще могла использовать визуальный эффект. В итоге остановились на двух последних вариантах. Нельзя просто сказать: «У нас проблемы», не предлагая решений и не начиная диалог. Иногда достаточно всего лишь правильно заданного вопроса, чтобы решить проблему.

рк — В случае с «Тираннозавром» времени было много, был ли режиссер достаточно гибок, чтобы всегда прислушаться к вашим предложениям?

пдч — Да, думаю, дело в том, что это был дебют и для продюсера, и для режиссера, все члены нашей команды были от фильма в восторге, мы вложили в него всю душу. Фильм сняли за двадцать четыре дня, у нас было всего два выходных дня. Если мы с Пэдди считали, что важно что-то сделать, Дермид Скримшоу (продюсер и бывший

режиссер монтажа) всегда находил на это время. К тому же все локации были легко доступны территориально и дешевы, поэтому не возникало проблем с тем, чтобы что-то доснять. А еще Дермид поступил очень умно и отложил немного денег на досъемки, так что мы досняли все необходимое буквально за один день, а монтаж на тот момент уже почти был готов. Если снимаешь дополнительные кадры слишком рано, возможно, часть материала не понадобится, лучше снимать уже незадолго до окончания работы, когда ты точно знаешь, что нужно, чтобы усовершенствовать фильм.

rk — А были ли после «Тираннозавра» ситуации, когда вы не могли открыто общаться с режиссером и оказывать такое влияние на ход работы, какое считаете нужным?

пдч — Честно говоря, мне очень повезло, я работала с блестящими режиссерами. К примеру, с Хью Хадсоном. Он был на съемках в Испании, а я монтировала «Альтамиру» (2016) в Лондоне, но он звонил мне каждый день, мы болтали часами, я предлагала ему столько кадров, сколько считала нужным, и, если он соглашался с моим выбором, мы все их брали. Хадсон также выделил часть бюджета на дополнительные кадры, их снимали несколько дней, и они оказались невероятно важны. Мы не ставили точку в работе, пока не были полностью довольны всем, поэтому начало мы переделывали несколько раз. Сейчас я работаю со Стивеном Долдри, он предоставляет мне огромное количество материала: обычно он снимает на две камеры. Также в нашей команде талантливый второй режиссер, Джастин Мартин, он сотрудничает со Стивеном уже десять лет. Я совершенно свободно общаюсь с ними, могу предложить что угодно. Стивен и Джастин всегда снимают как можно больше материала, потому что отлично знают, что монтаж — очень долгий путь.

Потом я монтировала «Тихую страсть» (2016) Теренса Дэвиса — а он работает совсем по-другому. Он снимал в Бельгии, я работала в Лондоне. Теренс сам писал сценарий и прекрасно знал, какого результата хочет достичь. Он снимал все так, как хотел, во время съемок мы совсем не общались, но потом он приехал в Лондон, и мы начали работать вместе. С Теренсом было интересно. Он не любит использовать саундтреки, написанные специально для фильма. На этапе написания сценария он уже знает, какие песни и классические произведения он хочет использовать, и просто просит ассистента сходить в магазин пластинок и купить то, что нужно, к примеру «Unanswered Question» Чарльза Айвза. Он всегда точно знает, чего хочет. Дает указания вроде: «Купи восточноевропейскую версию, такой-то оркестр, такая-то запись»...

И Хью Хадсон, и Теренс Дэвис — маститые режиссеры, но их стили кардинально противоположны, поэтому было так интересно работать

с ними. Хью очень энергичен, уделяет большое внимание склейкам, любит быстрые переходы. Думаю, дело в том, что начинал он с рекламы. Он очень современный, энергичный, камера у него постоянно в движении, а Теренс, в противоположность ему, предпочитает неподвижные кадры. Теренс блестящие использует панорамные кадры, в его предыдущем фильме они и так были хороши, но в «Тихой страсти» стали еще лучше. Они просто великолепны! Итак, в течение одного года я поработала с очень разными режиссерами — и это был невероятно интересный опыт.

Теренс гениален! В «Тихой страсти» есть несколько завораживающих сцен. Я была в восторге, когда читала сценарий. Это ведь фильм об Эмили Дикинсон, одной из моих любимых поэтесс. Первая треть сценария была очень смешной, и это стало приятным сюрпризом, потому что я никогда бы не подумала, что над сценарием об Эмили Дикинсон можно так громко смеяться! Потом риторика меняется, и мы видим уже что-то более свойственное Теренсу: мощные эмоции, мрачность, глубокие темы...

РК — Да, я читал сценарий, он мне его присыпал. Мне тогда показалось, что фильм должен получиться удивительный: Эмили Дикинсон раскрывается с совершенно другой стороны, это не та женщина, которую представляешь, читая ее стихотворения.

РДЧ — И он подарил Эмили семью! Яросла в семье с четырьмя сестрами и должна сказать, что именно таким и было наше детство: веселым и энергичным. Однако у нас был строгий отец. Итак, первая треть фильма выдержана в более быстром темпе, мне это понравилось, но особое видение и стиль Теренса впечатлили не меньше. Начиная со второй трети, ритм замедляется. Теренс питает огромное уважение к актерам: в сценах, где Эмили уже больна, он просил меня использовать буквально весь арсенал средств, самые разные склейки, чтобы показать буквально каждый кадр с участием Синтии Никсон. Так сильно было его желание отдать дань уважения ее таланту. Это тоже был очень интересный опыт. Я редко использую наплывы, но с готовностью попробовала. (*Смеется.*) Если не ошибаюсь, мы использовали двадцать три наплыва. Не люблю их, но в данном случае они были вполне уместны и помогли добиться желаемого эффекта.

РК — Особенно интересен переход от юности к взрослой жизни Эмили.

РДЧ — Да, мы даже устроили фотосессию, чтобы запечатлеть, как юные персонажи взрослеют, причем играют их уже другие актеры. Единственное исключение — Кит Кэррадайн, он сыграл и юную, и зрелую версии своего персонажа. В этой сцене мы использовали зловещую композицию Чарльза Айвза. К сожалению, при жизни Чарльз Айвз не добился должного признания, но мы отдали ему долж-

ное в своем фильме. В фильмах Теренса музыка становится дополнительным измерением, и это еще одна причина, по которой мне нравится его стиль. Он работает с музыкой совсем не так, как большинство режиссеров. Обычно музыка как будто подсказывает зрителю, что он должен чувствовать, выражая в принципе то же самое, что и изображение, но то, как использует музыку Теренс, поистине завораживает. Иногда музыка представляет контраст с изображением, но чаще просто переносит зрителя на другой уровень.

РК — Расскажите мне о последнем фильме Пэдди Консидайна, что вы как раз закончили монтировать.

ПДЧ — Пэдди написал сценарий «Джорнимена» (2017), снял его, исполнил главную роль, да еще и учился боксировать. Он работал с мировыми чемпионами, их тренерами и диетологами. В общем, на много месяцев полностью погрузился в работу над фильмом. Это картина о боксере, мировом чемпионе, который, однако, заслужил свой титул не благодаря своему выступлению, а лишь потому, что его противник не смог принять участие в бое из-за травмы. Наш герой хочет доказать себе и миру, что действительно заслуживает звания мирового чемпиона. Он, этот зрелый мужчина, выходит на ринг, чтобы сражаться с молодым, энергичным, наглым парнем, оказывается бит, получает сотрясение мозга, а теперь ему и его семье надо как-то с этим жить. Это очень эмоциональный момент. После сцены боя фильм становится очень спокойным и тихим. Пэдди невероятно хорошо сыграл. Никогда раньше мне не доводилось давать трехминутный крупный план главного героя — а в «Джорнимене» я это сделала. Пэдди очень скромный, он попросил меня в середине этого плана переключиться на другого актера, но я твердо сказала: «Нет! Если я это сделаю, будет выглядеть так, будто ты совершил какую-то ошибку и мне пришлось менять план. Это разрушит эмоциональный заряд сцены». Конечно, работая с режиссером, который к тому же является сценаристом и исполнителем главной роли, сталкиваешься с определенными сложностями, но Пэдди талантлив и доверяет мне, так что мы действовали всегда во благо фильма.

РК — Вы монтировали примерно в том же графике, что шли съемки — как в случае с «Тираннозавром»?

ПДЧ — Я работала в офисе. Съемки проходили в Шеффилде, достаточно далеко, так что мы с Пэдди мало виделись во время съемок. Сцену боя снимали два дня, на пять камер, мне прислали двадцать четыре часа материала, так что, думаю, вы понимаете, что первую версию я прислала вовсе не в тот же вечер.

РК — Очень плохо, Пиа!

ПДЧ — Ха-ха! Если серьезно, у меня ушло достаточно много времени на то, чтобы понять правильно этот материал. Ведь он используется

в нескольких сценах. Снимали на две цифровые и три видеокамеры, скорости были разные: двадцать четыре, двадцать пять, сорок восемь, семьдесят два, девяносто шесть кадров в секунду! Этот материал мы использовали и для того, чтобы показать саму сцену боя «в режиме реального времени», и для сцен, которые показывали с ноутбука, и для флешбэков, и для импрессионистских размытых кадров... В общем, было над чем подумать. Это, конечно, удивительное чувство: получить более двадцати часов материала и думать, как теперь с этим разбираться. Я решила начать с конца, с краха персонажа, потому что он вызывал у меня наибольший отклик. Так я и выстроила все: от конца к началу. За это я и люблю монтаж: каждый фильм уникален, каждая задача требует индивидуального подхода, и всегда необходимо задействовать весь свой опыт.

rk — Интересно, монтируя фильм «Бешеный бык» (1980), Тельма тоже имела дело с таким огромным количеством материала?

pdch — Уверена, что да, и уверена, что она справилась великолепно. Однако предполагаю, что у Скорсезе были мудборды, что он планировал съемки заранее. Помните этот кадр, когда камера «гуляет» между веревок и тут вдруг видишь капающую кровь? Это же гениально! У Пэдди все более «органично», он не любит ставить какие-то ограничения оператору и актерам. Они вообще мало репетировали, кроме сцен боев. Обычно он просто разговаривает с актерами — так, чтобы всем было комфортно. Он редко снимает больше двух-трех дублей — любит, чтобы все было свежо.

rk — Но в случае с трехминутным крупным планом, очевидно, была совсем другая динамика, потому что он тут и режиссер, и исполнитель главной роли — конечно же, ему нужен был отклик, комментарии по поводу его актерской игры в том числе.

pdch — Да, и я никогда прежде не работала с режиссером, который к тому же написал сценарий и сыграл в своем фильме, так что приходилось искать способы общаться деликатно. Обычно я спокойно говорю, мол, ну, это была ужасная игра, ты только посмотри, что он творит, о чем он вообще думал? В данном случае надо было быть деликатнее. Но, честно говоря, Пэдди сыграл блестящее, было не на что жаловаться. На самом деле можно было дать даже не трехминутный крупный план, а пятиминутный, все было замечательно, но я подумала, что мы и так сократили фильм, нужно и эту сцену подрезать. Но она осталась невероятно трогательной. Взрослые мужчины плакали на показах! Мне есть чем гордиться.

rk — Но был ли у него ассистент, которому можно доверять? Как вообще происходили съемки?

pdch — О, это было сложно, но Пэдди наслаждался процессом. Он играл главную роль, и снимал фильм, и тренировался, так что сво-

бодного времени у него вообще не было. Снимал дубль, сразу смотрел его на компьютере, понимал, что надо менять, снимал еще раз... Может, если бы он не снимался в этом фильме, а был лишь режиссером, он бы изменил кое-что, но его актерская игра великолепна. Уверена, он принял правильное решение.

рк — Очевидно, это повлияло на ритм съемок.

пдч — Да, конечно, к тому же ему нужно было наносить грим, на что уходило немало времени, но в расписании все было предусмотрено. Когда фильм был собран, Пэдди было сложно смотреть его. У меня был подобный опыт, когда мы показывали «Возрождение» Джонатану Прайсу: он просто не знал, что сказать, ему было нужно время, чтобы это все переварить. Так сложно, должно быть, на протяжении ста минут смотреть на себя на экране и сохранять объективность. Режиссеры чаще всего берут отпуск после съемок, в данном случае не получилось, не успели, но все еще впереди. Каждому режиссеру нужно время, чтобы восстановиться после такого потрясающего, всепоглощающего опыта и подготовиться к новым свершениям.

рк — Ну да, нужно время, чтобы отдохнуть, выработать свой взгляд.

пдч — Он рассказывал, как снимали последнюю сцену, под водой. Он вышел из бассейна, переоделся, а когда вернулся, все уже уехали, и он чувствовал себя как маленький мальчик, который вдруг обнаружил, что бродячий цирк уехал. Маленький мир, который он создал, внезапно исчез. То же самое чувствую и я, завершая работу над фильмом, неважно, с режиссером я или одна в этот момент. Делаешь последнюю склейку, и все, фильм считается завершенным.

рк — Мне это напомнило о самой трогательной сцене «Американской ночи» Трюффо: съемки закончились, все вернулись к своей обычной жизни, а режиссер — он же сценарист и актер — потерял свою семью.

пдч — Да... Все эти люди посвятили себя одному проекту, вложили в него всю свою страсть, работали вместе очень интенсивно — возможно, в какой-то мере это даже более насыщенные отношения, чем семейные.

рк — Кажется, фильмы со спецэффектами вы почти не монтировали...

пдч — Нет, я монтировала фильм «Полуночное солнце» (2014): он не замышлялся как фильм, построенный на спецэффектах, но в итоге получился именно таким. Это картина о мальчике, который нашел в гараже полярного медвежонка и решил вернуть его к маме. А для этого он отправился в путешествие по Северной Канаде. Продюсер слетал в Китай, купил там за пятьдесят тысяч долларов медвежонка, привез его в Канаду — ничего подобного никогда не делали, — а съемки затянулись, потому что медвежонок рос, становился все

более агрессивным, работать с ним было невозможно. В итоге нашли маленького белого медвежонка с более смирным нравом, но по мере продвижения съемок медвежонок темнел и рос, так что нам пришлось использовать около четырехсот восьмидесяти визуальных эффектов. Не только для медвежонка, но и для локаций, потому что снег таял. В общем, эту картину вы не назовете «фильм со спецэффектами», но по сути именно им она является.

РК — Но вы этого не ожидали изначально.

ПДЧ — Нет, так уж вышло. В принципе, почти в каждом фильме мне приходится создавать кадры искусственно — неважно, это фильм со спецэффектами, как мы его себе представляем, или нет. Всегда чего-то не хватает, и я стараюсь восполнить пробелы. К примеру, во второй серии первого сезона «Короны» есть сцена, в которой Элизабет и Филипп едут на сафари и встречают слона. В первый день мне прислали кадры с актерами, но без слона, так что мне пришлось монтировать, используя карточки, которые объясняли, что, собственно, происходит — я руководствовалась сценарием и своим воображением. А еще пришлось отправить Стивену Долдри список: какие именно кадры со слоном нужны, на мой взгляд. Стивен этот список еще и дополнил. Снимал двух слонов два дня, и уже после этого я смогла собрать сцену. Каждый ее кадр состоит из шести — десяти элементов. Опять же это не какие-то яркие спецэффекты, но все же это визуальные эффекты. Животных я добавляла сама, потому что актеров снимали отдельно. Надо было найти подходящих животных, подходящий угол, подходящее освещение, сделать кадры, которые выглядели бы естественно. В общем, работы было гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. Не забывайте о том, что, работая над спецэффектами, ты все равно не избавлен от необходимости работать над обычным монтажом, структурой, развитием персонажей, передачей эмоции.

РК — Вы не из тех, кто с радостью бы взялся за новый фильм о Гарри Поттере, верно?

ПДЧ — Ну, я бы, конечно, рассмотрела такое предложение, но не могу сказать, что мечтаю об этом. Как известно, монтажер, работая над фильмом со спецэффектами, в основном видит перед собой зеленый экран. Конечно, есть предвизуализация — временные эффекты, дающие представление о связи действия и фона, но все-таки пока не закончишь монтаж, всего великолепия не осознаешь. Я недавно была на фестивале монтажеров, принимала участие в панельной дискуссии с другими четырьмя монтажерами. Просто удивительно, какие мы разные. У каждого свой любимый жанр и стиль. Кто-то любит мультфильмы, кто-то боевики, я — все. Каждый может найти что-то свое, есть из чего выбирать.

рк — Думаю, удовольствие частично заключается как раз в незнании, что будет дальше.

пдч — В какой-то степени так и вышло с фильмом Дэвида Эттвуда «Стюарт: прошлая жизнь» (2007). Режиссеру и был нужен свежий взгляд, я посмотрела, как фильм смонтировали, не поняла его сути, потом мне начали приходить в голову идеи... В итоге я перемонтировала фильм. Я создала анимационные эффекты и решила, раз фильм называется «Прошлая жизнь» (в оригинале «Жизнь задом наперед»), некоторые сцены из детства героя дать сзади наперед. Я переделала структуру фильма, лучше представила персонажей, добавила немного озвучки. Было интересно. Том Харди сыграл отлично, как и Бенедикт Камбербэтч.

рк — Вы в профессии уже давно, кино с тех пор изменилось, но, к счастью, еще есть проекты, за которые приятно взяться.

пдч — Я все еще обожаю этот волшебный процесс трансформации! От необработанного материала — к готовому фильму. Это все еще завораживает меня. Мы меняем фильмы так сильно — разве мы можем не чувствовать себя волшебниками?

рк — Как вы думаете, как менялась ваша техника с годами? Или, может, это медленная постепенная эволюция, которую вы и не осознаете?

пдч — Думаю, с каждым режиссером я многому училась и сильно совершенствовалась. К примеру, Стивен Долдри любит делать акцент на взглядах, так что я уделяла этому особое внимание. Также он любит технику параллельного монтажа, любит захватывающие сцены. Вот и начала овладевать искусством визуальных и эмоциональных ассоциаций. Стивен любит оттягивать развязку, мы всегда откладываем важные открытия на потом, создавая напряжение. Стивен умеет добавить в фильм щепотку юмора, умеет создать легкое настроение, прежде чем погрузить зрителя во мрак. И веселье, и грусть — у него все выражено максимально сильно. Стивен скорее напоминает мне «Дженгу», чем «Лего». Он хочет, чтобы я выдавала все, что только возможно: наша башня должна быть самой высокой, актеры должны играть безупречно. Он и сам работает как скульптор, убирая отдельные фрагменты, совершенствуя наше творение, пока не будет доволен. Мне тоже близок такой подход. Я обычно делаю видеонарезку лучших сцен, а потом уже начинаю ее сокращать. Мне удобнее так, чем начинать с минимума, а потом достраивать сцену. Когда я добавляла животных, Стивен все просил и просил добавить еще, в итоге я не выдержала и спросила: «Это что, сказка про Белоснежку?» Стивен ответил: «Да, дай мне Белоснежку». Именно после этого разговора к нему пришло осознание, как вообще «работают» животные и какое их количество будет оптимальным. Я ставлю

во главу угла эмоции, актерскую игру и ритм. Искать мельчайшие детали, осознавая, что всего пара кадров может изменить все, — это так захватывающе!

Еще я люблю использовать все возможности, что дает музыка. Я монтирую саундтрек от начала до конца: стереоэффекты, если надо — панорамирование, работа с музыкой. Иногда, чтобы получить необходимые эмоции и ритм, приходится использовать несколько слоев музыки: один поверх другого.

рк — Но на таких масштабных проектах, как «Корона», за саундтрек отвечает звукорежиссер?

пдч — Нет, звуковую дорожку делала я.

рк — На студии звукозаписи?

пдч — Да, а так как у нас как раз проходила премьера на Лестер-сквер, звук для моей серии получилось сделать на театральной студии. Здорово, что выпала возможность записать там звуковые эффекты и фоновые звуки. Работать со звуком, конечно, сложно, тем более когда столько звуковых дорожек, но фильм должен звучать полно.

Для первого сезона мы активно использовали музыку Ханса Циммера и Руперта Грэгсона-Уильямса. В этом сезоне я использовала все треки из первого сезона, кроме двух, экспериментирую со слоями — иногда совмещаю четыре композиции. Сейчас, конечно, проще работать: саундтрек первого сезона уже задал нужный тон. У меня есть около ста музыкальных фрагментов, а еще я использую саундтреки других фильмов: качество и инструменты каждый раз сильно отличаются.

рк — Получается, вы собрали свою библиотеку звуков?

пдч — Да, у меня большая библиотека звуковых эффектов и музыкальных произведений. Работая с композиторами, я обычно сохраняю все их треки. Никогда не знаешь, что понадобится.

рк — За что думаете взяться после этого сезона королевской саги?

пдч — Завершив работу над вторым сезоном «Короны», я поеду в Торонто навестить маму, семью и друзей. Буду наслаждаться итальянской пиццией. Мне нужна перезагрузка. Любопытно, что с тех пор, как я начала работать со Стивеном, мне прислали свои сценарии уже несколько театральных режиссеров. После «Тираннозавра» Пэдди мне присыпали сценарии дебютанты. Несколько моих любимых режиссеров сейчас работают над сценариями новых фильмов — и Хью, и Теренс, и Пэдди, и Стивен, — с удовольствием продолжу сотрудничество. Мне предложили один громкий проект, но пока рано об этом говорить, официально о нем еще не объявляли. Я пока никому не говорила, не хочу сглазить. Если все пройдет удачно, будет повод встретиться еще раз — дополним мое интервью для третьего издания!

Что смотреть

Чтобы познакомиться с творчеством Гиллиса Маккиннона, посмотрите «Возрождение» (1997), «Экспресс в Марракеш» (1998) и «Непорочный» (2002). «Тираннозавр» Пэдди Консайдайна (2011) — выдающийся режиссерский дебют для актера.

«Тихая страсть» (2016) Теренса Дэвиса (2016), фильм об Эмили Дикинсон — лучшая из попыток рассказать о бес покойной жизни поэта. «Корона» (2016) — блестящий сериал, в котором отлично все: от сценария до монтажа.

— Люсия Зуччетти

Впервые мы с Люсией беседовали в ее квартире в Ноттинг-Хилл. Разговор состоялся вскоре после того, как Люсия смонтировала «Сделку» Стивена Фрирза и как раз собиралась в Люксембург, чтобы работать там над «Венецианским купцом» Майкла Рэдфорда. Мы с Люсией познакомились, когда она была еще студенткой, да и Линн Рэмси, с которой у Люсии впоследствии сложился отличный рабочий tandem, тоже еще училась. Совместная работа над такими фильмами, как «Крысолюс» и «Морверн Каллар», была еще впереди. Недавно мы пообщались еще раз — в монтажной Люсии в Сохо.

лз — Я родилась в городке Монца, недалеко от Милана. Там прошло мое детство и подростковый период, а в девятнадцать я переехала в Нью-Йорк. Думаю, большое влияние на мое становление оказал тот факт, что я выросла в большой семье, причем была самой младшей — младшей из четверых детей. Родители к искусству не имеют никакого отношения: папа — доктор, а мама, можно сказать, учитель учителей, у нас в Италии есть для этого особый термин — педагог. В общем, она занимается разработкой методик преподавания. Мама начала работать достаточно рано, потом сделала перерыв — воспитывала детей, а затем, когда мы немного подросли, вновь вернулась к работе.

И мама, и папа были выходцами из рабочего класса, так что всего в жизни добились сами — папа уж точно. То, что они получили высшее образование, для их семей не было чем-то самим собой разумеющимся. Для родителей корни, семья, были очень важны, и, думаю, они хотели, чтобы и мы, дети, это переняли. Когда я была маленькой, мы путешествовали по миру в фургоне.

С тех пор как мне исполнилось шесть, мы с родителями каждый год путешествовали по Европе. Когда мне было семь, побывали даже в Советском Союзе, где тогда правил Брежnev. Родители были убежденными социалистами и хотели своими глазами увидеть, как живется в социалистической державе. Довелось мне побывать и в Африке. Родители всегда поощряли нас пробовать все, что хочется, развивать свои способности и идти за мечтой. Я всегда ощущала поддержку родителей и знала, что они будут изо всех сил помогать мне.

рк — А традиционное образование вы получили, в школу ходили, или эта участь вас миновала?

лз — (Смеется.) Не миновала, конечно... Но знаете, у нас в Италии в этом плане все немного по-другому. У нас школы не делятся на частные и муниципальные, как здесь. Получив базовое начальное и среднее образование, в возрасте четырнадцати лет, я решила старшие классы заканчивать в так называемой альтернативной школе, финансируемой государством. Это было совершенно сумасшедшее, экспериментальное учреждение: учеба круглый день, необычные методы преподавания, возможность изучать предметы, связанные с изобразительным искусством, — фотографию, кино, графический дизайн. При этом «обычные» предметы у нас тоже были. Эта школа мне идеально подходила. В семь я мечтала быть художницей, в десять писала пьесы и ставила их, в тринадцать писала фортепианную музыку... Я еще не знала толком, чего хочу. Просто пробовала все, что можно.

рк — Эта школа находилась в Милане?

лз — Да, в Милане. Недавно я познакомилась с режиссером, моей ровесницей. Думаю, вы ее можете знать, ее зовут Анна Негри, она

тут работала какое-то время. Так вот, она учились в этой же школе. Узнав, что я оттуда, Анна воскликнула: «Боже мой, Люсия! Так всегда странно видеть, что кто-то из выпускников нашей школы чего-то добился в жизни!» Думаю, из этой реплики понятно, что это было за место. Школа, где поощрялась свобода и индивидуализм, но где легко было потеряться. В общем, детство у меня было необычное. Большая семья и много учебы — но не такой, как у остальных детей.

РК — И кино...

ЛЗ — Ну да, я тут недавно вспоминала детство и поняла, что кино было просто частью нашей жизни, особого внимания ему не уделяли. Думаю, я открыла для себя кинематограф достаточно поздно. Я тут пыталась вспомнить, какой фильм впервые увидела в кино. Диснеевские фильмы, конечно, не в счет. Так вот, первый фильм, который я увидела в кино, — «Дерсу Узала» Курасавы, мы отправились тогда в кино всей семьей. Думаю, вам теперь понятно, что мы за семейка... Отлично помню этот день, это было настоящее событие, в кино пошли абсолютно все, даже бабушки и дедушки. Фильм был снят в 1975 году, а значит, мне было тогда лет шесть-семь. Родители очень хотели, чтобы мы, дети, познакомились с этой потрясающей историей, гимном гуманизма. Я до сих пор хорошо помню этот фильм.

В общем, родители всегда поощряли мой интерес к культуре, но большая семья накладывает свои ограничения. Ведь, кроме меня, им еще троих детей надо было поставить на ноги. Родители говорили: «Если ты чувствуешь, что сейчас тебе нужно именно это, значит, мы поможем». А если я хотела бросить то или иное занятие, меня никто не останавливал. Нас никогда не заставляли что-либо делать. На самом деле, я даже немного сержусь на родителей за то, что они не заставили меня и дальше заниматься музыкой: я бросила фортепиано после нескольких лет занятий. Мама играла на пианино в молодости. Пианино, которое ей подарил отец — кстати, по тем временам это был роскошный подарок, — до сих пор стоит у нас дома, именно на нем все мы учились. В подростковом возрасте пианино мне наскучило, я бросила занятия, и родители не возражали. Если честно, я очень жалею о том, что мама не настояла на том, чтобы я продолжала заниматься.

В подростковом возрасте я узнавала о кино все больше и больше. Я начала изучать фотографию, делала снимки, смотрела фильмы, размышляла о них. Сильное впечатление на меня произвел фильм «Похитители мыла» Маурицио Никетти. Здесь этот итальянский режиссер не очень известен, но у меня он вызывал сильный интерес, ведь он тоже из Милана, он занимался пластическим искусством, был мимом — а меня это всегда завораживало. «Похитители мыла» (1989) — это своего рода постмодернистская пародия на «Похи-

тителей велосипедов» Витторио де Сика (1948), едкая сатира на состояние итальянского телевидения и культуры в целом.

Я его потом пересмотрела и не поняла, что же меня когда-то так зацепило в этом фильме. Думаю, дело в том, что я посмотрела его как раз в тот период, когда начала интересоваться тем, как, собственно, создаются фильмы. Наверное, тогда я и начала понимать, что такое монтаж. Но, честно говоря, на полное осознание ушло очень много времени.

РК — Получается, не только монтаж вам был интересен.

ЛЗ — Ну да, скорее не монтаж, а то, что можно сказать посредством фильма. Думаю, именно это и стало причиной, по которой я страстно полюбила кино: мне было очень интересно, что может человек заявить миру своим фильмом.

Думаю, мне очень повезло, что я попала в Великобританию. Произошло это практически по случайности, то есть у меня не было каких-то грандиозных планов, ничего подобного. Я хотела изучать кино, в Милане подходящего учебного заведения не было. Мне предстояло покинуть родной дом, и логично было бы поехать в Рим. Но моя сестра училась в Великобритании, и я подумала: почему бы и мне не поехать в Лондон, не попробовать? В 1988 году я сюда приехала и осталась. Все никак не напробуюсь. (*Смеется*.)

РК — И вы тут так и остались: не было такого, что уезжали в Милан и возвращались?

ЛЗ — Да. Я сразу решила: «Так, сначала выучу английский, потом буду выбирать, чем заняться». Я понимала, что в Италии мне нужно было бы выбирать между чем-то очень академическим или чем-то очень практическим. А я чувствовала, что хочу поучиться, почитать книги, ведь в школе я научилась думать, но академических знаний получила не так уж много. И я не хотела упустить такой опыт. Так что, когда я узнала, что здесь есть одна учебная программа, где академичность сочетается с практикой, я была просто в восторге. Свой первый год в Великобритании я посвятила изучению английского, также я подавала заявки на разные курсы. В итоге поступила как раз туда, куда больше всего хотела, была просто счастлива. Поступила в Политехнический институт Центрального Лондона на факультет «Кино-, видео-, фотоискусство».

Помню, что я в глубине души мечтала о поступлении в Национальную школу кино и телевидения. Забавно, но я даже сама себе в этом боялась признаться. Я думала, что если скажу об этом вслух, то слгажу, но помню, что на собеседовании в институте размышляла, мол, а получу ли я тут те же практические навыки, что дают в Школе кино и телевидения?

РК — На тот момент вы еще не решили, что хотите быть режиссером монтажа?

лз — Нет, я только в Политехническом институте и узнала, что, собственно, такое монтаж, причем, можно сказать, произошло это по счастливой случайности. У нас была небольшая группа, человек пятнадцать, наверное. И когда мы делали те или иные проекты, то по очереди пробовали себя в разных ролях. Монтажом мало кто хотел заниматься, никто из нас на тот момент не понимал, что это, на самом деле, тоже творческий процесс. В основном все хотели снимать. Помню, когда пришла моя очередь монтировать, я заявила, что, вообще-то, мне это приносит огромное удовольствие, на что однокурсники отвечали, что дело просто в том, что у меня к этому способности. В общем, мне очень повезло. Все хотели снимать, поэтому за роль режиссера монтажа мне ни с кем не приходилось бороться, я монтировала почти все работы однокурсников. А также смонтировала две-три свои короткометражки, благодаря которым, собственно, и попала в Школу кино.

рк — А теоретические знания вам помогали?

лз — Думаю, да. Конечно, я тогда думала, мол, зачем мне изучать семиотику, это же чертовски скучно! Думала, что анализы, интерпретации, теория кино — все это имеет очень слабое отношение к самим фильмам, едва ли режиссеры об этом думают, когда работают. Но на самом деле я рада, что изучала все это, что научилась думать. Мне этот курс многое дал. Прозвучит банально, но мне было важно научиться размышлять о кино, стать хорошим зрителем и понять, какая большая ответственность ложится на плечи режиссера.

рк — Вдохновлял ли вас кто-то из однокурсников или учителей?

лз — Да, думаю, мне многое дал наш куратор, который все еще преподает, Йост Ханнингер. Меня вдохновлял его энтузиазм. Ханнингер научил меня основам монтажа: во-первых, не следовать слепо правилам, во-вторых, слышать, что нам говорит материал. Ведь часто — особенно в случае со студенческими работами — говорит он совсем не то, что предполагает сценарий. Ханнингер учил нас задавать себе вопрос: «Что можно сделать из того, что мы тут имеем?»

рк — А вы в тот период много фильмов смотрели? Может, у вас появились любимые жанры? Может, вы сделали какие-то открытия?

лз — Я недавно пыталась вспомнить какие-то особо важные для меня фильмы, которые увидела в тот период. Нас ведь заставляли смотреть очень много фильмов, и правильно делали. Помимо того, мы много читали и даже изучали основы психоанализа. И вот один из фильмов, который я никогда не забуду, — «Цветной ящик» Лена Лая, снятый в тридцатые на студии GPO Film Unit. По сути, там просто узоры и буквы, нарисованные на целлулоидной пленке, движутся под музыку.

рк — А чем он вас так сильно впечатлил?

лз — Думаю, дело в том, что я ничего подобного не видела! Двигающаяся картина, комбинация цвета и ритма... Я была просто в восторге от этого зрелища: цвета танцуют под музыку на большом экране.

С французской новой волной я тоже познакомилась в Политехническом институте. Пожалуй, именно благодаря фильму «На последнем дыхании» я всерьез задумалась о монтаже; о том, чего можно достичь посредством монтажа; как монтаж влияет на фильм; как режиссер показывает свою точку зрения; как он заявляет о своем присутствии, разрушая иллюзию о том, что фильм — это и есть реальность. Все это меня просто завораживало.

рк — Так вы больше любили Годара, чем Трюффо?

лз — Ну, вообще я видела больше фильмов Трюффо, чем Годара. Хотя «На последнем дыхании» я очень долго не могла забыть, фильмы вроде «Жюль и Джим» (1962) мне тоже очень нравились. Еще один важный для меня фильм, который я увидела достаточно поздно, несмотря на то, что это работа итальянского режиссера, — «Битва за Алжир» (1966). Очень сложно сказать, что общего у моих любимых фильмов. Думаю, мне важно, чтобы в фильме выражалась какая-то страсть.

рк — Да, я думаю, у каждого из нас в список любимых фильмов входят самые разные картины, тут никакой логики не прослеживается.

лз — Это уж точно! Я раньше недоумевала: как папа может любить спагетти-вестерны, я этот жанр вообще не понимала, он меня отталкивал. Но, пожалуй, я их никогда не смотрела всерьез, пока не выросла. А потом как-то села и посмотрела «Однажды на Диком Западе» (1968) и просто влюбилась в этот фильм. Серджо Леоне — гений киноязыка, я в восторге от того, как он работает со звуком.

У меня много любимых фильмов, но при этом со многими общепризнанными шедеврами я незнакома. Я не большой киноман, на самом деле. Иногда я даже думаю: вот было бы здорово никогда все это не видеть. Очень сложно выйти из-под влияния великих режиссеров. Иногда я чувствую, что все эти картины, какие мы видели, как-то ограничивают нашу свободу, сковывают нас, лишают наивности, которая позволяет создавать нечто свежее.

рк — А вы занимаетесь какими-то еще видами искусства?

лз — Ну, я по-прежнему фотографирую, хотя, конечно, не так часто, как хотелось бы. Все еще мечтаю вновь вернуться к музыке. Думаю, если бы я начала опять заниматься музыкой, то выбрала бы перкуссию. Влюбилась в ее звучание в прошлом году, когда была на Кубе. Еще хотела бы опять играть на пианино, но понимаю, что едва ли это случится.

рк — Значит, на Кубе вам довелось поиграть на перкуссии?

лз — Совсем немного, больше слушала. Зато я научилась танцевать сальсу. Вообще многие удовольствия в моей жизни связаны с музыкой

и ритмом. И здорово, что совсем не обязательно заниматься любимым делом одной или наедине с партнером, что не надо запираться в комнате, что можно общаться с людьми. Именно увлечения дарят мне счастье, позволяют чувствовать себя по-настоящему живой.

rk — На ваш взгляд, как на формирование вашей личности повлияло проведенное в Италии детство, погружение в итальянскую культуру и итальянское кино? И какое это влияние? Происходит ли оно на подсознательном уровне?

лз — Сложный вопрос. Уверена, детство и та культура, в окружении которой я росла, — все это продолжает оказывать влияние на меня, даже несмотря на то, что я уже полжизни в другой стране. Для меня Италия — это нечто личное, сокровенное, о чем даже сложно говорить.

rk — По чому больше всего скучаете?

лз — Ну, как, наверное, всем понятно: по еде и по семье, а кроме того, по тому, что в Италии я все время была окружена красотой.

rk — Так получается, на момент окончания института вы сфокусировались в первую очередь на монтаже.

лз — Да, я тогда еще не знала, куда меня приведет это увлечение, но твердо знала одно: когда я закрываю за собой дверь и остаюсь одна в комнате, наедине с материалом, то я: а) получаю удовольствие, б) делаю нечто полезное. Очень важную роль играла поддержка окружающих, мне было нужно их одобрение.

Активнее всех меня поддерживал Тони Гризони, мой однокурсник, который до того, как начать писать сценарии для Терри Гиллиама и Майкла Уинтерботтома, подрабатывал преподаванием. Я многим обязана Тони.

rk — Получается, это он помог вам постичь связь писательства и монтажа, овладеть структурой повествования, мастерством рассказчика?

лз — Пожалуй, да, но не забывайте, что мы тогда только учились, фильмы, которые мы снимали, были лишь первыми попытками, так что о писательстве и производстве говорить особо не приходилось, мы почти не писали. Пожалуй, работа над сценарием велась преимущественно в монтажной, и мне это было только на руку. Я многое узнала о структуре фильма, научилась смотреть в самую суть вещей.

rk — Вы мне всегда казались очень серьезной, сконцентрированной.

лз — Знаю, мне об этом не раз говорили. Странно, но сама я такого за собой не замечала. Причем знаете, что любопытно? Я вообще не думаю, что существует какой-то момент, когда приходит осознание и вдруг все становится понятно. Это происходит само собой, вызревает. Конечно, большую роль в моей жизни сыграла киношкола, где я познакомилась с потрясающими людьми, которые стали мне второй семьей, с некоторыми мы до сих пор сотрудничаем. Это был потряса-

ющий опыт, все мы поддерживали друг друга, вдохновляли, обменивались идеями и размышлениями.

С тем периодом жизни связаны самые теплые воспоминания. Мы мечтали о новых открытиях, причем двигались не в том направлении, куда подталкивали нас учителя. Те хотели, чтобы мы сначала выучили определенные правила, а потом уже экспериментировали на здоровье, но мы-то уже были готовы пробовать новое, мы верили друг в друга, и эта поддержка была мощным стимулом. Для меня школа была совершенно особым местом, думаю, в первую очередь потому, что именно там я познакомилась с моим любимым режиссером — Линн Рэмси. Как только мы с Линн поняли, что принялись за весьма интересный проект, сразу появился мощный заряд энергии, мы вложили в работу все свои силы.

рк — Какие-то люди не из вашей группы поддерживали вас, говоря, что верят в вас, в то, что вы создаете что-то стоящее? Или вас вдохновляла скорее сама дружеская атмосфера?

лз — Все студенты подбадривали друг друга, у меня не было какого-то гуру, но, пожалуй, был один монтажер, чья манера мне была — и по сей день остается — особенно близка. И это Том Пристли. Все дело в том, что именно Том научил меня тому, что в монтаже нет единственного верного ответа. Наблюдая за тем, как я работаю, Том никогда не предлагал мне готовых решений, за что я ему очень благодарна, ведь именно поэтому я поверила, что смогу найти свой собственный путь.

рк — Получается, короткометражка Линн стала первой работой, какую вы выполнили после выпуска?

лз — После выпуска я пару лет занималась короткометражками, смонтировала шесть или семь штук. Это было уже после того, как я смонтировала выпускную работу Линн «Маленькие смерти» (1996), завоевавшую приз Каннского кинофестиваля. Итак, за два года я смонтировала шесть-семь короткометражек, две из них авторства Линн Рэмси. Первая — моя любимая и не очень известная «Убей день» (1996), вторая — «Врун» (1997), тоже триумфатор Каннского кинофестиваля. Итак, после того, как Линн сняла три короткометражки, появилась возможность взяться за полный метр. Предполагалось, что в это путешествие мы отправимся вместе, так и получилось. Получается, «Крысолева» (1999) Линн сняла уже через пару лет после выпуска. Помню, я в конце обучения думала, что через два года непременно должна смонтировать что-то серьезное. Собственно, так и вышло. Я думала, что ждать дольше, чем два года, не смогу и в итоге переключусь с монтажа на что-то другое.

рк — Вы бы, наверное, пустились во все тяжкие!

лз — Мы могли достаточно свободно экспериментировать — учитывая, что это первая полнометражная картина Линн. Помню, что мы

чувствовали себя совершенно свободными — настолько, что в определенный момент стало сложно этой свободой распоряжаться. Думаю, взбираясь на гору, мы многое потеряли. Ну, знаете, представьте человека, который лезет на гору и несет камни, естественно, когда он устанет, многие камни посыплются вниз. И в то же время у меня с этим фильмом связаны прекрасные воспоминания. Это был сложный, но полезный опыт.

rk — Вы бывали резки друг с другом?

лз — У нас с Линн интересные отношения. Мы бываем друг с другом резки, но, думаю, лишь потому, что уважаем друг друга. Ну, по крайней мере, я Линн точно уважаю, да и она меня, смею надеяться. Со временем мы выработали успешную модель взаимодействия. Секрет заключается в том, что, бывает, у нас возникают разногласия; бывает, одна из нас не уверена в том или ином решении; но в любом случае каждая из нас уважает право другой на свое собственное мнение. И мы знаем, что делаем общее дело, так что, если одной какая-то идея нравится, а другой не кажется удачной, значит, мы будем продолжать поиски. Потому что мы обе знаем: если одна из нас сомневается, то, наверное, не случайно. Наверное, надо искать лучшее решение.

rk — Не могли бы вы привести конкретный пример, рассказать об эпизоде, который дался вам особенно сложно?

лз — В случае с «Крысоливом» больше всего трудностей возникло с первой сценой: от того момента, как мальчик тонет, до того, как зрителю представляют второго мальчика — главного героя. Согласно сценарию и нашим планам сцена должна была быть более сложной, чем получилась в итоге. Точнее, дело скорее не в сложности, а в том, что в сценарии были прописаны детали, которые мы в итоге опустили, потому что они красивы, но развитию истории не служат. А еще, я помню, были проблемы не только с монтажом, но и с самими съемками. Приступая к съемкам сцены на канале, мы осознали, что один из мальчиков до смерти боится воды и не может расслабиться. И тут мы встали перед выбором. С одной стороны, мы чувствовали, что материал недостаточно сильный, а сцена-то важная. С другой, отсняли много красивых, пусть и не очень важных, моментов. Мы долго думали над тем, что же включить в первые пятнадцать минут фильма, и пришли в итоге к достаточно банальному выводу: иногда чем меньше, тем лучше. Так что мы кое-что выбросили и увидели, что так гораздо лучше. Вот вам и конкретный пример: над этой сценой мы долго работали, много спорили, но все равно продолжали поиски.

В первой редакции «Крысолив» длился более трех часов, причем мы работали с пленкой. Бывало, мы снимали сам экран Steenbeck с разными монтажными версиями — иначе точно запутались бы. Должна признаться, в определенный момент мы дошли до такого отчаяния,

что сделали цифровую копию материала и пытались внести кардинальные изменения с помощью нелинейной системы. Мы разобрали фильм по косточкам, от начала до конца, и это было очень полезно: мы поняли, чего в нем не хватало. Линн и Альвин — это просто адская парочка! Они иногда снимают такие красивые фрагменты, что выкинуть их просто рука не поднимается!

Но самое интересное, что во время съемок мы много импровизировали, сняли немало материала, какой не был запланирован, причем включили его в первую версию. У меня до сих пор хранится кассета с ней. Мне эта версия очень нравится. Например, как вам такое: в сцене с похоронами мальчика снимали винтажную машину, развалиху, сделанную в семидесятые, она постоянно глохла. И даже когда она заглохла в середине сцены, Линн не стала прерывать съемку. Так и получилась красивая длинная сцена: скорбящие родители едут в машине за гробом, вдруг она глохнет, друзья и соседи принимаются ее толкать... К сожалению, в финальную версию фильма эта сцена не попала, но есть в таких происшествиях особая красота. Думаю, это главный урок, какой мне дала Линн: видеть красоту во всем, понимать, что в результате провала может родиться настоящая жемчужина, так что никогда не надо спешить отказываться от той или иной идеи.

Никогда не забуду работу над короткометражкой «Убей день». Тогда я, Линн и еще несколько человек из нашей школы впервые сотрудничали за ее пределами. Мы работали с 16-мм пленкой, а Линн все говорила: «Ну дайте мне попробовать, я тоже хочу!» — она боролась с аппаратом изо всех сил, но даже пленку никак не могла заправить правильно. Там был красивый кадр, два мальчика гуляют вдоль берега реки, а камера снимает их отражение, причем отражаются они вверх ногами. В итоге оказалось, что с отражением все перепутали, сняли мы неправильно, но получилось так красиво, что мы решили использовать такую запись. Надо признать, иногда красивые вещи получаются совершенно случайно.

РК — Извините за резкую смену темы, но как вы перешли от Steenbeck к Avid?

ЛЗ — Думаю, мне повезло: когда я делала свои первые шаги в киношколе, мы в основном работали с пленкой, так что я училась по старинке резать и клеить целлюloidную пленку. Когда мы приступили к работе над «Крысоливом», первой полнометражкой в моей карьере, мне предоставили выбор: цифра или пленка. Я в то время с цифрой работать почти не умела, я и так волновалась и не хотела еще и к новым для себя техникам привыкать. Так что мы с Линн проголосовали за дешевое оборудование, долгий постпродакшн и милых ассистентов. Было непросто, но я не пожалела о своем решении: когда я работаю с пленкой, то лучше чувствую, что контролирую процесс.

Теперь, когда я распробовала цифровой монтаж, к пленке вернуться было бы сложно. Очень уж это трудоемкий, хотя и по-своему красивый процесс. Но я, правда, очень рада, что училась на пленке. По-моему, есть своя красота в том, что это реальный, физически ощущимый процесс. Да и плюс сам факт, что не надо весь день сидеть за компьютером, меня радует. Процесс трудоемкий, требующий много времени: время на то, чтобы размотать катушку, найти нужный кадр, скомбинировать его с другими кадрами... Такая ручная работа способствует и мыслительному процессу, а на компьютере мы часто работаем так быстро, что не успеваем толком задуматься.

С другой стороны, благодаря компьютерам режиссерам монтажа проще решиться на кардинальные изменения. Особенно если речь идет о фрагментах, которые хороши лишь отчасти. Когда работаешь с пленкой, то знаешь, что вернуть все обратно будет очень сложно, так что, если есть в фрагменте хоть что-то хорошее, ты боишься его потерять. С другой стороны, вернуться на исходную позицию все равно можно, пусть это и займет больше времени. В общем, всюду свои плюсы и минусы. Компьютер дарит нам свободу, и это прекрасно, с другой стороны, появляется соблазн склеивать слишком уж много кадров. Так что я всегда себе напоминаю: не режь слишком много.

Я не перестаю радоваться тому, сколько свободы нам дарят новые технологии, и в то же время чувствую, что смотреть, что у тебя получилось, в проекционном зале — это совсем не то, что смотреть на компьютере. Зато работа со звуком вышла теперь на совершенно новый уровень по сравнению с тем, что было, когда мы использовали магнитную пленку. Если есть такая возможность, я люблю пользоваться и компьютером, и пленкой при сборке материала. Но, к сожалению, если на производство нужно много денег, именно на этом, на возможности провести так называемую сверку, экономят в первую очередь.

Как я уже говорила, я рада, что училась именно на пленке, я думаю, это оказало влияние на мой подход. Том Пристли научил меня набраться терпения и спокойно смотреть материал, а не нырять сразу в него. Дождаться, пока будешь готов, а если не готов, продолжать смотреть. Думаю, в случае с компьютером как раз велик соблазн «нырнуть» в материал и начать монтировать. А потом осознать, что ты пока толком не понимаешь, какого результата хочешь добиться... Получается, пленка заставляет притормозить и как следует задуматься, прежде чем приступишь к работе.

rk — Интересно, что вы думаете о звуке. Набираясь опыта, вы переосмысливали роль звука?

лз — Думаю, я всегда осознавала, какую важную роль он играет. С самого начала много над ним работала. Причем, говоря о важности звука, я подразумеваю и важность тишины в том числе. Когда я рабо-

таю, всегда думаю о звуке, можно сказать, выстраиваю саундтрек в голове — совсем простой, конечно. Но в любом случае задумываясь о саундтреке я начинаю на очень раннем этапе.

рк — Это вы работали над звуком в фильмах Линн?

лз — В случае с короткометражками — да, у нас не было звукорежиссера, мы все делали сами и получали огромное удовольствие. Думаю, теперь звук — это наша с Линн визитная карточка. Проекты становятся все масштабнее, в них задействовано все больше людей, все больше талантливых людей, у каждого свои идеи, это как огромный спрут!

рк — Но, я думаю, вы же не просто делаете свою часть работы, а от остального держитесь в стороне?

Шум в соседней комнате: что-то упало.

лз — Ой! Похоже, книги упали с полки. Ну конечно, я слежу за процессом. Думаю, вы сами не раз замечали, что, если ты не можешь следить за тем, как другие делают свою работу, то и твоя работа страдает. Так что, конечно, я не остаюсь в стороне, я наблюдаю за тем, как работают другие. Мне нравится работать в команде, нравится сотрудничать с людьми, вдохновляться их идеями, отслеживать то, как они влияют на то, что делаю я. И с музыкой та же история. Со временем я поняла, что музыка порой способна пустить псу под хвост весь труд, вложенный в ту или иную сцену. Наверное, многим эта моя мысль не понравится. Однако часто музыку пытаются использовать как фон, обои, а я выступаю за более осознанный подход. Я много думаю о звуке, мне близка концепция минималистичного и при этом играющего важную роль в фильме саундтрека.

рк — Как по-вашему, есть у вас какие-то особые привычки?

лз — Ну, есть одна привычка, которой я дорожу. Я всегда стараюсь не смотреть сразу то, что сделала. Мне кажется, очень важно противостоять этому соблазну: не смотреть сразу, а набраться терпения и посмотреть, когда будет уже побольше материала готово. Многим мой подход кажется очень странным. Вот знаете, ты начинаешь собирать материал, потом приходит какое-то озарение: как будто голос говорит тебе, что делать, ты пробуешь, потом смотришь, что получилось... Иногда я чувствую, что хочу обо всем забыть и как бы начать с чистого листа. Сделать шаг назад: довериться своим инстинктам, своему пониманию фильма, своим заметкам. Не хочу засорять себе голову и пересматривать смонтированные сцены раньше времени; я лучше посмотрю потом, когда их будет больше, когда появится контекст и каждая сцена заиграет по-новому; и только тогда я смогу понять, что работает, что нет и, главное, почему. Думаю, мне эта

привычка не пересматривать раз за разом смонтированное помогает сохранять объективность.

rk — Скажите, а сотрудничество со Стивеном Фрирзом — это для вас совершенно другой опыт, так?

лз — Дайте-ка подумать... Другой опыт в том плане, что я впервые работала с таким именитым режиссером, да еще и над полнометражной, это полный восторг, конечно! Обычно Стивен работает с одним и тем же режиссером монтажа, Миком Одсли, и я отлично понимаю, как много значит такое сотрудничество, такие отношения. У меня ведь та же ситуация с Линн. Так что я немного волновалась, мне же предстояло влезть в чужую шкуру. Но волновалась зря, все хорошо сложилось, думаю, стоит то и дело работать с другими, новыми для меня режиссерами. Конечно, уходит время на то, чтобы привыкнуть к новому человеку, зато получаешь бесценный опыт.

rk — Причем вы женщина и работаете обычно с женщиной. С мужчинами по-другому или разницы нет?

лз — Знаете, я горжусь собой и Линн, ведь в киноиндустрии все-таки доминирующую роль играют мужчины. А в нашей команде в основном женщины. Честно говоря, я думаю, что отчасти благодаря тому, что мы женщины, мы так хорошо сработались, и именно нашим полом обусловлены темы, которые мы затрагиваем в фильмах. Надо сказать, возможно, режиссер монтажа — это одна из наиболее доступных для женщин кинопрофессий. Думаю, режиссеры монтажа вносят в фильмы огромный вклад, но работа ведется за закрытой дверью, в темной комнате, мы все время за кадром, и наш вклад не совсем очевиден публике.

rk — И вам это не причиняет дискомфорта?

лз — Вообще-то, я люблю быть в стороне. Мне это подходит. В семь лет я любила петь и танцевать на радость публике, но я уже давно не та маленькая девочка! Мне не хочется быть в центре внимания, мне важнее иметь хорошие отношения с коллегами.

rk — А как вы думаете, чем бы вы занимались, если не стали режиссером монтажа?

лз — Не знаю! (*Смеется.*) Честно, не знаю, я не могу себе представить другую судьбу. В любом случае, это было бы нечто творческое, но ничего конкретнее не скажу. Мне просто повезло. Я ведь даже не искала свой путь, он как будто сам меня нашел.

В феврале 2017 года мы с Люсиеей встретились еще раз в ее монтажной в Сохо.

rk — Люсия, вы были самым юным режиссером монтажа, чье интервью вошло в первое издание книги. Помню наш разговор о том, как вы, молодой специалист, делали свои первые шаги в Лондоне, наслаждались жизнью, обретя свое призвание в киношколе, о начале

вашей карьеры, сотрудничестве с Линн Рэмси и Стивеном Фрирзом... С тех пор вы добавили в свою копилку немало самых разных фильмов, включая «Королеву», «Разрыв», «Мальчик А», «Их звездный час» и «Игра изменилась». Когда-то мы с вами долго беседовали о вашем творческом пути, было бы интересно узнать, какие открытия вы успели совершить с тех пор?

лз — Совершенствуясь как профессионал, обретаешь свой путь, понимаешь, кто ты, и именно благодаря этому не иссякает желание каждый день покидать дом, чтобы заняться работой. Думаю, это справедливо для любой сферы. Перечитав наше интервью 2004 года, я с удивлением — однако, приятным — обнаружила, что мои ценности и желания не изменились. Уроки, усвоенные в киношколе, остались со мной навсегда. Я по-прежнему ориентируюсь на историю, но не даю правилам сковать меня. Мой подход к музыке не изменился: я по-прежнему против того, чтобы саундтрек диктовал монтаж. Конечно, музыку я считаю важной, но я всегда исхожу из того, какой была бы конкретная сцена или даже фильм в целом без музыки. Это все, конечно, интуитивные вещи. Я знаю множество талантливых режиссеров монтажа, кто, приступая к работе над сценой, сразу же делает акцент именно на музыку.

рк — Что, по-вашему, дал вам опыт?

лз — Ну, определенно, уверенность. Со временем ответы на вопросы начинаешь находить быстрее. Я обычно доверяю первому впечатлению и всегда работала довольно быстро, но теперь я в своем выборе больше уверена. Теперь я чувствую себя спокойнее: я знаю, что в процессе совместной работы с режиссером обязательно найдутся и другие решения. Из одной идеи вытекает другая и так далее. Собственно, во многом именно благодаря этой возможности постоянно совершать новые открытия режиссура монтажа и является такой интересной профессией.

рк — Вы монтировали множество фильмов Джона Кроули, Стивена Фрирза, Линн Рэмси. Вам больше нравится работать с «постоянными партнерами» или открывать для себя новых режиссеров?

лз — Всюду свои плюсы. Каждый режиссер работает по-своему, у каждого — уникальный взгляд и подход. После пары совместных работ получается установить доверие, мы начинаем говорить на одном языке. Это бывает большим облегчением, работа над каждым новым фильмом может идти гораздо быстрее. Когда работаешь со знакомым режиссером, выше вероятность подключиться к процессу на ранних стадиях, а это бывает полезно. С другой стороны, вовлекаться в новые творческие союзы, слышать новые голоса, учиться у новых людей так захватывающе! В общем, и в той и в другой ситуации можно получить колоссальный опыт.

рк — Полагаю, в случае с «Королевой» опыт сотрудничества с режиссером и сценаристом был весьма полезен.

лз — Определенно. А между «Сделкой» и «Королевой» я смонтировала еще один фильм Стивена — «Миссис Хендерсон представляет», — так что мы стали достаточно близки. Но, конечно, с каждым фильмом возникают свои уникальные сложности. К примеру, в случае с «Королевой» приходилось «вплетать» в монтаж огромное количество архивных материалов. Мы, конечно, использовали архивы в «Сделке», но не так активно.

На этот раз активную роль в монтаже играл еще один человек — деятель кино, журналист и выдающийся интеллектуал Адам Кертис. Адам отобрал куда больше архивных материалов, чем изначально предполагалось. Отразить все, что он хотел, в фильме было совсем не просто, но его вклад был неимоверно важен для цельности фильма.

рк — Каким образом?

лз — Адам определенно помог нам сделать персонаж Дианы более живым. Мы достигли полного раскрытия характера, персонаж получился сложным, многослойным, думаю, это обогащает нарратив. Разумеется, работая с архивным материалом, мы столкнулись с рядом проблем: нужно было убедиться, что эти кадры усиливают атмосферу фильма, дополняют картину, не отвлекая зрителя и не нарушая общего ритма... Многое нужно было принимать во внимание.

рк — Учитывая, что это современная история, как вы считаете, получился ли фильм в какой-то мере политическим? И был ли каким-то образом политизирован процесс монтажа?

лз — Разумеется. Но мы осознанно стремились не передать тот или иной взгляд на вещи, а заставить зрителя сформировать мнение самостоятельно. Лично я столкнулась с несколькими этическими дилеммами, к тому же нельзя было забывать о юридической стороне вопроса.

рк — Вы эксплуатировали тему?

лз — Конечно же, мы старались вместо эксплуатации известного сюжета проанализировать интереснейший момент в исторической и культурной жизни Великобритании. Помню, у Стивена постоянно спрашивали его мнение на тот или иной счет, а он отвечал: «Я не знаю». Думаю, он был искренен. Он, да и многие другие члены команды, формировали мнение по тем или иным вопросам во время работы над фильмом.

рк — Мне понравилось, как вы обошлись с одним из ключевых моментов в фильме — сценой встречи королевы с оленем. Такие сцены надолго остаются в памяти. Вы подали ее ненавязчиво, дав зрителю возможность подумать.

лз — Это поворотный момент с эмоциональной точки зрения, такое же впечатление создается и при прочтении сценария. Мы долго

бились над этой сценой, смонтировали несколько «черновиков», прежде чем наконец удалось достичь идеального баланса всех элементов. К примеру, оленя и прекрасный шотландский пейзаж мы снимали отдельно, совмещали на компьютере, и это удалось не сразу. Мы долго сомневались, «ложится» ли эта сцена в контекст фильма. Пришлось долго перемещать разные элементы, чтобы найти наиболее эффектное взаимное расположение.

Особое волшебство сцены создается во многом за счет музыки. Вообще я думаю, что «Королева» — это идеальный пример фильма, потенциал которого полностью раскрывается именно благодаря саундтреку.

РК — Полагаю, «Королева» стала отличной подготовкой к работе над фильмом «Игра изменилась» о президентских выборах 2008 года в США.

ЛЗ — Да, определенная связь между «Королевой» и этим фильмом просматривается. Вообще каждый фильм для меня становится тренировкой перед следующим. Приступая к монтажу фильма «Игра изменилась», я определенно почувствовала, как мне помогает бесценный опыт работы над политическими драмами.

РК — Каково было работать в США?

ЛЗ — Пожалуй, сложнее всего было неожиданно оказаться в совершенно новой среде. Я на тот момент только родила ребенка, поэтому приспособиться к непривычной атмосфере было особенно сложно. Но, к счастью, я познакомилась с прекрасным агентом: она изучила мое резюме и «пристроила» меня на проект, близкий к тому, что я выбирала раньше. Она загорелась идеей найти фильм, который меня вдохновит. Агент познакомила меня с Джоем Роучем, который как раз собирался приступить к съемкам «Игры». Джей — великолепный режиссер и прекрасный человек, работа с ним стала бесценным опытом, все шло как по маслу — не только успешно, но и достаточно быстро.

После этого проекта мне предложил сотрудничество проживающий в Англии режиссер, с которым мы уже работали вместе, и я вернулась в Лондон. После этого мне подвернулось еще несколько интересных проектов, так что о возвращении в США я и не задумывалась. Я рада быть в Лондоне не только потому, что тут моя семья, но еще и потому, что здесь снимают много европейских по духу фильмов, которые мне как раз по вкусу. В общем, здесь я чувствую себя в своей тарелке — по крайней мере, на данный момент!

РК — В 2004 году, на момент нашей первой встречи, вы как раз собирались приступить к монтажу «Венецианского купца» Майкла Редфорда. На мой взгляд, это одна из наиболее эффектных и интересных адаптаций Шекспира. Какие впечатления оставил этот опыт?

лз — Остались прекрасные воспоминания. Хотя, конечно, с этим фильмом, как и с любым другим, тоже были определенные сложности. Особенно сложно было сократить фильм до такого хронометража, который, по мнению продюсеров, позволил бы его продать. В определенный момент мы осознали, что единственный способ уложиться в этот хронометраж — вырезать несколько сцен. Принимать решение было невероятно сложно. Ведь мы работали с шекспировским текстом, таким любимым и знакомым... И все же мы справились.

Еще одна сложность была связана с длинной сценой суда. Режиссер хотел добиться идеальной актерской игры, в итоге материала отсняли объемом на целую катушку 35-мм пленки. Планы были невероятно длинными.

рк — Снимали на одну камеру?

лз — Нет, эту сцену снимали на две камеры. Хотя в сценах, где задействована и толпа, и несколько важных персонажей отдельно, зачастую и двух камер не хватает! Бывает, актеры загораживают друг друга, бывает, неправильно координируют перемещения в определенные моменты.

Я, тогда еще юный режиссер монтажа, впервые работала с такими длинными планами и с такой длинной сценой, основанной исключительно на диалоге. Не уверена, что на тот момент можно было делать разметку в Avid, а если и было можно, то я об этом не знала, так что я просто использовала множество разноцветных маркеров и по факту сделала монтаж сначала на бумаге. Сейчас это звучит как нечто доисторическое!

Впервые я работала над фильмом, где снимались такие талантливые актеры, как Аль Пачино и Джереми Айронс. Отсматривая материал, ощущала чуть ли не привилегированность своего положения. Помню, наблюдая за Аль Пачино, чувствовала, словно наслаждаюсь игрой виртуозного скрипача. Каждый план у него получался новым, но всегда выверенным и продуманным. Я была безмерно благодарна Майклу Рэдфорду за то, что тот доверил мне работу над своим фильмом. Это была огромная ответственность и честь.

Свою работу я люблю отнести как раз за возможность этой особой коммуникации с талантливыми актерами. Будь они начинающими — как Эндрю Гарфилд в «Мальчике А» или Алисия Викандер в «Воспоминаниях о будущем» — или «ветеранами» — как Джулianne Мур или Хелен Миррен, — сложно представить что-то более захватывающее, чем наблюдение за их работой; попытка передать на экране то, что они стремились выразить своей игрой на микро- и макроуровне; создание фильма и приданье объема их игре. Все персонажи остаются с нами. Мы учимся брать из материала лучшее — идеальные комбинации слов и реакций, отточенную игру, — чтобы

рассказать уникальную историю. А все эти блестящие, восхитительно талантливые актеры! Я все еще счастлива своей работе и за каждый новый проект принимаюсь с воодушевлением.

РК — Я обратил внимание, что важную роль в успехе вашего сильнейшего тандема с Линн Рэмси на заре его существования играло то, что вы, две женщины, делали картины о женщинах. А как вы устроились монтажером на еще один прекрасный фильм о женщине, «Их звездный час»?

ЛЗ — Прочитала сценарий и поняла, что просто обязана смонтировать этот фильм. Я просто влюбилась в эту историю! Сценарий основан на книге Лизы Эванс «Их звездные полтора часа» о съемках пропагандистских фильмов в период Второй мировой войны. В фильме много ярких персонажей, но в центре внимания главная героиня в исполнении Джеммы Артертон. Я получила огромное удовольствие от сценария, а когда узнала, кто над этим фильмом будет работать — режиссер Лоне Шерфинг и продюсер Стив Вулли, — точно решила, что этот фильм монтировать должна я. Это был очень интересный с точки зрения монтажера проект: фильм о фильме. Пропагандистскую картину, над которой работают наши герои, мы показываем на экране, рассказывая историю постепенно, по фрагментам. Было сложно определиться с тем, какими порциями выдавать информацию. Читая сценарий, я уже предвидела все сложности, с которыми столкнусь в монтажной.

Это получился очень «женский» опыт: на нескольких ключевых позициях были заняты женщины. С удовольствием вспоминаю этот проект. Рада, что работала над ним.

Пожалуй, «Их звездный час» в какой-то мере предопределил выбор фильма, который я монтирую сейчас: «Женщина идет впереди». Фильм вдохновлен реальной историей жительницы Бруклина Кэтрин Уэлдон, которая отправилась в Дакоту, чтобы нарисовать портрет индейского вождя, которого звали Сидящий Бык. Потом буду монтировать еще одну прекрасную историю о женщине — «Колетт». Кажется, это превращается в тенденцию! Вокруг много разговоров о том, что недостаточно фильмов о женщинах и фильмов, сделанных женщинами, а я рада внести свою лепту, чтобы изменить ситуацию.

Что смотреть

Завораживающие фильмы
Линн Рэмси: «Крысолив» (1999), «Морверн Каллар» (2002) и «Что-то не так с Кевином» (2011).

Сотрудничество с монтажером Томом Пристли высоко

ценили многие режиссеры. Советую посмотреть «Морган» (Карел Рейш, 1966), «Избавление» (Джон Бурман, 1972), «Тесс» (Роман Полански, 1979) и «1984» (Майкл Рэдфорд, 1984). Стивен Фрирз — читайте интервью с Миком Одсли.

«Воспоминания о будущем» (Джеймс Кент, 2014) — трогательная экранизация автобиографии Веры Бриттен. Не пропустите фильмы «Женщина идет впереди» (Сюзанна Уайт, 2017) и «Колетт» (Уош Эстмоловенд, 2018).

— Дэвид Чарап

Взгляд Дэвида на работу монтажера особенно интересен, ведь в его копилке так много разнообразных картин: и художественных, включая фильмы Павла Павликовского и Теренса Дэвиса, и документальных.

рк — Где вы родились, чем занимались ваши родители, можно ли сказать, что вы выросли в творческой семье?

дч — Я родился в Лондоне в семье английского физика и американской художницы. Для мамы, выросшей в многоквартирном арендованном доме в Нью-Йорке, фильмы были убежищем, впечатления от фильмов она выразила в многих своих творческих работах. Возможно, это оказало на меня какое-то подспудное влияние, но, если честно, сначала я влюбился в театр. Фильмы я рассматривал лишь как более эффективный способ «достучаться» до широкой аудитории.

рк — Какое образование вы получили? Когда начали интересоваться кино? Какие еще виды искусства, помимо кино, вас вдохновляли?

дч — Я учился в мажорной школе! У нас были уроки театрального мастерства, мы даже ставили пьесы — скорее всего, ужасные, но на тот момент мы просто получали удовольствие. Потом я поступил в Кембридже, изучал историю, но актерские опыты продолжал. Постепенно я заинтересовался восточноевропейской культурой, толчком к этому стала пьеса, которую я написал о Кафке. После университета я отправился в Прагу, где осознал, что на самом деле мне почти всему нужно учиться с нуля. Кстати, именно тогда, в 1988 году, в Праге я впервые взял в руки кинокамеру. Я влюбился не только в город и чешскую культуру, но и в возможность запечатлевать чувства на пленке. Благодаря короткому фильму, снятому в Праге, я поступил в Бристольскую киношколу, где попробовал себя в самых разных кинопрофессиях. Но вскоре вернулся в Прагу, где продолжил обучение, а затем занялся преподаванием на факультете кино и телевидения Академии исполнительских искусств. А тем временем по континенту ползла перестройка...

рк — Какие фильмы и режиссеры нравились вам в начале карьеры и как ваши вкусы эволюционировали со временем?

дч — Прага начала девяностых была идеальным местом для экс-пресс-курса по новой волне: тогда в кинотеатрах как раз начали показывать ранее запрещенные фильмы. Чешским я владел слабо, так что просто наслаждался бурлящей энергией и неимоверной изобретательностью режиссеров. Помню, как смотрел фильм Яна Немеца «Алмазы ночи». Формально это картина о двух мальчиках, скрывающихся от нацистов в Судетской области, по сути — вечно актуальный гимн молодости и свободе, что, к счастью, понимали чешские власти. В одной из сцен мальчик в поисках еды забредает в деревенский дом, где неожиданно встречается с женой фермера. Они смотрят друг на друга, он нападает на нее. А потом, после неожиданной склейки, понимаешь, что они все еще смотрят на друга, нападение он совершил лишь в своем воображении. Потом еще один удар — на сей раз в ее воображении. Причем все это время актеры не произносят ни слова.

Помню, я был тогда заворожен открытием, что монтаж может так сильно влиять на наше восприятие.

Я вырос в восьмидесятые и застал времена, когда на британском телевидении еще показывали малоизвестные иностранные фильмы. Сегодня гораздо сложнее познакомиться с иностранной классикой. Я любил включать фильм на середине и пытаться понять, в чем же смысл. Помню, только начал смотреть один польский фильм, как главный герой погиб при взрыве! По сей день как сейчас помню эти смелые и жестокие кадры и до сих пор глубоко восхищаюсь создателями «Декалога». Еще помню, как впервые смотрел «Шоа». Этот фильм многое рассказал мне о Холокосте, помог переосмыслить мою «европейскую часть»; а еще это первый документальный фильм, смотря который я отчетливо осознавал, что режиссер намеренно манипулирует моим сознанием именно за счет своих решений, а не архивных материалов вроде мрачных долгих планов с руинами. Какое-то время я увидел фильм «Слушайте Британию» и, продравшись через абсурдное введение со всей этой говорильней, пришел в восхищение от того, как обогащается понимание материала, когда ты знаком с азами монтажа. В каком-то смысле в этом и заключается смысл монтажа, на мой взгляд.

rk — А как вы пришли к решению стать режиссером монтажа?

dch — Работая над дипломом, я, выпускник факультета радио, кино и телевидения Бристольского университета, попробовал себя в разных ролях. И монтировать мне просто понравилось больше всего. Меня поразило то, что в монтажной время никогда не тратишь даром. Постоянно творишь. Профессионального оборудования у нас чаще всего не было, как и алкоголя. Пара моих знакомых профессиональных монтажеров отнеслись к моим планам войти в профессию скептически. Один из них, покойный Дейв МакКормак, дал мне ценный совет. Дейв рассказал мне, что роль монтажера заключается в том, чтобы помочь режиссеру реализовать его творческое видение, и если мне это на фундаментальном уровне не подходит, то стоит задуматься о другой профессии. Еще он посоветовал мне заканчивать работу в половине седьмого вечера, а не засиживаться допоздна, помогая продюсерам сэкономить. Признаю, этому совету я не всегда следую, но по сути все правильно: работать допоздна — редко значит работать эффективно.

Появление нелинейного монтажа я застал в Праге, и это сделало профессию монтажера еще более привлекательной в моих глазах. Когда-то возможность работать с несколькими вариантами одной сцены параллельно пугала, теперь это получается автоматически. Думаю, нелинейный монтаж мне близок на эмоциональном уровне потому, что, по сути, мы все время пытаемся преодолеть линейную природу жизни.

Возможность осознать это мне подарил Петр Зеленка, попросив смонтировать свой фильм «Пуговичники». Шесть коротких историй, происходящих одной и той же ночью. Связующей нитью через фильм проходят две темы — совпадения и ответственность. Персонажи из одной сцены неожиданно появляются в другой — должно быть, к удовольствию сценариста. Монтировать этот фильм было очень весело. Я обнаружил, что театральный опыт помогает инстинктивно схватывать ритм сцен, построенных на диалогах. А еще в этом фильме я играю одного из пилотов, управляющих атомной бомбой. Не уверен, что с обязанностями актера справился столь же блестяще.

РК — Вы совершенствовались, наблюдая за работой определенных режиссеров и монтажеров?

ДЧ — В Праге я, бывало, просился посидеть в кабинете известных монтажеров, например Алоиса Фишарека и Яна Маттлача. Честно говоря, я тогда так плохо говорил по-чешски, что на самом деле слабо понимал, чем они занимаются. Зато, когда плохо владеешь языком, получаешь прекрасную возможность сфокусироваться на происходящем на экране. Я очень благодарен Алоису и Яну за то, что позволили поучиться у них. Кое-чему я научился и работая ассистентом на съемках ужасного голливудского фильма на студии Barrandov. Простую сцену с диалогом снимали на две камеры, с восьми разных точек. Сводя звук и изображение вручную, я искренне желал режиссерам лучше понимать, чего вообще они пытаются добиться, чтобы другим монтажерам не приходилось иметь дело с такой неразберихой вместо нормального материала.

Когда я жил в Праге, один опытный чешский монтажер, Петр Ситар, работал над американским фильмом и переживал, что его уровня владения английским для работы не хватит. Он попросил меня поработать с ним, и это был великолепный опыт. Именно тогда я познакомился с 35-мм пленкой. Мы работали вместе с режиссером, каждый над своей сценой, потом менялись. В итоге, проработав пару раз весь материал, мы уже с трудом могли сказать, кто что сделал.

Премьера этого фильма, «Дегустаторы яда», проходила в Каннах. По какой-то несчастной случайности, параллельно в другом здании шла восхитительная французская комедия, и как только наш фильм начался, люди начали покидать зал. Учитывая, что их было около полутора тысяч, время тянулось очень медленно... С тех пор фильм так нигде и не показывали.

Документальное кино я полюбил благодаря Мире Эрдевички — моей на тот момент девушке, а теперь жене. Когда мы учились вместе в ФАМУ, Мира демонстрировала совершенно бесстрашный подход к документальному кино, пробовала бесконечное количество вариантов, пока не была уверена, что завоюет доверие зрителя. Ей удалось

выйти за рамки нашей привычной риторики. Монтировать «Черные и белые в цвете», ее портрет цыганской певицы Веры Била, было далеко не всегда просто, учитывая конфликт интересов — я был еще и продюсером, — зато очень интересно. Ограничное количество материала вдохновляло на творческие решения. В фильме Миры невозможно представить скучные интервью, которые так портят многие современные документалки.

РК — Был ли в вашей карьере какой-то поворотный момент? Может, какой-то опыт помог вам ясно осознать, что вы были рождены стать режиссером монтажа?

ДЧ — Пожалуй, прорывом стала работа над «Последним пристанищем» Павла Павликовского. Меня вдохновила и история, и режиссер: я почему-то почувствовал огромное желание верно служить ему. Многие решения мы принимали по ходу создания фильма. Ни один из нас не знал, как сделать «правильный» художественный фильм, а создавали мы радикальный гибрид художественного и документального. Я понял, что отчасти моя работа должна заключаться в том, чтобы создать для режиссера свободное пространство, где он сможет спокойно экспериментировать, создать атмосферу, в которой критика всегда будет конструктивной. Монтаж зачастую больше напоминает приготовление блюда, чем простой стук по клавишам. Павликовский обычно начинает работу над фильмом, не зная наверняка, какого результата хочет добиться. В середине съемочного процесса мы взяли паузу, чтобы заняться монтажом, и это вселило в Павла уверенность, натолкнув на мысли о том, как надо дорабатывать сценарий. Забавно, но первым делом он переснял из готовых на тот момент сцен! (Сцену, в которой Таню и Артема забирают из аэропорта, изначально снимали в терминале, а не на улице.) Павел всегда вдохновляет меня тем, как выходит за рамки того, что сам с иронией называет «конвенциональным кино». В его фильмах нет места предсказуемости и искусственности.

Павел очень требователен, он готов спорить бесконечно, чтобы убедиться в устойчивости своего мнения о той или иной сцене или склейке. Думаю, здорово, что я так активно был вовлечен в творческий процесс — от написания сценария до работы со звуковыми эффектами. В определенный момент нам и самим стало очевидно, что мы сделали нечто, способное произвести сильный эмоциональный эффект.

РК — Есть ли у вас любимые жанры? Может, вы хотели бы смонтировать какие-то из чужих фильмов? Если да, то почему? А за какой фильм вы бы никогда не взялись?

ДЧ — Мне нравятся многие жанры, но, когда я стал отцом, начал замечать, что фильмы, построенные на насилии, мне смотреть неприятно. Многие фильмы я был бы рад «присвоить»: в первую очередь «А теперь не смотри», в котором нелинейный монтаж разбивает изо-

бражаемую на экране реальность. Превосходно смонтирован фильм «Захват Фридманов»: монтажер мастерски управляет симпатиями зрителей. Кроме этого, эксцентричный юмор героев оставляет гораздо более глубокое впечатление, чем привычный мрачный тон повествования о насилии над детьми.

Пожалуй, мне не нравятся фильмы, в которых персонажей высмеивают или оговаривают. Конечно, нам совсем несложно ехидничать в монтажной, поэтому тем более ценные вдохновляющие, духоподъемные фильмы.

К примеру, в некоторых фильмах Марка Айзекса, которые я монтировал, не составило бы труда сыграть на фобиях персонажей ради комического эффекта. Однако надеюсь, что в своих наиболее удачных фильмах мы с Марком смогли изобразить персонажей без пафоса, но с искренним сопереживанием. Мы стремились рассказать тихие, обычные истории таким образом, чтобы они предстали некоторыми универсальными современными притчами. Одна из техник, которые мы применяли, — использовать одного персонажа в качестве иллюстрации истории другого. Героиня фильма «Кале, последняя граница» Тулия, французская бизнесвумен, рассказывает, как жила в Великобритании в качестве беженки во время Второй мировой войны, — но рассказывает она это устами Иджаза, современного афганского мигранта, находящегося на пляже... Мы решили подать историю Тулии именно так из pragmatичных соображений: думали, с чем можно перемежать кадры из ее истории. А благодаря нашей находке ее история стала напоминанием о временах, когда к беженцам относились совсем иначе.

РК — Как вы считаете, какие качества делают вас хорошим режиссером монтажа? Это врожденные качества или вы развили их со временем в интересах карьеры?

ДЧ — Думаю, режиссер монтажа должен уметь, главным образом, схватывать образ мысли режиссера, причем зачастую почти без подготовки. Уже в начале карьеры вам станут доверять отбор материала, и вы должны быть уверены в своих решениях. Думаю, эти навыки вполне можно развить со временем, но без врожденного умения приспособливаться не обойтись.

Любой режиссер монтажа рано или поздно столкнется с отчаянием, фruстрацией или нетерпением. Однако, не умея подавлять эти чувства, работать продуктивно не сможешь. Как бы вы ни были близки с режиссером, это не равные отношения. Режиссер может на вас опереться, но вы не имеете права ему плакаться — у него и своих проблем хватает!

РК — Есть ли у вас какие-то привычки в плане повседневной работы? Суеверия?

дч — Я очень долго раскаиваюсь перед принятием решения. Начав монтировать, не люблю делать перерывы, оставив какое-то дело незавершенным. Поэтому иногда я обедаю слишком рано, а иногда настолько поздно, что просто нездорово!

Люблю этап работы над фильмом, когда я тружусь в одиночестве, изучая потенциал материала. Но лучшие моменты — это все равно совместная работа с режиссером, поиск творческих решений.

Я не фанат карт, но мне нравится думать о монтаже сцены как о роботе в висте. Кто первым выйдет из игры, в какое нужно погрузиться эмоциональное состояние, чтобы выстоять, какой у нас козырь... В принципе, о монтаже я рассуждаю в такой терминологии.

Не уверен, что это можно назвать суеверием, но я не люблю слишком часто пересматривать сцены, над которыми работаю. Зачастую лучше дать работе отстояться, чем переживать о склейках, которые сделал буквально только что! По этой же причине я сдерживаю свое желание как можно скорее показать плоды своего труда режиссеру. Жду момента, когда он будет готов принять критику материала.

Жизнь дала мне один важный урок: проекты сохранять нужно каждый день! Восстанавливать склейки после того, как компьютер «полетел», — что может быть хуже!

рк — Расскажите, пожалуйста, о наиболее важных аспектах своей работы, проиллюстрировав рассказ примерами конкретных фильмов или сцен.

дч — Главное — знать, что хочешь получить на выходе. Казалось бы, это очевидно, но зачастую глаз замыливается. Надо задавать себе вопросы: зачем мы именно в данный момент сцены выключаем звук или картинку? Почему нужно заменить кадр именно этим? Ответ может быть как обыденным — в кадр попал рабочий, фокус потерялся, интонация неправильная, так и более интересным — чтобы сменить угол зрения, представить альтернативный взгляд, усилив эмоциональное напряжение. В любом случае, пока не будешь знать точно, чего хочешь достичь, монтировать будет очень сложно, а может, в результате ничего хорошего и не получится.

«Пуговичники». Больше всего мне нравится эпизод «Дураки», примерно в середине фильма. Впервые мне выпала такая сложная и приятная работа — монтировать импровизированный диалог. Помню, я не вылезал из монтажной пару дней, и только тогда смог показать Петру, что у меня получилось. Удачно смонтированный живой диалог может быть куда эффектнее игрового.

Иногда у меня спрашивают, в чем разница между монтажом художественных и документальных фильмов. Я в шутку отвечаю, что в восьми кадрах. В фильме «Последняя надежда» есть сцена, в которой к Тане пристает порноактер (настоящий!) Бен Довер. Таня психует,

и он выглядывает поверх своей веб-камеры, чтобы понять, что же случилось. Изначально я монтировал эту сцену как в художественном фильме. Она психует — очень драматично, он поднимает взгляд — еще драматичнее, а уж он меняется в лице, осознав, что план не сработал! Однако в документальном фильме просто нет возможности поймать его взгляд вовремя, какой бы молниеносной ни была его реакция. Отказавшись от этих драматических восьми кадров, неожиданно мы получаем нечто гораздо более подлинное и реалистичное.

«Кале, последняя граница». Сцена, от которой у меня до сих пор мурашки по коже, находится ближе к концу. Пол, собирающийся эмигрировать выходец с Ямайки, чья история проходит через весь фильм, встречается с женщиной по имени Эрнеста. Короткая встреча полна нежности и невысказанных надежд. Эрнесте удается купить билет домой, в Литву, скоро она увидит сына, вернется к старой жизни. Поль же смотрит на нее с тоской, понимая, что его автобус домой никогда не приедет. ПотрясающийbosнийскийаккордеонистМустафаСантик,посмотревфильм,предложилнамвеликолепноемимпровизированноевыступление.Благодарясаундтрекусценасталанастоящейпритчейопутешествииипотере.Невероятно,номузыкапростоидеально.Мыненменялиникадра.

Фильм «Возможности безграничны» стал восхитительным экспериментом, попыткой «залезть в голову» Эдвину Коллинзу — перенесшему удар певцу. Над этим фильмом я трудился с настоящими энтузиастами своего дела — Эдом Лавлейсом и Джоем Холлом. Мы пытались создать цельную картину, отображая рассыпающееся на фрагменты видение певца на экран.

Недавно я перемонтировал документальный фильм «Большой Вавилон». Повторный монтаж — любопытный вид деятельности. Я получаю от него какое-то извращенное удовольствие. Ты месяцами бьешься над фильмом в монтажной, кажется, что все уже сделано именно так, как надо, а потом, когда смотришь на свою же работу свежим взглядом, понимаешь, что без чего-то можно обойтись, а что-то и вовсе необходимо выкинуть. Я обычно доверяю интуиции: если сцена кажется затянутой, скорее всего, с ней что-то не так. В данном случае мне щедро предоставили практически полную свободу. Нового материала практически не добавилось, так что я, по сути, собирал фильм заново из тех же кадров, стремясь усилить драматический эффект и, вместо того чтобы оглушить зрителя огромным объемом информации, оставить ему пространство для размышлений.

Горжусь сотрудничеством с Теренсом Дэвисом и надеюсь, что новые проекты впереди. С одной стороны, Теренс очень щедрый, он высоко ценит мой вклад в наши совместные работы, с другой — я чувствую, что из-за его специфического взгляда на кинематограф я в его фильмы

не могу внести так уж много. Как и многие классические режиссеры, Теренс уже до начала съемок понимает, каким должен быть фильм. Иногда он в деталях представляет весь будущий съемочный процесс еще до того, как актеры и съемочная группа поймут, чего же он хочет. Сложность в случае с такими режиссерами заключается в том, чтобы «подогнать» материал под их изначальное видение, если результат не кажется удовлетворительным.

Восхищаюсь тем, насколько ценен у Теренса каждый кадр. И не только из-за малого количества дублей, но и из-за его убеждения, что каждый кадр должен нести что-то новое, а не просто дополнять или расширять предыдущий.

Понимая, что нет ни одного лишнего или избыточного кадра, я чувствую себя особенно счастливым. Много времени я трачу (и чаще всего впустую), удаляя или меняя местами кадры так, чтобы остались только по-настоящему сильные или же совсем незаметные монтажные переходы. Я ищу самый изящный способ рассказать историю. Заметьте, наиболее изящным выбором иногда являются самые пронзительные или нервирующие комбинации кадров.

Я все еще пытаюсь избавиться от соблазна довольствоваться банальностью. Зачастую можно удачно смонтировать сцену, выбирая самые короткие кадры, часто переключаясь между персонажами, а в конце, на контрасте, давая что-то до мрачности инертное. Я люблю максимально крупные или широкие планы, мне нравится, когда сцена «повисает», что-то остается непонятным и интерес зрителя удерживается. Марк Манден, как и многие режиссеры его поколения, любит давать максимально длинные крупные планы с лицами героев. В его фильмах «Самоволка» и «Любовница дьявола: Унесенные страстью» многие сцены сняты с затылка, также в них много коротких сцен, когда зрителю дают лишь буквально краешком глаза увидеть происходящее. Эти особенности влияют не только на построение кадра, но и на монтаж.

Любопытно, что цифровая съемка дает гораздо больше свободы в плане изменения архитектуры кадра, чем было доступно когда-либо раньше. Даже работая над фильмами, предназначенными именно для показа на большом экране, я предполагаю, что тридцать-сорок процентов кадра можно убрать. Таким образом аккуратно собранный из двух отдельных кадров план можно разделить! И мне, как старомодному монтажеру, преклоняющемуся перед трудом оператора, к этому приспособливаться непросто!

Хочу отметить, что изменение кадра зачастую дает возможность показать меньше, чем предполагалось изначально, а значит, возбудить аппетит зрителя. Чтобы удержать интерес зрителя, мы используем целый арсенал средств, и не позволять ему отвлекаться

на избыточную информацию в кадре — лишь одно из них. Слишком часто в современных фильмах начитывающий текст голос диктует зрителю, что тот должен думать, а музыка подсказывает, что чувствовать. Телевизионщики уже разуверились в своей способности формировать впечатление с помощью удачного подбора кадра и умной работы с хронометражем.

Удивительное дело, все мы вроде бы хотим создавать прямолинейные и интересные истории, но по факту, чем большую свободу мы даем зрителю, побуждая его использовать воображение, тем эффектнее будет наш посыл.

Что смотреть

Ян Немец — **ведущий режиссер чешской новой волны**. Особенно примечательны его фильмы «Алмазы ночи» (1964) и «О торжестве и гостях» (1966). «Шоа» (Клод Ланцманн, 1985) — глубочайший масштабный фильм о переживших Холокост людях. Его нужно посмотреть каждому. Кшиштоф Кесльевский начал как документалист, но затем начал чувствовать, что этот жанр его сковывает. Однако, благодаря дисциплинированности документалиста, выиграли и художественные фильмы режиссера: потрясающий «Декалог» (1989), отсылающий к десяти заповедям, «Двойная жизнь Вероники» (1991) и трилогия «Три цвета». Сценарист Кесльевского — адвокат по профессии Кшиштоф Песевич — внес в эти примечательные картины неоценимый вклад.

Павел Павликовский тоже начинал свою карьеру с документального кино. Посмотрите «Путешествие Достоевского» (1991), «Сербский эпос» (1992) и «Путешествия с Жириновским» (1995). Из более поздних художественных картин наибольшее впечатление производят «Последнее пристанище» (2000) и «Ида» (2013). Теренс Дэвис: читайте интервью с Пией Ди Чаула. Значительный вклад Дэвид сделал в документальное кино. «Кале: последняя гравница» (2003) и другие фильмы Марка Айзекса, которые монтировал Дэвид, служат прекрасной иллюстрацией его мастерства и преданности делу.

— Ларри Сайдер

Отучившись в Чикаго и завязав там полезные контакты, Ларри переехал в Англию и сделал там карьеру звукорежиссера, сотрудничая с видными немейнстримовыми режиссерами. Изучив все аспекты работы со звуком и получив важный практический опыт, Ларри основал, совместно со своей супругой Дианой, Школу звука — конференцию для звукорежиссеров и студентов со всего мира.

РК — Начнем с биографической справки.

ЛС — Я родился двадцать третьего мая 1952 года в Чикаго в еврейской семье представителей среднего класса. Семья моего отца переехала в США из Польши в 1899 году. Сначала они приехали в Техас, кто-то из представителей семьи там и остался, они стали работать в нефтяной индустрии. Другие же отправились в Чикаго. Родственники говорят, что было две ветви Сайдеров — сигарные Сайдеры и Сайдеры-купажисты. Думаю, мы относимся к первой. Хотя вообще это все неважно, ведь мой дедушка был ювелиром. Отец, младший из семи детей в семье, получил юридическое образование — во многом на этот выбор, по его словам, повлияло то, что от старшего брата, который учился в том же университете пятнадцать лет назад, остались книжки. Как-то папа признался, что хотел бы быть диджеем. В тридцатые и сороковые все мечтали о работе на радио. У отца был приятный голос, он любил публичные выступления. Думаю, он был бы отличным диджеем!

В Техас мы переехали потому, что один из родственников предложил папе работу в своем магазине. В общем, мои подростковые годы прошли в маленьком техасском городке — мало возможностей для культурной жизни, но много пустых пространств. Отличное место для ребенка. В 1960 году мы вернулись в Чикаго. Когда отцу было уже за шестьдесят, он решил впервые в жизни открыть свою юридическую практику, этим он и занимался до своей смерти, последовавшей тридцать лет назад.

Мамина семья из Германии — Бреслау (ныне Вроцлав, Польша). Мама — американка во втором поколении. Ее семья, тоже еврейская, была чуть богаче папиной. Ее отец держал магазин сигар, больше похожий на английскую газетную лавку. Я долго думал, что на втором этаже он открыл полулегальный игорный клуб. Играли в карты, вроде ничего серьезного, но это все же Чикаго. Тут ты можешь днем поиграть в карты, вечером сходить в казино. Мама отучилась на курсах секретарей и почти всю свою жизнь работала в магазине одежды. Когда родился брат, она сделала перерыв в работе, а ровно через четырнадцать лет, когда мне исполнилось девять, вернулась в тот же магазин.

Мои бабушки и дедушки, да и мои родители до моего рождения жили недалеко от Гайд-парка, там, где сейчас живет Барак Обама. На самом деле они даже были знакомы с кем-то из его соседей. Я вырос в нескольких милях от Южного побережья, где до лета 1966 года восемьдесят процентов населения были белыми, а вот летом 1966 года ситуация кардинально изменилась, и теперь уже черные составляли восемьдесят процентов населения. Так в Чикаго и бывает.

Произошел исход. Все кардинально изменилось за один год. Чикаго — удивительный город, где одновременно царят расовая

интеграция и сегрегация. Афроамериканский район от белого отделяла лишь одна улица. Поляки жили в одном районе, ирландцы — в другом и так далее. В районе Южного побережья жили в основном белые, в первую очередь евреи, ирландцы и выходцы из Восточной Европы. Но в 1966 году в район переехали несколько черных семей, семей профессоров расположенного неподалеку Чикагского университета. Началась паника. Белые распродали свои дома и переехали в пригород — в том числе и мои друзья, которых я после этого так и не видел. Мы же прожили там еще несколько лет, потому что я не хотел менять школу. Кстати, раз уж мы заговорили об Обаме, семья Мишель Обамы переехала в этот район как раз примерно в это время. Мы уехали как раз из-за переезда Мишель Обамы! (Смеется.)

В 1969 году я поступил в Северо-Западный университет, расположенный в пригороде Чикаго. Тогда в США как раз начался всплеск кинообразования, а в Северо-Западном был один из самых интересных кинофакультетов в стране. Управлял им профессор Джек Эллис. Это был, конечно, не Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, Университет Южной Калифорнии или Нью-Йоркский университет, но на нашем факультете было идеальное сочетание теории и практики, нам давали отличный экскурс в историю.

РК — А как вы решили поступать в Северо-Западный университет и изучать кино?

ЛС — Этим я обязан своему брату. Он старше меня на пять лет и как раз был выпускником этого университета. Брат начал учиться на журналиста, но вскоре понял, что писательство ему не близко, так что он переключился на кино, к большому неудовольствию моих родителей, которые думали, что на этом поприще ему ничего не добиться. По выходным он приезжал домой, показывал нам свои фильмы. Мне казалось невероятным, что в университете можно учиться снимать кино! Я не только смотрел 8-мм фильмы брата, но и узнавал от него о Годаре, братьях Мэйслес, о куче завораживающих вещей! Вполне возможно, что, если бы не брат, я бы стал юристом.

РК — Вы были завсегдатаем кинотеатров?

ЛС — Начинающим! В то время в принципе все или вступали в общество любителей кино, или ходили в кинотеатры, где показывали старые фильмы. Как и у многих ровесников, мое знакомство с кино началось с диснеевского фильма, а именно «Бэмби». Когда я был совсем маленьким, мультильмы заменяли моей маме няню. Если родители хотели куда-то сходить вдвоем, они отправляли нас на несколько часов в кино. Мы посмотрели множество малоинтересных вестернов, к примеру про Оди Мерфи. Помню одну сцену с ним: он, прячась за скалой, стреляет, а потом скрывается за другой скалой. Частенько он это проделывал. Помню, как смотрел с родителями «Десять запове-

дей», большую часть фильма я проспал. Однако, когда на экране расступилось Красное море, проснулся. Помню еще титры, они тянулись бесконечно долго, а я все спрашивал: «Кто все эти люди?» По субботам мы с друзьями смотрели фильмы, которые любят все мальчишки: Джеймс Бонд, Джерри Льюис, фильмы про войну, вестерны, глупые комедии... Фильмы были неотъемлемой частью жизни, они были всюду, совсем как «кола».

В шестидесятые, по многим причинам, произошли серьезные изменения в культуре: не только в музыке, но и в кино. Помню, как мне страшно было на «Психо» — я, наверное, его посмотрел слишком рано. А летом 1964 года мы с мамой посмотрели фильм «Доктор Стрейндлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу». Мама говорила: «Странно, что Питер Селлерс решил сняться в таком фильме».

Не менее важную роль в пятидесятые и шестидесятые в нашей жизни играло американское телевидение. Оно было очень... необычным. Конечно, по телевизору показывали классические американские ситкомы, но и очень странные передачи, шоу Эрни Ковача, Сида Сизара, Бернса и Аллен. Можете посмотреть на Ютубе. Сейчас они, конечно, выглядят устаревшими, но они прекрасно играли с подачей информации, особенно отмечу Спайка Миллигана и его The Goon Show. А детские телепередачи тогда были совершенно иными, чем сейчас! Одну я всегда ждал с особенным нетерпением, она называлась «Банановый человек». Ее главным героем был этакий бродяга в старом смокинге. Под звуки классической музыки и собственного бормотания фальцетом, он доставал из-под полы пальто десятки предметов, включая большие куски картона, из которых он делал поезд. Но развязка наступала, когда он доставал десятки огромных гроздей бананов и засовывал их в вагоны поезда. Каждой грозди он радовался, как новорожденному, напевая своим тоненьким голосом «Bay» с непередаваемым наслаждением. Возможно, «Банановый человек» — это та передача, что оказала на меня самое большое влияние. Серьезно.

rk — На момент, когда ваш брат начал работать в кинематографе, было ли ощущение, что в этой сфере произошли изменения?

ls — Конечно, это же были шестидесятые, а тогда абсолютно все постоянно менялось, было ощущение, что какие-то захватывающие новшества происходят каждую неделю! Это была эпоха The Beatles, каждый их новый альбом становился настоящим событием, мы с нетерпением ждали, чем же они нас порадуют на этот раз? Благодаря брату я узнал о Джоне Кейдже и Эдгаре Варезе. Вот как вы думаете, кто все эти люди на обложке альбома «Оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера»? Это члены движения за гражданские права, они выступали против войны во Вьетнаме, против политически

мотивированных убийств. Для шестнадцатилетнего подростка все это важная часть образования.

Когда мне было семнадцать, умер мой дедушка, а так как он завещал мне свою машину, я стал тем самым парнем, кто всюду возит своих друзей, мы начали бывать в том районе Чикаго, где тусовались битники, а впоследствии хиппи. В местном кинотеатре под названием «Трубозуб» показывали европейское кино, именно там мы посмотрели «Уик-энд» Годара. Пропустить этот фильм модники, собирающиеся поступать в киношколу, просто не могли! До просмотра я о фильме совершенно ничего не знал, но получил от него огромное удовольствие, это самый захватывающий фильм в моей жизни.

А потом мы с друзьями сняли свой собственный фильм: 8-мм фильм, вдохновленный песней Фрэнка Заппы «Call Any Vegetable». Эта идея пришла мне в голову благодаря брату. Работая над саундтреком, мы экспериментировали с самыми разными записями. Съемки фильма стали идеальным развлечением для субботних вечеринок. В общем, я понял, что кто угодно может снять фильм: от моего брата до Годара. Казалось, что это совсем не сложно.

Непосредственно перед моим первым днем на кинофакультете в монтажных проводили уборку, и на полу валялись зеленовато-голубые катушки пленки — как я понял, 16-мм. Помимо этих катушек, на полу также были коричневые бобины с какими-то белыми вставками, как я понял, на них был записан звук. Эти белые вставки меня смущали: зачем они здесь, почему цвет неоднородный? Мне стало интересно, как совмещают звук и изображение. Я тогда еще слабо представлял, насколько это сложный процесс.

В нашу бакалаврскую программу было включено два года на изучение гуманитарных наук, можно было изучать математику, мировую историю, литературу и другие предметы, параллельно проходя вводные курсы по своей основной дисциплине: в моем случае — радио, кино и телевидение. Так что я ходил на занятия по риторике, учился публичным выступлениям, посещал разные языковые занятия: лингвистика тогда была на пике популярности. Мы читали Грегори Бейтсона и Ноама Хомского еще до того, как он стал политическим активистом.

Последние два года были посвящены уже узкоспециализированным курсам. Помимо кино, я углубленно изучал радио, также работал над пьесой. Любопытно, что у нашего кинофакультета были тесные связи с английскими специалистами. Глава факультета, Джек Эллис, был экспертом по документальному кино, возможно, благодаря своему интересу к Грирсону он познакомился с Пэдди Уоннелом, отвечавшим за образовательные программы в Британском институте кино. Джек пригласил к нам, в Северо-Западный, сначала Пэдди, а потом и его

коллегу, Питера Уоллена, приобретшего известность благодаря книге «Знаки и смысл в кино».

На кинофакультете мы в равной степени изучали теорию и практику, погружались в историю кинематографа. Обучение было очень динамичным. Все было очень демократично, не было фокуса на Голливуде или на нарративном кинематографе, мы изучали самые разные фильмы: и французскую новую волну, и чешскую, а также польские, китайские, латиноамериканские и африканские фильмы. Голливуд был лишь малой частью того, что мы изучали, по сути, Голливуд был нам скорее врагом. «Модные» студенты мечтали переехать в Нью-Йорк и заниматься там документальным и экспериментальным кино.

РК — Была ли у вас какая-то группа единомышленников?

ЛС — Можно сказать, что да. Была небольшая группа единомышленников: человек шесть-семь. Мы считали себя непохожими на однокурсников, ведь мы интересовались Годаром, Уорхолом, документальным и экспериментальным кино. Пожалуй, документальные и экспериментальные картины нас воодушевляли, помогали поверить, что и мы можем снять что-то свое, что настоящий фильм не обязательно должен иметь голливудский размах. Тогда в кино, музыке, да и в искусстве в целом царило такое настроение: «каждый может создать что-то свое». Плюс, не забывайте, киношколы тогда только набирали популярность.

РК — Вы тогда уже предполагали, что можете сделать карьеру в кино?

ЛС — Нет, о карьере я вообще не думал. Мысль о карьере мне в голову пришла только с осознанием, что вообще-то я не обязан становиться юристом, как мой отец. Тогда можно было неплохо жить и без огромного количества денег. Вообще я единственный из однокурсников, кто построил карьеру на навыках, которые мы освоили во время обучения.

В качестве выпускной работы нам надо было снять фильм, нужен был сценарий, и кто-то из моей группы выбрал книгу Ежи Косинского «Будучи там» — Хэл Эшби потом снял по ней фильм с Питером Селлерсом. Над выпускным проектом мы работали все вместе, в нем нашли отражение все наши источники вдохновения: Ник Роуг, Дэвид Линч, «Пламенеющие создания» Джека Сmita. Будь у нас чуть лучше развиты технические навыки, это был бы прекрасный фильм. Он отражал нашу сферу интересов, в нем чувствуется энтузиазм. Хотя по сравнению с тем, какие сейчас снимают выпускные работы, фильм достаточно бледный, в нем тоже что-то есть. В нем много заимствований, мы старались копировать манеру, которая нам нравилась, мы стремились самовыразиться — все это странно, непрофессионально, получилась некая мешанина, но определенное очарование у этого фильма есть.

Оглядываясь назад, понимаю, что все-таки, помимо экспериментов с разными стилями и попыток получить недостающие технические навыки, мы также на практике учились монтировать. Мы учились сами, по мере работы над фильмом. И никакой элегантности в этом процессе не было. Я могу сравнить наше обучение с первыми шагами ребенка. Постоянные заминки, разбитые коленки... Определенно, мы были склонны экспериментировать со звуком, разделять звук и изображение. Огромное удовольствие мы получали, разбирая саундтрек. Записывать звук на площадке было сложно: были проблемы и с оборудованием, и с графиком актеров, так что в основном мы использовали озвучку и, монтируя, сразу же работали над звуковой дорожкой и музыкой. Примерно в тот период на рынке появился первый синтезатор — Synthi от английской компании EMS. Множество осцилляторов и коммутационная панель — и все это в коробке. Брат одолжил синтезатор у друга, мы его использовали для работы с записанными голосами, также создавали с его помощью атмосферные текстуры.

Мы гордились тем, какой у нас получился фильм, и даже пытались протолкнуть его на кинофестиваль. Мы написали издателям книги, которая легла в основу сценария, попросили их разрешения, и вот в один прекрасный день мы получили ответ (копию письма также отправили всем нашим преподавателям и декану): прекратить работу над фильмом! Уничтожить все материалы! Возможно, это было не личное письмо, а лишь формальная отписка, но, так или иначе, мы узнали, что издатели уже начали переговоры с голливудской студией и им совершенно не нужно, чтобы какие-то студенты мешались под ногами. В общем, думаю, вы и сами понимаете, что с кинофестивалем мы пролетели. Так мы и узнали о том, что такое копирайт.

rk — Итак, вас было шестеро единомышленников. Постпроизводством занимались только вы?

лс — Каждый делал всего понемножку. Я часто записывал звук для студенческих работ. Отчасти я заинтересовался звукозаписью благодаря тому, что влюбился в звукозаписывающую аппаратуру Nagra. Потом я начал монтировать — тоже по той причине, что мне понравилось оборудование. Мне вообще всегда нравилось экспериментировать с разными техническими штуками. Вообще работать, не имея подходящего оборудования для синхронизации, было особенно интересно. Я никогда прежде не занимался чем-то похожим на совмещение звука и изображения, и это было, прямо скажем, весело: пытаться сделать звуковую дорожку, используя лишь Steenbeck, два катушечных магнитофона, Nagra, микрофон и проектор. Все это было очень в духе Хита Робинсона. У нас на факультете была своя радиостанция, так что частично техники, которые мы использовали, были как раз

вдохновлены радио. Мы знакомились с творчеством таких мастеров, как Кейдж, так что и его идеями мы тоже вдохновлялись: готовая фортепианская музыка и случайные включения, странные звуковые эффекты... У нас получались совершенно завораживающие комбинации. Было интуитивное ощущение, что именно так и надо работать со звуком и изображением. Это была самая суть монтажа.

Примерно в тот же период я прочитал статью о человеке по имени Уолтер Мерч, который занимался звукорежиссурой и монтажом и считался радикалом. Я подумал: «А что тут радикального? Как еще можно работать?» Мне все казалось логичным, ведь речь об аудиовизуальной среде. Помню, Уолтер в одной из своих работ рассказывал, какая минимальная длина аудиопленки необходима для создания звуковой петли. Четыре дюйма — ведь именно это расстояние пленка должна проделать, обвивая тонвалы Nagra. В доцифровую эпоху нам были нужны ответы на такие вопросы.

РК — Какую роль в вашей жизни сыграла встреча с Пэдди и Питером Уолленом? Как сильно они повлияли на ваше мышление?

ЛС — Очень сильно. Пэдди всегда был готов к чему-то новому. Мы не были так уж близко знакомы. Он читал нам курс об истории мирового кинематографа и всегда настаивал на том, что мы должны относиться ко всем жанрам одинаково серьезно: нет более и менее важных жанров. Это оставило глубокое впечатление.

Потом к нам приехал Питер Уоллен, я записался на его курс «Введение в творчество Годара». Вместе с Питером мы постепенно, фильм за фильмом, изучали творчество Годара. Он всегда делился с нами множеством подробностей биографии режиссера. Это не был самый яркий курс в своей жизни, но именно благодаря ему я начал понимать, из каких компонентов складывается фильм — да и режиссер тоже.

РК — Что-то сдвинулось в мышлении.

ЛС — Да. В итоге мы с Питером начали сотрудничать. Меня очень сильно тянуло к Питеру и его жене Лоре Малви — отчасти потому, что они были британцами, а я, как и большинство молодых людей в то время, любил все британское. С ними я учился новому образу мышления и чувствовал, что выхожу на новый этап своего профессионального становления. Я чувствовал, что именно этому должны учить в колледже. Работая над своим первым фильмом, «Пентесилея», они вдохновлялись теориями Питера о структурализме и авангардном нарративе, а также идеями Лоры о феминизме, в частности феминизме в кинематографе и психоанализе. Фильм вошел в Книгу рекордов Гиннесса как картина с наименьшим количеством монтажных склейек — наряду с «Веревкой» Хичкока (1948). «Пентесилея» длится сто минут, и в ней лишь четыре видимых склейки. А монтировал-то его я! (Смеется.) Впрочем, звук записывал тоже я.

Оглядываясь назад, осознаю, что не до конца понимал мышление Питера и Лоры, но, по крайней мере, я твердо знал, что они работают по-другому, не так, как другие знакомые мне режиссеры. Для меня наше сотрудничество стало инициацией, первым знакомством с теоретическим мышлением.

Думаю о нашей совместной работе с Питером и Лорой, и в голову приходят воспоминания, которые вроде бы и не связаны напрямую с нашим сотрудничеством, но все же достойны упоминания. Помню, когда я в детстве ходил в кино — а в американских кинотеатрах тогда в прокате было множество фильмов одновременно, — можно было сколько угодно раз выходить из зала и возвращаться по одному билету. Мы особо и не стремились попасть на начало фильма. Могли смотреть с любого момента. Возможно, на мое понимание нарратива повлияло то, что зачастую я сначала знакомился с серединой или концом фильма и только потом — с его началом. Смотришь финал и не понимаешь, как, собственно, события дошли до этой точки. Вот вам и экспериментальный подход!

А в одном из техасских кинотеатров, которые я посещал, в коридоре было окошко, через которое был виден экран. Таким образом, стоя в очереди за попкорном, мы уже начинали смотреть фильм, пусть и без звука. И это было невероятно. Я очень любил смотреть фильмы без звука. Может, это на меня повлияло?

Еще одно важное воспоминание — граммофон, который мы с родителями слушали, когда я был маленьkim. У нас было лишь семь-восемь пластинок. Одна Фрэнки Лейна, одна Бинга Кросби — странный набор. А еще у нас был набор из четырех пластинок с саундтреком к мультикам «Луни Тюнз» — о Багзе Банни и Элмере Фадде. Помимо пластинок, в набор входили странички с картинками и текстом: предполагалось, что надо читать это, слушая пластинки. Снизу каждой странички было изображение рупора и Элмера Фадда, который как будто собирался этот рупор включить. И когда на пластинке звучал звук этого рупора, это значило, что надо переворачивать страничку. Это было великолепно.

rk — У меня тоже были подобные наборы. Мне так нравилось, когда надо было одновременно переворачивать страничку и пластинку!

ls — Да, это было просто невероятно! Ранняя форма интерактивных медиа!

Почему-то у меня все это ассоциируется с моей совместной работой с Питером и Лорой. Все эти простые идеи о звуке, изображении и нарративе, которые меня вдохновляли в юношестве... Возвращаясь к их фильму: он был вдохновлен греческим мифом о королеве-амазонке по имени Пентесиля. Фильм состоит из пяти двадцатиминутных глав, в каждой из которых история раскрывается со своей точки

зрения, с использованием разных комбинаций изображения и звука. В первой главе историю рассказывают мимы — студенты из Северо-Западного. Во второй Питер дает лекцию о Пентесилее, прогуливаясь по дому. Камера следует за ним, но в определенные моменты фиксируется на карточках с им же написанным текстом. Иногда зрителю дают почитать фрагмент, который Питер уже рассказал, иногда, наоборот, сначала читаешь, а потом слышишь его рассказ. Интересная работа с синхронизацией текста и изображения. В третьей части дается историческая ретроспектива: зрителю показывают картины, керамические изделия и скульптуры той эпохи, Лора читает закадровый текст. Четвертая часть состоит из архивных материалов о скульптуре Сфинкса, с помощью длинных планов зрителю дают изучить изображение. В последней же части мы видим четыре монитора, на каждом из которых транслируются одна из предыдущих частей, все одновременно, камера переходит от одного монитора к другому. Над звуком мы работали отдельно, четыре звуковые дорожки не звучат одновременно. Каждая из пяти частей в среднем состоит из двух катушек 16-мм пленки, в свою очередь, каждая из катушек длится около десяти минут, склейки незаметные. Так и получился стоминутный фильм, где лишь четыре видимых склейки — между частями.

РК — То есть все это было продумано заранее?

ЛС — На сто процентов. Питер — структуралист. Вообще, и не было варианта не продумывать заранее, ведь бюджет был ограничен. Отсняли лишь примерно вдвое больше материала, чем использовали, а это говорит о том, что съемки тщательно планировали. Питер всегда делал в сценарии пометки цветными ручками, тщательно планировал и съемки, и постпроизводство. Читая сценарий, можно проследить его ход мысли, узнать, как эволюционировал сценарий. Может, мне были понятны не все идеи Питера и Лоры, но структуру я понял превосходно. Фильм, конечно, сложный, особенно для современного зрителя, учитывая его рассеянность, но базовая концепция и структура на самом деле очень динамичные. Работая над этим фильмом, я чувствовал, что попал в мир, который прежде считал для себя закрытым.

РК — Благодаря этому вы и переехали в Лондон?

ЛС — Питер и Лора вернулись в Лондон для съемок своего второго фильма, получив грант от Британского института кино. Они хотели сотрудничать с людьми, которых уже знают, так что пригласили меня присоединиться. Я приехал в Лондон в 1976 году для работы над фильмом «Загадки Сфинкса». Так и остался.

РК — Он был выдержан в том же стиле?

ЛС — В похожем. Длина, опять же, сопоставима с длиной художественного фильма, структура тоже продуманная, Питер вновь использовал цветные ручки! Сердце фильма состоит из тринадцати фрагментов,

совершенно разных. Длина их составляет от сорока пяти секунд до двенадцати минут. Очевидно, снимали одним дублем. Шесть из этих фрагментов являются как бы подводкой к центральному. Это очень сложный кусок, с размахом в триста шестьдесят градусов. Камеру поместили на верх машины, которая и дает этот трехсотшестидесятиградусный охват. Машина обезжает карусель, потом равняется с еще одной машиной, в которой сидит главный герой и ведет диалог со своим собеседником... Получается, триста шестьдесят градусов на триста шестьдесят градусов. Очень умная находка. Думаю, ни один зритель бы не догадался, что мы действительно задействовали карусель.

За этим фрагментом следуют еще шесть. Получается симметричная структура: шесть фрагментов, центральный фрагмент, еще шесть. Думаю, очевидно, что я и моя напарница Карола Клейн использовали нетрадиционные методы монтажа.

rk — Получается, Антониони в своем фильме «Профессия: репортёр», над сценарием которого работал в том числе и Питер, использовал тот же метод?

лс — Да, этот фильм вышел на экраны на год раньше. Опять я погрузился в работу над чем-то странным, чем-то, что, по моим ощущениям, превосходило мой уровень. Неожиданно я очутился в другой стране и зажил совсем не туристической жизнью, напрямую столкнулся с политикой. Культура, политика, искусство — все сферы тогда переживали серьезные изменения, к тому же британский кинематограф — это в принципе очень специфический мир. Я не понимал, что за чем стоит в этом мире, кто в нем играет главные роли. Мне было сложно включаться в обсуждения. Я чувствовал, что люди здесь говорят на совсем другом языке. Для меня Англия стала раем: подумать только, в этой стране правительство выделяло интересным людям гранты на экспериментальное кино!

В процессе постпроизводства «Загадок» мы использовали и документальные, и художественные, и экспериментальные методы. Я работал над монтажом и звуковой дорожкой. Учитывая трехсотшестидесятиградусный метод съемки, надо было особенно тщательно выбирать начальные и финальные кадры. Музыку к фильму написал Майк Рэтлидж из группы Soft Machine. Я впервые работал с таким экспериментальным саундтреком — еще один новый опыт. Мы постоянно экспериментировали, каждый день пробовали что-то новое. Мы с Питером и Лорой постоянно беседовали, дискуссии помогали нам преобразовать теоретические идеи в практический результат. Я рассказывал им о том, как работают сотрудники кинолаборатории, а техническим работникам рассказывал о том, как создается фильм. Также я объяснял Питеру и Лауре, как работает камера, штативные головки, как

мы выравниваем освещение и синхронизируем звук... Питер был прекрасным учеником, он вообще очень любил такие задачки, ему нравилось искать необычные решения.

rk — Вы уже тогда решили, что в Англию переезжаете навсегда?

лс — Пожалуй, я осознал это в феврале 1977 года, когда поехал в Крайдон, далеко не самый роскошный пригород Лондона, продлевать визу. Я направлялся в иммиграционный центр под названием «Лунный дом». Погода была отвратительная: холод, дождь... Помню, я шел по улице и меня пронзила мысль: «Не хочу уезжать». Даже несмотря на эту ужасную погоду, я хотел остаться.

Я, конечно, съездил в Чикаго, потом вернулся в Лондон — и так пару раз, работал над новыми фильмами своих знакомых. В 1979 году я твердо решил обосноваться в Лондоне. Мне предложили записывать звук для фильма Криса Петита «Радио в эфире». Продюсером выступила Пэтси Найтингейл — она сотрудничала с Питером и Лорой. Это было совместное производство Британского института кино и компаний Вима Вендерса. Так что я съехал со своей квартиры в Чикаго, перевез все вещи к родителям, купил невозвратный билет в один конец... А потом мне позвонили из Британского института кино и сказали, мол, извините, но немцы хотят, чтобы в производстве был занят еще один «их» человек, а он будет работать как раз над звуком. В общем, меня променяли на звукооператора Вима Вендерса — Мартина Мюллера.

Да, встал вопрос, что же теперь делать? К счастью, Питер Сейнсбери, глава производственного отдела Британского института кино, предложил мне, мол, приезжай все равно, найдем тебе работу. Всегда буду ему благодарен. Сейчас такое и представить невозможно. Так вот, в феврале 1979 года я приехал в Лондон. Кстати, забавное совпадение: ровно в то же время Хомейни вернулся в Иран! Кит Гриффитс, заместитель главы производственного отдела, сказал, что мне могут предложить несколько фильмов, и один из них наверняка меня заинтересует. Два брата-близнеца из Америки сняли анимационный фильм, и теперь им нужен человек для работы над саундтреком. Так и началось мое сотрудничество с братьями Куэй и Китом.

Над «Ночным искусством» мы работали две недели в очень-очень холодной студии в районе Шепердс Буш. Использовали Steenbeck. Там было так холодно, что мы даже не снимали пальто. Студия была серой и мрачной, впрочем, как и сам фильм — однако завораживающий! Я никогда не работал над анимацией, они никогда не имели дела с саундтреком. Мы просто сидели и ломали голову, где взять звук и как его интегрировать в фильме. Мы просто играли как дети. «Отличное место для звука, давайте попробуем». Звуковые эффекты мы взяли на студии «Би-би-си», Анна Эмброуз — подруга Куэев,

ассистент звукорежиссера на «Би-би-си» и режиссер Британского института кино — выкрали нам пластинки с частотой вращения сорок пять оборотов в минуту. В фильме были сцены с трамваями, и Анна сумела достать нам прекрасные записи польских трамваев. Опять же я получил совершенно новый опыт. Мы вместе осваивали новый подход, который братья затем использовали в своих последующих фильмах.

РК — Мне понравилось, какую атмосферу удалось создать, каждый конкретный звук хорош.

ЛС — Куэй из Филадельфии, я из Чикаго, так что у нас нашлись общие интересы: бейсбол и Дэвид Линч. До переезда в Лондон они учились в художественном колледже в Филадельфии, а Дэвид Линч как раз учился в художественной школе неподалеку. Мы разговаривали в основном об особенностях разных бейсбольных парков, о «Голове-ластике», который как раз недавно вышел. У нас не было возможности пересмотреть этот фильм, ведь тогда ни VHS, ни DVD не было, так что у нас вполне могли быть не вполне точные воспоминания об увиденном. Мы решили, что в плане звука будем ориентироваться на Дэвида Линча. Все трое держали в уме именно этот референс.

РК — Не объясните ли подробнее, что вы понимали под «звуком как у Линча»?

ЛС — Мы стремились сделать нечто отличающееся от обычного игрового фильма или обычного анимационного фильма. Как вы уже говорили, мы искали новые отношения между звуком и изображением. Мы восхищались одними и теми же мультипликаторами: Леном Лаем, Норштейном и, конечно, Шванкмайером — наверное, это был достаточно стандартный список для студентов киношколы в то время. Но «Голова-ластик» из этого списка выбивается. Это коммерческий фильм с абстрактным звуком, по-своему сюрреалистичным, как из сна. Было чувство, что Линч экспериментирует, как теперь говорят, ищет свой голос. Он был художником — Куэй, кстати, изучали иллюстраторское мастерство, — так что, вполне вероятно, что он так же, как мы, размышлял, где взять звук и куда его вставить.

РК — В то же время вы работали и над другими фильмами, с Питером Уолленом и Лорой Малви. В случае с ними вы не принимали участия в разработке концепции. Но можете ли вы сказать, что их подход как-то менялся от фильма к фильму: скажем, в зависимости от того, как приняли предыдущую картину?

ЛС — Нет. Я был монтажером, консультантом, они мне доверяли, ценили меня в том числе и за то, что я не работал с мейнстримом, и за мои технические навыки, которые им были полезны... Надо отметить, что фильмы, подобные работам Питера и Лоры, снимать было сложно — а большую часть из них снимали при поддержке Британского

института кино. Дело в том, что они не работали над короткометражками, не занимались исключительно творчеством... Нет, они брались за масштабные коммерческие проекты, использовали коммерческие средства производства, сотрудничали с лабораториями, студиями звукозаписи... Но в то же время использовали собственные методы, доверяли своей творческой интуиции. От этой двойственности и возникали проблемы. Было непонятно, кому доверять.

Но в целом могу сказать, что они оставались верными себе. Все решения касательно концепции фильма они принимали вдвоем, а потом уже могли подкорректировать эти решения в зависимости от технических ограничений, которые озвучивали оператор или звукорежиссер. Нельзя сказать, что в их фильмах монтаж используется традиционным образом. Монтаж во многом определяется концепцией, планом — я же говорил, что все было записано цветными ручками. Они придерживались заранее продуманного плана. В их фильмах монтаж скорее ближе к работе с текстом, чем к традиционному киномонтажу, основанному на нарративе и драматической структуре. Надо сказать, все это помогло мне понять документальную форму.

Их фильм «Гадание на кофейной гуще» (*Crystal Gazing*, 1981) в большей степени основан на нарративе, чем предыдущие работы, но опять же тут и отсутствие дублей, и минимальный монтаж.... Может, я ошибаюсь, но сложилось впечатление, что Питера и Лору беспокоило, что у них не получается совмещать свои теоретические концепции и более натуралистичный стиль.

РК — В их фильмах все подчинено концепции, и надо как-то подлаживать звук и прочие детали под нее. Вас не расстраивали мысли о том, что, дай они вам большую свободу, можно было бы сделать что-то совершенно другое?

ЛС — Возможно, да, но я тогда был очень молод, к тому же работал в чужой среде, так что я не вполне понимал, что можно было бы работать и по-другому. К тому же вспомните других режиссеров из Британского института кино, которые в то время снимали: братья Куэй, Дерек Джармен, Салли Портер, Питер Гринуэй. Все они делали очень концептуальные фильмы. И даже после запуска Четвертого канала казалось, что место для таких фильмов все еще есть.

В 1990-е, будучи преподавателем Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, Питер снял два документальных фильма для Четвертого канала, а именно для цикла «Окно во двор» продюсера Тарика Али. Я их монтировал. Это был цикл о мультикультурализме в искусстве и политике. Питер тут демонстрирует совершенно другой стиль. Думаю, дело в том, что он принимал во внимание особенности, связанные с тем, что это были фильмы для телевидения, а не кино: а тут свой бюджет, график, стиль и так далее. К тому же дело

и в его собственном графике: эти фильмы ему приходилось снимать во время отпусков. Первый фильм был посвящен российским художникам — Комару и Меламиду, второй — американскому фотографу Милтону Роговину. Нельзя сказать, что это были «быстрые» фильмы, но, думаю, Питер понимал, что раз снимает для телевидения, то надо придумать, как вместить побольше кадров. Хотя он и подошел к этой задаче достаточно формально. Монтировал я очень быстро, потому что все было по плану. А это, как вы знаете, совсем неплохо.

Фильм о Роговине определенно выиграл от любви Питера к планированию и продумыванию концепции. Это красивый фильм, одна из самых эффектных документальных картин, что я монтировал. Питер как будто задавал себе вопросы: «Как делать документальный фильм? Какие кадры нужны для фильма о фотографе?» Он понимал, что, если руководствоваться привычным для документалистов принципом и просто снимать как можно больше материала, это лишь усложнит процесс монтажа, так что решил сразу же выбрать более эффективный метод и снимать поменьше. Разумеется, он записал интервью с Роговином, снял какие-то его личные вещи, фотографии. Также добавил пару коротких музыкальных вставок, потому что, как он говорил: «Немного музыки не помешает, правда?»

РК — Интересно, что вы так долго сотрудничали с двумя режиссерами, являясь третьим участником их диалога.

ЛС — Ну да, немного странное положение, но раз уж им был нужен кто-то третий, то почему бы нет? Питер и Лора всегда интересовались моим мнением, но окончательные решения принимали вдвоем, дома, пусть мое мнение зачастую и помогало им определиться в случае споров. Я влиял на их фильмы в какой-то мере, пусть и не напрямую. Думаю, также было и с Куэями. Они иногда переглядывались, мол, надо ли это обсуждать сейчас? О каких-то вещах — очень важных, очень личных — они не хотели говорить при мне. Не хотели обучать меня своему общему уникальному языку, объяснять мне свое общение, понимание работы. Моя ценность в том и заключалась, что я был человеком извне.

Когда работаешь с одним режиссером, отношения совсем другие. У команды режиссеров же своя собственная динамика, своя «система обеспечения», из которой я исключен. Я могу сказать это и о Питере с Лорой, и о Куэях.

Как-то мы с Уолтером Мерчем разговаривали об отношениях монтажера и режиссера и упомянули братьев Коэн. Уолтер сказал, что их нельзя сравнивать ни с кем из голливудских режиссеров, потому что они друг у друга есть, они поддерживают друг друга, а режиссер-одиночка этой роскоши лишен, ему приходится полагаться на продюсера или монтажера.

рк — Складывается ощущение, что, пусть Лора Малви и Питер Уоллен и владеют слогом, и умеют описывать форму во всем ее многообразии, к своим собственным фильмам они применяли очень жесткий, фиксированный подход.

лс — Думаю, тут все дело в монтаже или отсутствии монтажа. Как раз ваша тема! Возможно, монтаж — это самый сложный процесс кино-производства для всех, кроме опытных, набивших руку деятелей кино. Сценарий, постановка, даже режиссура — все это существует и в других видах искусства, но монтаж — и его взаимоотношения со звуком — это нечто, присущее лишь кино. Как я уже говорил, в фильмах Питера и Лоры монтаж литературный, а не кинематографический. Но, конечно, их творения — это именно фильмы. А также документы эпохи.

Я недавно посмотрел «Загадки»... Было бы интересно попробовать снять сегодня нечто подобное — настолько же продуманное. Фильм исследует материество с феминистской точки зрения, это изображение женщины, ее ребенка, мужа, друзей, коллег в простых житейских ситуациях: на кухне, в яслях, на работе и так далее. Фильм был снят в 1977 году, в самом начале правления Маргарет Тэтчер. Он очень четко структурирован: семь разделов, средний состоит из тринадцати трехсотшестидесятиградусных сцен повседневной жизни женщины. Циклическая, минималистичная музыка Майка Рэтлиджа откликается на движения камеры. И во все сцены вплетены звуки, записанные на локациях, тексты Лоры, озвучка — поэтические ассоциации с изображением. Да, это фильм политический, формальный, теоретический, отстраненный; это одна из самых влиятельных авангардных картин; и если абстрагироваться от всего этого, то поймешь, что это еще и странным образом трогательный, цепляющий фильм. Я до сих пор нахожу что-то неуловимо трогательное в сочетании кадров, слов, сюжета. Да и в интеллектуальной стороне фильма — кстати, очень мощной — странным образом тоже.

Есть в этом фильме одна сцена, я ее как раз недавно показывал студентам: мать, главная героиня, находится на кухне со своим маленьким ребенком. Готовит, кормит дочь, убирает посуду, говорит по телефону, а снято все так — это как раз одна из панорамных сцен, — что камера находится в верхнем углу, и мы видим женщину от подбородка до талии, а ребенка она то держит на бедре, то усаживает в высокий стульчик. Камера кружится по комнате, а мать то входит в кадр, то выходит из него. Сцена превращается в этакое хореографическое упражнение матери и ребенка, в которое также вовлечена и кухонная утварь, и декор, и поверхности. Камера продолжает двигаться; мать и ребенок то заходят в кадр, то выходят; звуковая дорожка перемежается закадровым текстом и музыкой Рэтлиджа, такты которой совпадают с движениями камеры... Все строго организовано, как вы сказали,

«захфиксировано», но как же завораживающе. А в конце заходит отец. Это одновременно и поворотный момент, и финал. Вдруг мы видим, как в правом углу кадра появляется твидовый пиджак, затем рука с газетой, он тянется за кусочком хлеба и произносит: «Ну, увидимся позже». Очень красивый эпизод. По-моему, он длится около полутора минут.

rk — Кажется, вы пытаетесь донести, что, если бы не эта форма, не получилось бы с помощью этого фильма рассказать о жизни именно так. Сложно было бы передать все это с помощью конвенциональной сцены.

ls — Думаю, сложно было бы передать все это в такой же тональности. Конечно, стиль — диалог, актерская игра, музыка, монтаж — мог бы быть более натуралистичным, более конвенциональным, но содержание было бы в таком случае размыто. Просто вспомните эту сцену: музыка, голос, движение камеры, заставляющее тебя сосредоточиться на крайнем правом углу экрана. Это же просто сказка.

Полагаю, Питер и Лора долго думали над тем, как будут работать эти панорамные кадры, какой будет создаваться эффект, но при этом в какой-то мере их использование было оправданием решения не монтировать. Однако они знали толк в кадрировании: что должно быть в кадре, а что нет, какие слова с какими движениями сочетать. По сути, это фильм-размыщение. Тринадцать размышлений о том, что значит быть работающей матерью в 1977 году. Конечно, не любой зритель такое оценит. Может, стоит сделать новую версию: с музыкой Джона Уильямса и Кирой Найти в роли Луизы.

rk — Вы многое говорили о том, как звук влияет на наше видение, и полагаю, что это очень важная тема, о которой говорить кому, как не вам. Конечно, мы зачастую просто интернализируем внешний опыт вместо того, чтобы формулировать теории, но все же, что вы скажете, оглядываясь назад: создал ли звук альтернативный подход к кинематографу?

ls — Если бы я пошел другой дорогой и работал с мейнстримовым художественным кино, если бы занимался монтажом как отбором кадров, а звукорежиссурой как отбором звуковых эффектов, у меня была бы другая точка зрения. Глядя на коллег, у меня складывается такая точка зрения. Но как человек, занимающийся записью звуков, я знаю, как это приятно и интересно — слушать звук, который ты записываешь. Своей работой над монтажом и звуковым дизайном фильма я хочу помочь зрителю пережить тот же опыт. В каком-то смысле это больше похоже на документирование сцены, чем на съемки чего-то, что будет сформировано лишь позже. Может, я в принципе просто не люблю иллюзии!

Этому меня научили «Загадки». За счет того, что сцены панорамные, да еще и такие длинные, каждая воспринимается как мини-

документальный фильм. К примеру, шестиминутная сцена в офисе телефонных коммутаторов, где работает Луиза. В таких офисах сотрудники вручную соединяли вас с тем, кому вы звонили, вставляя вилки в розетки. Теперь ничего подобного уже и нет. Итак, в офисе примерно десять женщин, все они сидят за столами; у каждой происходит диалог; и пока камера исследует комнату, проделывая свое трехсотшестидесятиградусное путешествие, она выхватывает по фрагменту каждого диалога. Есть и немногого импровизации. Во время записи микрофон следовал за камерой, но и вне кадра тоже есть свои звуки, и их мы подчеркиваем, потому что та камера, что снимает панорамный кадр, постепенно показывает, что же за ним скрывалось. В большинстве случаев режиссер стремился свести до минимума наличие звука из нецентральных сцен или вовсе вырезать его. Но и использование таких звуков бывает оправданно, как, к примеру, у Роберта Олтмена, с его ранним методом записи сразу нескольких звуковых дорожек.

rk — Помню, «Калифорнийский покер» в 1974 году меня буквально сбил с ног.

ls — Это просто другой способ мыслить, который мне, пожалуй, был ближе во время обучения, чем потом, во время работы. Думаю, он берет истоки в документальном кино, в попытках ухватить суть того, что происходит в данный момент. В таких фильмах идеи и действия могут передаваться с помощью звука не менее успешно, чем с помощью изображения. Да и вообще настоящая жизнь интереснее, чем то, что мы можем придумать, верно?

Использование музыки тут тоже играет важную роль.

Куэй, к примеру, к музыке в своих фильмах испытывают чуть ли не религиозный трепет. В случае с фильмом «Институт Бенджамента, или Эту мечту люди зовут человеческой жизнью» музыку придумали и записали еще до того, как они приступили к работе над анимационными кадрами. Этот фильм берет свое начало в музыке. Перефразируя Уолтера Мерча, музыка — часть архитектуры фильма, а фильм — часть архитектуры музыки. Структура звука определяется музыкой. Опять же, тот случай, когда формальные ограничения могут быть полезны. Ты не можешь принимать решения, а потому сосредотачиваешься на том, что делает сам фильм. Как сказали бы некоторые мои коллеги, даешь материалу говорить с тобой. На мой взгляд, зачастую это дает простоту, которая не нуждается ни в каком приукрашивании. Множество звуковых дорожек или сложный микс тут уже не нужны. Как часто говорили Куэй, иногда можно наслаждаться изображением без звука, любоваться движением, светом, тенью. А иногда, чтобы услышать и по достоинству оценить один-единственный звук, вообще не нужно изображение, или лишь минимальное. Я начинал с 16-мм пленки, чисто технические ограничения не давали мне делать

сложные звуковые дорожки, к тому же я сотрудничал с режиссерами, достаточно жестко придерживающимися схемы, поэтому я не мог делать саундтреки, какие хотел. Ограничения мотивируют на то, чтобы углубляться.

рк — А также не дают стать рабом условностей.

лс — Да. С каждым новым фильмом я искал новый метод, а он уже закладывал свои условности. К примеру, для Куэв я сам записывал звуковые эффекты — дома по ночам, просто денег на то, чтобы нанять сотрудника со студии звукозаписи, у них не было. Итак, ночь. Транспорт уже не ходит. Я выключаю холодильник, отопление. Выключаю все. И создаю свою собственную студию: палатку из одеял. Звук получается эстетичным, приближенным, детализированным. Он получается таким из-за естественных ограничений и влияет на все остальные составляющие фильма. Иногда решения принимашь по совершенно неожиданным причинам.

рк — Пожалуй, это парадокс: ограничения дают свободу. Если бы Аньес Варда смогла записать звук для своего первого полнометражного фильма «Пуэн-курт», вряд ли бы она совершила те удивительные открытия, что потом нашли отражение в фильме «Клео с пяти до семи»: в нем именно отбор звука помогает сделать фокус на изображении.

лс — Вспоминаю свое студенчество, у нас на кафедре был лишь один старый аппарат Eclair и один мономагнитофон Nagra. А еще, конечно, Bell и Howell 70Ds — то есть мы не могли синхронизировать звук. Чтобы записать диалог, надо было сначала убедиться, что в определенный день и час нужное оборудование будет на кафедре. Запись диалога — это было чем-то особым, волшебным, труднодоступным, и мы, как Варда, искали способы обойтись без диалога. А когда перед тобой с самого начала встает такая необходимость, становишься более открытым и гибким. Даже если и происходят какие-то ошибки, к примеру рассинхронизация звука и изображения, иногда это даже радует, позволяет взглянуть на материал по-новому. Хочется экспериментировать. Мол, а что, если?..

рк — Вернемся, однако к другому режиссеру, с которым вы сотрудничали. Журналист «Гардиан» в рецензии на фильм Патрика Кейллера пишет, что повествование наслаждается на «немые черно-белые кадры». Ограничено использование звука — важная составляющая фильмов Кейллера, залог их эффективности? Если да, то как это влияет на отбор звука и работу с ним и как звук связан с изображением?

лс — Патрик дал мне такое указание: пусть звуковая дорожка вызывает образ «Лондона после взрыва». Так что все должно было быть тихо... А учитывая эффектную операторскую работу и голос Пола Скофилда, думаю, что звук и не мог быть не сдержаным. Мы записывали звук на студии Долби, Патрик рассказал, что показ на Бер-

линском кинофестивале, в кинотеатре «Цоо-палас» прошел великолепно. Звук был особенно хорош. Приглушенная звуковая дорожка содержит много интересных деталей.

Однако я думаю, что гораздо важнее то, как тщательно работает Патрик. И «Лондон», и последующие фильмы из цикла «Робинзон» получились, как я говорю, «вежливыми».

Патрик не действует напористо, он как бы приглашает зрителя посмотреть, послушать. А все дело в его скрупулезнейшем внимании к деталям. В случае с изображением это очевидно, но на самом деле и саундтрек он собирал так же осторожно. Надо объяснить, что снимали фильм как немой. Патрик не хотел обременять себя таким долгим сотрудничеством со звукорежиссером: фильм снимали почти год. Приступая к монтажу, я намеревался использовать и живые записи, и эффекты из звуковой библиотеки, однако оказалось, что эти звуки приглушают богатство изображения. В итоге я отправился по локациям съемок, старался побывать в каждой именно в то время дня, когда там проходили съемки, записывал нужные звуки и собирая звуковую дорожку. Таким образом, каждый проезд машины я записывал отдельно; над кадрами, где появляются люди, мы работали с помощью фоли-артиста; так называемые атмосферные звуки во многом совпадают с действительным местом и временем съемок. Честно говоря, для одной из сцен в цирке я решил записать звуки на площади Шэлкот, где жил. Однако Патрик, послушав мою звуковую дорожку к сцене, где дети играют и их голоса отдаются эхом во дворах, почувствовал разницу. «Звучит слишком пафосно». И он был прав.

Нarrатив тоже аккуратнейшим образом подогнан к изображениям и движению камеры. Казалось, мы экспериментировали с каждым словом, каждым слогом, с его взаимоотношениями со склейками, с людьми и машинами, появляющимися в кадре и исчезающими, с движением облаков, бабочек и птиц, с меняющимся светом... Мы искали идеальное место для каждого кадра, сдвигая его на один, два, три, до, может, пятнадцать кадров в одном направлении, а потом в другом, анализируя ритм и то, как ощущается связь голоса и изображения. Над закадровым текстом мы работали шесть недель. Но это того стоило. У нас получилось нечто большее, чем просто повествование поверх картинки. Нет, получилось настоящее чудо: голос и изображение стали одним целым. А это оказывает большое влияние на восприятие: как человек видит изображение, как оно меняется, преодолевая время и слова... И это одна из причин, почему фильм так притягателен. Для некоторых.

rk — Думаю, притягательный — это самое удачное слово. Он тихий, скромный, но эта тщательно выверенная комбинация изображения, голоса, эффектов просто завораживает.

Возвращаясь к Куэям, могли бы вы подробнее рассказать о роли звука в их фильмах? Вы обсуждали работу со звуком или вам скорее приходилось полагаться на свою интуитивную интерпретацию их изображений?

лс — В случае с более поздними мультфильмами Куэев, в частности «Улицей крокодилов», они мне рассказывали о своем замысле в целом, плюс говорили, в каких фрагментах фильма нужен именно звук, а не музыка. Началось все как раз с музыки. Она была готова еще за год до начала работы над анимацией и служила стимулом, «музой». Мне давали записи: где какая музыка звучит, какие звуковые эффекты; все это было распределено по уровням, как по нотным линейкам; конечно же, было отражено взаимодействие звукового ряда с мультипликационным изображением и отснятыми фрагментами. Это было моей отправной точкой. Поработав над монтажом, мы примерно представляли звуковую палитру. Ну а дальше я работал над звуковой дорожкой, показывал результаты своего труда братьям, а потом вносил изменения в соответствии с их правками. Чаще всего они говорили лишь что-то вроде: «Этот звук нам нравится, но его надо вставить в другое место». В общем, работа шла гладко и приятно. Я полагался на свою интуицию, к тому же в процессе совместной работы над предыдущими фильмами мы уже выработали свой общий язык: до такой степени, что в «Крокодилах» мы использовали многие из эффектов, что уже были использованы в предыдущих фильмах. Так что в каком-то смысле мы создавали новую версию привычного мира.

Что необычно для такого рода фильма, микшированием занимался совершенно гениальный звукорежиссер Колин Мартин, который в тот период в основном работал над телевизионными документальными фильмами. Я с ним несколько лет работал над множеством разных проектов и считаю, что нам с ним очень повезло. В очень значительной степени звуковая дорожка — продукт обработки Колином моих треков. Думаю, саундтрек получился таким интересным благодаря документалистскому подходу Колина, в котором стремление к минимализму сочетается с попытками передать истинный характер звука.

С Куэями приятно сотрудничать, это отмечают все. Они позволяют тебе наслаждаться лучшими аспектами твоей работы: слушать интуицию, проявлять изобретательность, творить, выполнять технические задания — кому уж что нравится, а потом просто используют плоды твоей работы в своих целях. Для «Улицы крокодилов» мы на самом деле записали раза в три больше звука, чем в итоге использовали, но всё сокращали, сокращали и сокращали. Фильтровали материал, оставляя лучшее.

рк — Пришлось ли вам менять подход, работая над первым неанимированным фильмом братьев?

лс — Над фильмом «Институт Бенджамента» мы работали похожим образом, единственное отличие — у нас были диалоги и звуки, записанные на локациях. Однако записанные звуки нам не понравились, они казались какими-то неотчетливыми на контрасте с замечательной картинкой. Получился диссонанс между сказочным изображением и документальным звуком. Однако план съемок и бюджет накладывали свои ограничения: мы должны были использовать записанный на локациях звук, редактировать смогли звуковые дорожки лишь нескольких сцен, где надо было вырезать звуки самолета и фоновые шумы. Но как только Куэи познакомились с фоли-артистами, они сразу же загорелись желанием переделать весь звук. Фоли-артисты и мастера дубляжа — это был настоящий подарок. Они помогли братьям создать нужную атмосферу оторванности, чувство, что все не совсем такое, каким кажется. Реалистичность живого действия получилось немного сгладить, приглушить. Итак, мы вместе нашли особый язык фильма, придумали, как сочетать голос, эффекты и музыку таким образом, чтобы получился очень разноплановый саундтрек, заставляющий зрителя прислушаться, погрузиться в его глубину. Опять же нам помогал Колин Мартин. Думаю, именно его опыт документалиста помог создать этот контраст между звуком и изображением. Звукорежиссер, специализирующийся на телефильмах или художественных фильмах, подобного эффекта бы не достиг. Но все стало возможным лишь благодаря Куэям, отсутствию у них предрассудков и готовности дать коллегам свободу. Это неоценимые качества.

рк — Что ж, перейдем к другому вашему детищу — Школе звука. С чего все началось?

лс — В один прекрасный день я размышлял о преподавательской деятельности и вспомнил кое-что, что случилось, когда я оканчивал киношколу, мне тогда был двадцать один год. Я ужинал с другом, и он спросил, чем я хочу заниматься по жизни. Тогда люди в основном продолжали обучение после бакалавриата, а я сказал, что нужные навыки уже получил, а теперь хочу рассказать о том, чему научился, людям. Не то чтобы я хотел преподавать, просто я считал, что у меня есть опыт, которым стоит поделиться, который может быть полезен другим. И речь шла, конечно, о работе со звуком и изображением. Может, все выпускники так рассуждают?

Некоторые фильмы и жизненные ситуации оставили у меня глубокое впечатление. Я думал в первую очередь о Питере и Лоре, о Кубелке, Годаре, Лене Лаэ, Мэйслесах. Может, дело в том, что я тогда читал о Уолтере Мерче, об «Американском граффити», и вдохновился его особым подходом к созданию кино, его образом мысли. Все, что

я перечислил, казалось мне очень необычным. А в тот период времени быть необычным было важно. Учитывайте еще и мой возраст. Переехав в Лондон, я совершенно ненамеренно получил новый опыт — опыт чужака, я смотрел на разные методы работы совершенно по-новому. Я не только погрузился в культурную шизофрению из-за столкновения американской культуры и английской, у меня еще и на работе происходило нечто подобное — конфликт между звуком и изображением. Едва ли нормальная ситуация.

Со временем я выучил несколько уроков, которыми захотел поделиться с другими. Собственно, этим я и занимаюсь. Я сам себе напоминаю мастера дзэн Банкея, жившего в семнадцатом веке. Он ходил от храма к храму, от города к городу, давал уроки — иногда тысячам учеников одновременно — и всегда повторял: «На каждом занятии я говорю одно и то же. У меня лишь одно сообщение для вас». И это правда. Почитайте его книгу и убедитесь: лекции совершенно одинаковые, со временем, конечно, становится скучно, но я, вообще-то, чувствую тут что-то близкое. Есть лишь несколько базовых принципов работы со звуком, которые я повторяю своим ученикам. Усвоив их, необходимо начинать практиковаться, вот и все.

В 1995 году Аннабель Пэнгборн обучалась в магистратуре Королевского колледжа искусств, на отделении кино. Студенты могли приглашать практикующих специалистов «с улицы» в качестве тьюторов. Она пригласила меня, а потом мне предложили преподавательскую должность с неполной занятостью. Я спросил у главы факультета, чего, собственно, от меня ждут? Он ответил, что фильмы они снимают хорошие, но вот со звуковой дорожкой — особенно с диалогами и музыкой — беда. Так что не мог бы я научить студентов записывать «чистые» диалоги и интегрировать музыку в фильмы? Я спросил: «И это всё?» Рассказал, чему еще мог бы научить студентов. Однако в ответ услышал, что, по сути, им больше ничего и не надо. Это меня сильно расстроило. Этот колледж был самой продержиной художественной школой в стране, если не во всем мире, и вот на каком уровне там преподавали кино. А то, что он сделал акцент именно на диалогах и музыке, просто отражало популярные тенденции.

Помню, как-то вечером мы с женой Дианой — а она тогда была продюсером и занималась преподаванием — сидели в пабе и болтали. Я сказал, мол, разве не странно, что в таком учебном заведении преподавание звука находится на таком прискорбно низком уровне. Она ответила: «Так почему бы тебе не открыть свою школу?» Собственно, благодаря этому разговору мы и открыли Школу звука.

Примерно в тот же период набирали популярность трехдневные семинары для сценаристов от Роберта МакКи, и я подумал: если он собирает

по двести человек, почему мы не сможем? Я хотел сделать мероприятие для единомышленников — такое, где они получили бы уникальные знания. В то время мастер-классы и конференции в основном проходили лишь в университетах, интернет еще не вошел в повседневную жизнь. Изначально мы хотели назвать школу по-французски, ведь это, на самом деле, очень французская концепция.

Первая наша конференция состоялась в 1998 году, к нам приехали двести шесть человек из двадцати пяти стран: мы просто отправили письма всем, кто был в базе Британского института кино. Спикеры были замечательные. Я пригласил людей, которых знал по киношколе: Питер Кубелка, Питер Уоллен, Лора Малви, Мишель Шион, Уолтер Мерч...

рк — Вы с самого начала проводили разницу между звуком как таким или звуком в кино? Насколько широкий спектр тем вы затрагивали?

лс — Я не так уж много знал о звуке вне кино. Эта сфера только входила в фокус внимания высшего образования. В плане техники мы еще недалеко ушли от самого раннего этапа развития цифровых технологий, так что в центре внимания нашего курса были фильмы, хотя, конечно, и были секции, посвященные цифровому искусству, работе со звуковыми волнами, инсталляциям. С самого начала курс был эклектичным. Но в первую очередь я хотел поделиться знаниями, потому что мне казалось, что они потихоньку теряются, и не в меньшей мере — в высшем образовании.

рк — Музыка тоже была на повестке дня?

лс — Конечно. На первой же нашей конференции выступали Дэвид Бернанд из Королевского колледжа музыки, Стивен Дейч, Саймон Фишер Тернер, Манфред Айкерс из ECM Records, Джуллан Нотт и Майкл Ченен. Я тогда это не формулировал таким образом, но сейчас сказал бы, что конференция была посвящена «всему, о чем захочет рассказать спикер». Такие конференции тогда воспринимались как очень необычные. В 1993 году, чуть раньше, Марек Жидович запустил в Польше проект Camerimage, концепция была похожей, но он сфокусировался на взаимоотношениях классического искусства и кинематографа, рассматриваящийся, к примеру, через призму творчества Стораро. Почему бы и не преподавать таким образом? Тем более в большинстве киношкол ничего подобного не было.

С временем мы всё осторожнее стали относиться к включению музыки в программу наших встреч, потому что музыка теперь везде. И нам не хотелось бы поддерживать ее засилие, включая ее в программу без разбора. Теперь мы особенно внимательно относимся к разграничению музыки и звука и их предназначения.

Думаю, идея провести наконец связи между кино, экспериментальным кино и другими видами искусства, которым преподаватели не уделяли внимания, витала в воздухе. Определенно, стоило бы запускать такие курсы в заведениях вроде Королевского колледжа искусств, но этого не происходило. И я решил, что необходимо как-то знакомить публику с людьми вроде Кубелки и Кейджа, узнавать, кто повлиял на творчество Тарковского или Мерча.

Многое из того, что было популярно в Британском институте кино в конце семидесятых и в восьмидесятые — эксперименты Теренса Дэвиса, Дерека Джармена, Гринуэя, Патрика Кайлера и Куэв, —казалось, уходило на второй план. Четвертый канал успешно коммерциализировался, производственный отдел Британского института кино вскоре распустят, и за британский кинематограф начнет отвечать специальный совет... Так что Школа звука сработала как тормоз: мы продвигали постепенно уходящие на второй план образ мышления и техники.

rk — Как бы вы описали функцию Школы звука на разных этапах ее существования?

лс — Их множество... В соответствии с моими интересами и интересами публики Школа постепенно превращается в нечто вроде варьете или показа выпускных работ. К нам приходят очень разные гости, и думаю, это большой плюс. Мы хотим, чтобы они получили все, за чем пришли: узнали о роли звука в повествовании, об эмоциональной части работы, о профессиональной практике и так далее. Цель — объяснить людям, что на самом деле скрывается за, как вы говорите, «феноменом звука». Спикеров, способных в одном-единственном выступлении передать все это, очень мало, так что роль школы и заключается в установлении связей между людьми.

И опять же вспоминается тот мой разговор с другом, состоявшийся вскоре после выпуска. Не хочу звучать как религиозный фанатик, но в моей карьере кинематографиста были по-настоящему трогательные моменты, я оказывался порой в совершенно неожиданных ситуациях. Предполагается, что это должно также происходить и в процессе обучения. А еще не забывайте, что на дворе был конец шестидесятых: множество новых идей, новых знакомств, чувство, что я совершил какое-то открытие... Такое происходило со мной несколько раз: работаешь в монтажной, и вдруг приходит невероятное открытие, ты просто не можешь поверить, что это реально, и очень хочешь рассказать об этом другим. Боюсь, наша нынешняя преподавательская манера такого не предусматривает. Сейчас не время для разговоров о таких открытиях. Мы просто кормим аудиторию.

Первая конференция напомнила мне еврейский праздник Йом-Киппур, когда люди постятся двадцать четыре часа и ходят в синагогу с рассвета до заката. Я, как человек, не владеющий ивритом,

не понимал, что говорят, но погрузился в атмосферу, и это был прекрасный религиозный опыт. Учебное мероприятие с такой же интенсивностью эмоций — звучит просто невероятно. Особенно сейчас.

rk — Такие чувства у вас были с самого начала?

ls — На первой конференции антрополог Танос Воволис рассказывал об акустической системе древнегреческого театра: архитектура, маски, хоры — как разные элементы использовались, чтобы удержать внимание публики. Я немного волновался, что гости спросят — а какое отношение это имеет к кинематографу и звуку? Все же в 1998 году звук был не такой обыденной темой, как сейчас. После конференции я спросил у одного профессионала, который присутствовал на лекции, была ли она ему полезна. Он ответил: «Определенно, Воволис описал основы кинематографа как такового и звукорежиссуры». А два студента-бакалавра, напротив, после первого дня конференции были в полной прострации. Они признались мне, что подумали, что перепутали мероприятие. Совсем не идентифицировали наши темы как нечто, имеющее отношение к их образованию. Я заверил их, что они не ошиблись, что это та самая Школа звука, и пообещал вернуть деньги, если на второй день впечатление не будет более позитивным. Четыре дня спустя ребята сказали мне, что теперь-то всё прекрасно поняли. У нас нет какого-то четкого списка тем, мы не фокусируемся на конкретных аспектах звука. Но если ты сможешь забыть повседневную рутину, расслабиться и погрузиться на четыре дня в эти разговоры, ты все поймешь.

rk — Это как декомпрессионная камера, которая помогает забыть привычные паттерны поведения и работы.

ls — Да, абсолютно верно. Что касается спикеров — а теперь уже не мы приглашаем, а они к нам просятся, — обычно они хотят рассказать о своей работе, в то время как я прошу их рассказать о своих идеях. Ведь мысли — это главное.

rk — Бывает ли, что годы спустя люди рассказывают вам, как на них повлиял опыт обучения в Школе звука?

ls — Знаю, что на нашей конференции, бывает, устанавливаются связи, складываются успешные творческие команды, знаю людей, чья карьера пошла по-другому именно под влиянием Школы звука. Кто-то говорил, что с нетерпением ждет новых конференций как способа перезагрузиться, напомнить себе, почему, собственно, они пришли в эту сферу, начали работать со звуком или в сфере искусства в принципе. Кажется, наши конференции имеют больше эмоциональное значение, чем практическое: определенно, они стимулируют к дальнейшему развитию, даже и не в плане работы со звуком.

rk — Вернемся к вашему личному опыту: возможно, если бы у вас была возможность работать над интересными проектами вроде филь-

мов Питера и Лоры или братьев Куэй, вы бы и не основали Школу звука, у вас бы просто не было на это времени. Определенно, это свидетельствует о том, что людям не хватает интересной работы, которая бы выходила за рамки очистки диалогов и решения, куда вставить музыку.

лс — Занимаясь преподавательской деятельностью, я очень стараюсь не создавать впечатления, будто я считаю, что в звукорежиссуре все должно быть очевидно или должно иметь какую-то интеллектуальную подоплеку, дело скорее в осознании: какие-то нюансы нужно просто осознавать. Осмелюсь провести аналогию с живописью: только умея смешивать краски, можно понять форму и стиль. Самые приятные моменты — когда студенты начинают понимать, как ты мотивируешь аудиторию. Дело не столько в спикерах и их выступлениях, дело в том, что происходит прямо в данный момент, что запоминается. Новые ученики об этом не думают, их больше беспокоят технологии и техники. Но очень важно научить их фокусироваться, научить их смотреть и слушать материал поэтапно, кадр за кадром.

Возвращаясь к вашему вопросу, честно говоря, я не считаю себя блестящим звукорежиссером или монтажером. Мне нравится этим заниматься, и порой, когда я сотрудничаю с правильными людьми, у меня здорово получается.

рк — Потому что?..

лс — Школу звука я не могу отнести ни к академическому миру теоретиков и артистов, ни к миру практиков-профессионалов. Так же и я — у меня никогда не было чувства принадлежности к тому или другому лагерю. Возможность заниматься своим делом у меня была благодаря окружению, в котором превозносили разнообразное, эклектичное творчество, да еще и давали на это деньги. Сейчас ситуация уже не совсем та. Думаю, я сейчас нахожусь на том этапе, когда я уже готов делать нечто свое, но пока не вполне представляю, что именно. Может, мне ближе преподавательская деятельность. Жаль, конечно, что сейчас меньше возможностей делать что-то свое, сугубо личное и при этом многоплановое. Это возможно, но образование в сфере кино сейчас фокусируется не совсем на тех методах, которые подходят для подобных проектов. В основном в киношколах студентов готовят к коммерческим проектам. Школы сами идентифицируют себя с брендами, административных работников в них больше, чем преподавателей, а первый вопрос, который задают вновь прибывшие студенты, это «Найду ли я после вашего курса работу?». Конечно, связь между образованием, тем более в сфере кино, и индустрией всегда существовала, просто в последнее время стала какой-то нездоровой и непродуктивной. Так что пространства для многоплановых личных проектов остается все меньше. Знаю, что и вас это волнует.

Я осознаю, что это обобщение, но все же киношколы способствуют фрагментизации процесса. Как вы знаете, киноиндустрия во многом похожа на автомобильное производство. Мы ее совершенствуем, делаем более утонченной, но все же благодаря развитию технологий мы подошли к той точке, где каждый занимается своей узкоспециализированной работой, зачастую просто нет человека, который мог бы контролировать все. Мы поощряем молодежь к тому, чтобы видеть процесс кинопроизводства как нечто, что можно измерить, ограничить рамками бюджета и расписания. Так и получается.

РК — Можно ли что-то изменить в преподавательских методах, перестать продавать эмоции?

ЛС — Можно, но это сложно, черт возьми, это как плыть против течения, против мейнстрима, простите уж мне эту игру слов. Большинству начинающих специалистов, которым лишь чуть за двадцать, сложно игнорировать царящие в индустрии тенденции, в рамках которых технологии преобладают над творчеством, а также влияние массовой культуры. Я как-то спросил у одного из студентов, почему у многих его одногруппников такие похожие саундтреки, на что он ответил: «Просто мы все смотрим Netflix». Думаю, в Великобритании эта проблема стоит еще острее, чем в других европейских странах. Но, конечно, все можно изменить, если программы будут расширяться и киноиндустрия перестанет рассматриваться как закрытая система.

Позволю себе привести в качестве ответа на ваш вопрос вашу же цитату из статьи об Аньес Варда для The New Soundtrack: «Кино, массовое образование и глубокая обеспокоенность проблемами неразрывно связаны». В принципе, я мог бы тут и остановиться, но закончу мысль: «Так что все, кому выпала честь обучать новое поколение, должны понимать, что важнее понимать все формы творческого самовыражения, чем овладеть новейшими технологиями, и что сохранить связь с нашим переживающим не лучшие времена обществом важнее, чем вновь и вновь показывать на экране, что, выстрелив из ружья, можно убить».

Что смотреть

Из фильмов Питера Уоллена и Лоры Малви советую посмотреть «Пентесилю» (1974), «Загадки Сфинкса» (1977) и «Смерть дружбы» (1987), а также «Профессию: репортёр» (1975) Микеланджело Антониони, к которому Уоллен написал сценарий.

Братья Куэй: «Улица крокодилов» (1986), «Институт Бенжамента, или Эту мечту люди зовут человеческой жизнью» (1995) и «Настройщик землетрясений» (2005).

Что касается фильмов Патрика Кейллера, и в «Лондоне» (1994), и в «Робинзоне в космосе» (2010) Ларри демонстри-

рует умение мастерски дополнять изображение звуком.

— Дарио Марианелли

Дарио — автор оскароносного саундтрека к фильму «Искупление» (2007) Джо Райта, с которым он, кстати, сотрудничал несколько раз. Наш долгий и откровенный разговор происходил у Дарио дома, в Северном Лондоне. Особенно интересно мне было познакомиться с взаимоотношениями композиторского мастерства и монтажа.

РК — Расскажите о своей семье, о детстве.

ДМ — Я родился в Италии, в Пизе. Мои родители были, да и остаются, большими любителями классической музыки. Они не росли в творческой атмосфере, совсем нет, но каким-то образом оба очень сильно полюбили музыку и искусство в целом. В детстве я постоянно слушал прекрасную музыку, мы ходили на концерты, в оперу, дома играли записи великих артистов, за что я очень сильно благодарен родителям. В шесть лет я начал петь в хоре и играть на рояле. С самого детства музыка была важной частью моей жизни.

РК — Какое образование вы получили и когда заинтересовались кино?

ДМ — После небольшого перерыва в занятиях музыкой, когда мне было лет восемнадцать-девятнадцать, мне стало интересно, как сочиняют музыку. Собственно, тогда я возобновил свои занятия на фортепиано. Получив диплом магистра в Италии, в 1990 году я переехал в Лондон, учился композиции в аспирантуре в Гилдхоллской школе музыки и театра. В Гилдхоллской школе я познакомился с парой композиторов, сочинявших музыку для кино и телевидения; благодаря им я начал думать о композиторстве как возможной карьере и решил поступать в Национальную школу кино и телевидения. В 1993 году я написал музыку для фильма — практически случайно — и сразу после этого поступил в Национальную школу кино и телевидения на трехгодичный курс по написанию музыки для фильмов.

РК — Вы говорите, что написали музыку для фильма практически случайно, — и все же как вы справились с этой первой серьезной работой?

ДМ — Вскоре после переезда в Лондон, в начале девяностых, я начал писать музыку для экспериментальных театральных постановок. Тоже по счастливой случайности. Как-то вечером я разговорился с человеком в пабе, он оказался режиссером, рассказал, что прямо тут, наверху, сегодня вечером будут показывать его пьесу. Такая практика была вполне распространенной в Лондоне в те годы: во многих пабах были комнаты, где ставили спектакли. Мы поднялись, он спросил, не хочу ли я поработать тампером, просто импровизировать немного на пианино во время пьесы. Потом он же пригласил меня так поиграть еще пару раз, затем меня позвал еще один режиссер, который от него обо мне и услышал... К этому моменту я стал более амбициозным и прекратил импровизировать, а начал писать музыку и исполнять ее вместе с другими музыкантами на сцене. А в кино я попал благодаря одной актрисе, которая играла в пяти или шести пьесах, к которым я написал музыку. Она познакомила меня со своим молодым человеком — тоже актером, а он как раз собирался приступить к съемкам в полнометражном фильме. Он рассказал обо мне начинающему режиссеру Пэдди Бреттэнку и даже дал ему послушать музыку, которую я написал к одному спектаклю. Впечатленный Пэдди попросил меня напи-

сать саундтрек к его фильму. Кстати, денег у него совсем не было, но я был счастлив работать и бесплатно. Я очень волновался, убежденный, что и понятия не имею, как это вообще делать. Близкий друг, который отучился в Национальной школе кино и телевидения и уже работал на телевидении, щедро разрешил мне по вечерам работать на его домашней студии, потому что у меня никакого оборудования не было. Мои навыки были архаичными, цифровые технологии тогда еще не были широко распространены (мой первый фильм монтировался на Steenback, звук был записан на магнитную пленку). Иногда я записывал саундтрек на студии друга, с помощью его оборудования, потом звонил режиссеру в Ирландию и давал ему послушать музыку по телефону, а он параллельно смотрел фильм по VHS. Чтобы синхронизироваться, мы просто отсчитывали вслух: три, два, один, поехали! И одновременно включали свои записи. Самое классное в этом опыте было то, что он для всех был дебютом: и для режиссера, и для сценариста, и для продюсера, и для оператора, и для актеров. Никто из нас раньше не работал над полнометражным фильмом, так что мы учились всему вместе.

Год спустя фильм завоевал награду на кинофестивале в Сан-Себастьяне, и Пэдди приступил к съемкам своей второй картины — «Как я стал гангстером». Это было ирландское совместное производство с BBC Films. Написать сценарий Пэдди опять же предложил мне. А началось все с пинты пива и разговора с человеком, о котором я и предположить не мог, что он театральный режиссер.

РК — Какие ключевые факторы вы принимаете во внимание, начиная писать саундтрек?

ДМ — Прежде всего, еще на этапе чтения сценария, я пытаюсь понять, есть ли какой-то очевидный способ связать саундтрек с историей, причем иногда связь может быть в высшей степени абстрактной. Я стараюсь найти что-то достаточно необычное, что могло бы стать отправной точкой. Приведу конкретный пример: как-то раз, достаточно давно, мне прислали сценарий фильма под названием «Эверест», про трагедию 1996 года, когда группа альпинистов заблудилась и погибла. Я видел немало фильмов об альпинистах и Эвересте, это все были завязанные на действии картины, в основном с грандиозным, героическим саундтреком, зачастую триллеры, а я подумал, как было бы любопытно дать голос, человеческий голос горе. Я представлял себе пение сирен, которому невозможно противостоять. Люди чувствуют опасность, но голос так красив и соблазнителен, что устоять невозможно, и они идут на этот голос, пусть и на верную смерть. Это и стало отправной точкой. Я загорелся идеей найти певицу и придумать очень простую мелодию — такую, словно гора зовет альпинистов отправиться за смертью или славой.

рк — И вы придумали все это, лишь прочитав сценарий?

дм — Да, сценария было достаточно. Этот пример хорошо иллюстрирует, что меня толкает на то, чтобы писать определенную музыку для определенных исполнителей, в данном случае для певицы. Я стараюсь начать с какой-то необычной детали и не слишком много думать о стиле музыки. Если отправной точкой будет стиль, то даже не знаю, что получится придумать, кроме искусственного звука. Мне нужно что-то необычное, что станет толчком к действию. Я предпочитаю начинать с чего-то маленького, а потом расширяться. Если получится найти что-то значимое, я обязательно напишу саундтрек, у которого будет своя особая «поверхность», стиль, звучание; но моя работа разворачивается из внутреннего плана во внешний; а не наоборот, мол, надо бы написать что-то в стиле нуар или что-то джазовое и так далее. Пожалуй, таким подходом, когда отправной точкой является стиль, я грешил в начале карьеры, когда не совсем осознавал, что делать, и мне казалось, что ссылаться на разные стили — это удобный способ начать диалог с директором, ведь, ссылаясь на чужие работы, чувствуешь себя чуть увереннее. Однако с годами я понял, что это меня ограничивает, вместо того чтобы давать преимущество. Ведь если я начинаю с такого общего понятия, как стиль, совершенно неясно, как работать дальше над деталями.

Если я продумываю саундтрек, отталкиваясь от сценария, более вероятно, что я смогу найти нечто более глубокое, и музыка будет скорее влиять на нарратив, чем украшать его. Продумывая саундтрек на основе смонтированных сцен, я с большей вероятностью сочиню что-то, основанное на моих впечатлениях; а вот если в основе саундтрека лежит воображение, то обычно он лучше отражает саму суть истории. Мы уже говорили об итальянских композиторах: мне так завидно, что многие из них писали саундтрек еще до того, как фильм был снят! Со мной такое нечасто бывало, только при сотрудничестве с некоторыми режиссерами, которые меня приглашают на очень раннем этапе. К примеру, в случае с «Искуплением» я начал размышлять над саундтреком еще до того, как сценарий был написан, отталкивался от романа, и это было великолепно. На самом деле, когда читаешь книгу, в голове остаются глубокие мысли, на которые не так уж сильно может повлиять манера оператора, то, насколько значим персонаж, или отношения между персонажами. Все это прекрасно и может быть очень полезно впоследствии, но думаю, что отправной точкой должен быть скелет истории. Думаю, если музыка будет емуозвучна, она будетозвучна и замыслу писателя. Может, это история о судьбе или воле, а не о каком-то бородатом парне, а может, о выборе — о том, что значит делать выбор, после которого твоя жизнь пойдет совсем по-другому. Чаще всего скелет истории — это какие-то глубокие, универсальные, вечные идеи.

рк — Есть ли риск, что, на каком бы глубоком уровне вы ни работали, вы в итоге будете рассказывать зрителю, как он должен себя чувствовать и какого рода история перед ним разворачивается?

дм — Да, есть. Бывает, музыка ведет за собой историю, и я думаю, что это плохо. Думаю, отвечу на ваш вопрос, если скажу, что музыка всегда оказывает влияние на восприятие истории, избежать этого невозможно. Какую бы музыку вы ни включили в сцену, она неизбежно будет придавать ей определенную окраску и настраивать зрителя на определенный лад. Даже отказ использовать музыку и то будет создавать определенную атмосферу.

рк — Я скорее о том, что порой музыка как бы навязывает, что зритель должен чувствовать, еще до развязки эпизода. Думаю, с этим мы боремся.

дм — Тут тоже не все однозначно, ведь ожидания зависят от того, что ты уже видел. Даже представить не могу, сколько существует ужастиков, в которых в определенный момент музыка выключается, и ты знаешь наверняка, что сейчас случится что-то страшное. Раз музыку выключили, точно готовят что-то страшное. К сожалению, теперь эту тенденцию мы наблюдаем не только в ужастиках: музыка остановилась, и сразу думаешь: так, сейчас что-то будет...

Все большее внимание я уделяю тому, чтобы не заниматься украшательством. Мы ведь стремимся создать целостный, самодостаточный мир, в котором музыка, костюмы, свет, монтаж — все взаимодействует. Если мы не понимаем толком, в чем заключается костяк истории, музыка будет украшением, чем-то искусственным. И это очень жаль, ведь я уверен, что музыка может быть мощнейшим нарративным инструментом, пусть это и значит, возможно, что порой мы действительно ведем зрителя за собой, а не просто передаем что-то, что и так понятно. С помощью музыки мы строим сцену, расставляем все по местам. Часто в рецензиях на саундтреки — не только мои — читаю: «Музыка идеально передает...» Мне это кажется забавным, потому что я-то, находясь изнутри, знаю, что это не так работает: мы не передаем, мы строим. То, что зритель в итоге воспринимает, он воспринимает потому, что мы это создали. Каждый мельчайший звук, вроде жужжания пролетающей мухи, мы намеренно вставили в фильм. Случайностей тут нет. Когда я пишу свое музыкальное произведение, я определяю ваше восприятие сцены, вот чем я в первую очередь занимаюсь. Я могу добавить напряжения, создать особую атмосферу. Музыка не подчеркивает атмосферу, которая уже заложена в сцене, она ее создает! На мой взгляд, таких саундтреков, которые что-то «прекрасно передают», просто нет.

рк — Думаю, мы оба слышали немало начальных саундтреков, в которых и контекст, и преобладающий эмоциональный климат — все уже

определенено, хотя мы не знакомы ни с персонажами, ни с ситуациями, и вообще еще только идут открывающие титры.

дм — Пожалуй, вы верно подметили: музыка именно что определяет какие-то нюансы, а не передает атмосферу, которая уже присутствует. Я музыку воспринимаю как в высшей степени проактивную единицу. Опять же вспоминается, как некоторые режиссеры иногда говорят, мол, тут я представляю нуарный саундтрек, тут джазовый... Я отвергаю идею музыки как декоративного элемента. А они ее воспринимают практически как запах. Думаю, у музыки и запаха действительно много общего, у музыки огромный потенциал, его-то я и стремлюсь раскрыть. Пусть, может, мои методы и не очевидны, но только когда я работаю так, я чувствую, что действительно вношу вклад в фильм, а не рисую розочки на торте.

рк — Тогда можно было бы предположить, что, увидев черновой монтаж, вы понимаете, что примерно то же и представляли, читая сценарий. Однако я как монтажер могу сказать, что зачастую тональность материала очень сильно отличалась от тональности.

дм — Думаю, нужно просто принять как данность, что воображение расходится с реальной жизнью. Что бы вы ни воображали, в реальности это будет совсем другим, по определению. И мой опыт это подтверждает. Вот, к примеру, я прочитал сценарий, мне пришел в голову образ сирены, у него есть определенная форма. Затем я записываю ноты, передаю их певице, приглашаю оркестр... И то, что получается, скорее всего, сильно отличается от того, что я изначально представлял. Однако этот инстинктивный толчок, как его ни назови, очень сильно нужен. Он помогает начать двигаться вперед, по направлению к конечному осязаемому результату.

рк — Пусть даже результат и может достаточно сильно отличаться от того, что вы сначала представляли.

дм — Я просто знаю заранее, что так будет. Сама природа фильма такова. Воображаемые вещи не могут совпадать с реальными. Это справедливо и для сценария, и вообще для чего угодно. Велика опасность заблудиться, особенно если подключается режиссер и начинает подкидывать вам разные музыкальные референсы, прося послушать то одно, то другое произведение, что ему или ей по вкусу. Или, к примеру, если он уже вставил черновой саундтрек, а там каждый трек от отдельного композитора. Такой саундтрек как будто тянет тебя сразу в миллионе разных направлений, нужен компас. А вот свою изначальную идею, пусть она и идеализирована, я действительно могу использовать, в том числе и для общения с режиссером на понятном ему уровне. Если я начну говорить о мажоре, миноре, определенных инструментах, это будет разговор о поверхностных, приблизительных вещах. Я же предпочитаю говорить в таких терминах: «Сирена зовет

альпинистов отправиться за своей судьбой», такое режиссеры гораздо лучше понимают, потому что тут речь идет о сюжете, а не о музыке. Это значительно упрощает коммуникацию.

РК — Чувствуете ли вы, что больше пользы получаете, посмотрев черновой монтаж, а не финальный?

ДМ — У меня много раз был такой опыт. Очень люблю подключаться к работе над фильмом на раннем этапе и иметь возможность спасти сцену, которую бы иначе сократили. Бывает, к примеру, на экране слишком долго показывают крупный план лица персонажа, при этом ничего не происходит, а я могу как бы залезть в изнанку истории и выдвинуть предположение, что на самом деле там кое-что происходит, просто вы этого не понимали, потому что никаких слов не произносится.

РК — А бывало ли, что вы, наоборот, приходили к выводу, что эти скрытые возможности можно будет реализовать, порезав сцену?

ДМ — Бывало, но это уже гораздо сложнее. Хотя бы потому, что я не знаю, какой еще материал есть. Однако бывало, я говорил, мол, мне бы добавить еще пару секунд, мне надо кое-что продумать, а времени не хватает. Чаще всего мне предоставляют в ответ на эту просьбу кучу дополнительных кадров. Бывало, режиссеры благодарили меня за то, что я еще на этапе постпроизводства начал вставлять музыку в определенные сцены, которые они бы в противном случае очень сильно порезали, а теперь не стали, ведь музыка может рассказать очень много важной информации.

У музыки уникальное положение в фильме: она находится между двух миров. Есть физическая сторона музыки: мы ее слышим, воспринимаем физически, телом, обрабатываем ее, задействовав невербальные доли мозга. В то же время музыку невозможно увидеть, она невидима. Она живет внутри фильма, в его невидимой части, на подкорке, на уровне «так вот о чем на самом деле эта история». И в то же время она присуща и физической, осязаемой части фильма. Музыка может придавать вес взглядам, которыми обмениваются два персонажа, задать определенную атмосферу, и в то же время она может акцентировать вещи, которые не видишь, невербальные, не высказываемые... Я тут недавно вспоминал одну сцену из моего третьего фильма, о человеке, который путешествует по Индии на повозке. Кадр в духе Серджо Леоне: крупный, сверхкрупный план лица персонажа, он ничего не говорит, но вы знаете, что он в данный момент принимает решение. И вы не можете сказать наверняка почему, но в определенный момент чувствуете, что что-то изменилось, причем не в кадре, а в музыке, а значит, изменилось и у героя, значит, он принял решение. И буквально через несколько секунд он выпрыгивает из повозки. Все это время он напряженно думал, а теперь принял решение, и его жизнь пойдет совсем по-другому.

Так и понимаешь, какую важную роль может играть музыка. Она работает на глубинных слоях, это не украшение, а активный элемент фильма. Думаю, поэтому режиссеры монтажа любят в подобных ситуациях использовать современную музыку и делать склейку по музыке, ведь, когда саундтрека нет, сложно удержать внимание зрителя, когда ничего не происходит в кадре. Поэтому-то я и прошу приглашать меня как можно раньше, чтобы я действительно проник в изнанку фильма, а не притворялся, что могу это сделать, как это происходит, если меня приглашают в последний момент. Замечательно, когда режиссеры осознают огромную силу музыки. Знаю, что наибольшего признания из всех моих фильмов заслужили именно те, режиссеры которых это осознавали. Они давали музыке пространство, не приглушали ее. Может, в их фильмах и не так много музыки, но если уж есть, она играет активную роль, а не служит украшением.

РК — Я недавно вспоминал «Искупление», а именно сцену в саду, ту, с мертвыми школьницами, до того, как Робби приходит на пляж в Дюнкерке. Мне почему-то эта сцена кажется такой важной.

ДМ — Это действительно очень важная сцена и достаточно неожиданная. Как только Робби видит мертвых девочек, возникает флешбэк. Он вспоминает, как много лет назад прыгнул в воду, чтобы спасти маленьку глупышку, а теперь вот в его жизни происходит такая катастрофа, в этот момент, когда он смотрит на мертвых девочек и вспоминает прошлое, его захлестывают эмоции. В первую очередь вина — возможно, за то, что он не спас этих девочек, но спас другую, а мы в то же время знаем, что в этой ужасной ситуации он оказался из-за чувства вины по отношению к той девочке, которую спас... Все это сложно. Почему, увидев мертвых девочек, он сразу же вспомнил, как прыгнул в воду на помощь Бриони? Дело в том, что это фильм о вине, которую кто-то должен искупить.

РК — Возвращаясь к сцене на пляже, как ваше музыкальное произведение соотносится с другими составляющими богатой музыкальной дорожки, которая включает в том числе и другие музыкальные произведения?

ДМ — Да, действительно, еще в сценарии было прописано, что, гуляя по пляжу Дюнкерка, Робби встретился с солдатами, распевающими известный гимн Пэрри Хьюберта «Милостивый Господь и отец наш небесный». Долгое время подразумевалось, что это и будет единственный саундтрек эпизода. Однако я предложил Джо внести изменения. Он долго сопротивлялся, месяцами говорил, что эпизод и так прекрасен, менять ничего не нужно. А я шел себе по порядку, дорабатывал каждый эпизод и решил, что этот все равно попробую улучшить. Первая попытка оказалась не очень удачной. Концепция была та же, что я в итоге использовал: музыку включаем гораздо раньше,

чем начинается пение; когда камера (а сцена снята как бы с точки зрения Робби) равняется с солдатами, пение сливаются с музыкой; затем мы оставляем солдат позади, и музыка продолжает звучать, уже без слов. Первая попытка была не вполне хорошо реализована, но идею Джо понял и уговаривал меня попробовать еще раз. Так что я посидел над этим эпизодом подольше, и в результате получилось то, что получилось. Помню, увидев эту сцену впервые, еще до работы над саундтреком, я подумал, что это прекрасная возможность показать конфликт между разными видами музыки. Начинается все очень-очень медленно. Робби немного потерян, почти как под наркотиками. Хотя по факту он и есть под сильнодействующими лекарствами, он тяжело болен, у него сепсис, он тяжело ранен, он чувствует себя как в аду. Сцена как из «Ада» Данте. Собственно, так и в фильме говорят.

Благодаря медленной расслабленной музыке зритель воспринимает сцену как бы с дистанции. Как будто смотрит на картину. Полагаю, что, если бы музыки не было вообще, сцена получилась бы более реалистичной, в духе документализма. Но мы музыку добавили, задумчивую, медленную, лирическую, а потом происходит неожиданный разрыв шаблона. Мне это напоминает хор в греческой трагедии. Мы сочувствуем героям, но на расстоянии, мы не здесь, музыка нас как бы убаюкивает, создает дистанцию. А вот музыка, врывающаяся в сцену, пение солдат, гораздо более быстрая, появляющаяся неожиданно, причем они поют громко, дышат полной грудью, — создает совершенно другой эффект. Так и получается конфликт. Музыка удерживает тебя на расстоянии от происходящего, а поющие солдаты тянут в гущу событий. Думаю, получилось создать мощное напряжение: происходит какой-то перелом, и выражается это главным образом за счет музыки. Эпизод потенциально очень сильный по эмоциональному диапазону, а музыка сделала его еще эффектнее.

РК — Да, это совсем не какая-то декоративная вышивка. Музыка проводит зрителя в сцену, одновременно завлекая его и удерживая на расстоянии, позволяя и поразмышлять, и отдаваться чувствам.

ДМ — Этого я и добивался. Похожие моменты есть и в других фильмах Джо, над которыми я работал. Первый подобный эксперимент был сделан в фильме «Гордость и предубеждение». Сцена бала, одинокий скрипач играет арию Генри Перселла. Элизабет и Дарси танцуют под музыку, на заднем плане виден скрипач, он действительно играл во время съемок. Я предложил Джо добавить звук «инопланетного оркестра», который ворвался бы в сцену, как ветер из распахнутого окна. И тут с Элизабет и Дарси что-то происходит. Они чувствуют себя оторванными от мира. Они больше не видят других танцующих в зале людей (да и зритель не видит тоже). Мы видим только их (а они полностью сконцентрированы друг на друге), слышим скрипку,

а потом издалека вступает оркестр (как вы, возможно, помните, это происходит одновременно со сменой освещения, совсем как в театральной пьесе). Начиная работать над эпизодом на пляже в Дюнкерке, я вспоминал об этом опыте. Это такой инопланетный момент, очень кинематографичный, даже, если хотите, театральный. В книге подобное передать нельзя. Да я вообще не знаю, где еще можно такое повторить. Несколько событий происходят одновременно, разные по напряжению, по эмоциональной окраске, независимо друг от друга, но вступая в диалог.

РК — Мы оба знаем множество примеров из старых фильмов: начинается музыка, сначала звучание вполне реалистичное, а потом что-то меняется, музыка превращается в далекое эхо. Мы слышим ее, но персонаж — как будто нет. В приведенных вами двух примерах вы одновременно задаете два уровня происходящего. Как вы считаете, это изобретение можно было сделать только в кинематографе?

ДМ — Я вообще думаю, что это театральное изобретение. Впервые я увидел такой прием в «Аркадии» Тома Стоппарда, и все было сделано очень в лоб. В одном и том же доме, в одной и той же комнате смешались два мира: начало девятнадцатого века и современность. Люди из девятнадцатого века и современные не видят друг друга, но каким-то образом чувствуют присутствие друг друга на протяжении всей пьесы. К примеру, на постановке в Национальном театре это обыграли так: пролетает самолет, публика все слышит, а персонажи из девятнадцатого века тоже поднимают взгляд на небо, чтобы понять, откуда идет звук. В пьесах Тома Стоппарда достаточно часто применяются подобные методы. Вспоминаю и другие примеры, скажем, пьесу «Изобретение любви» о поэте Альфреде Эдварде Хаусмане. Старый Хаусман встречает молодого, они садятся на одну лавочку в парке и начинают разговаривать. Очень трогательная беседа: надежды молодого человека, сожаления старика... Или «Индийская тушь», в которой события происходят одновременно в трех временных пластиах.

РК — Это невероятно, в каком-то смысле это элемент драматургии. Интересно, есть ли, на ваш взгляд, тут схожесть, с оперой, где одновременно задействованы певцы и оркестр?

ДМ — Это тоже интересно, но в опере нет флешбэков или искажения временного пространства, как в кино.

РК — А как насчет персонажей, выпадающих из реальности?

ДМ — Да, это в опере распространено. Скажем, персонаж поет для зрителей, в то время как действие на заднем плане как будто поставили на паузу — такого очень много в операх Моцарта, такого много в театре, вспомните хотя бы всех этих шекспировских персонажей, которые говорят сами с собой или с публикой, в то время как рядом с ними находятся другие герои. Получается, на сцене действие разво-

рачивается одновременно во внутреннем мире и во внешнем, и все, что нужно, чтобы дать переход, — это осветить угол сцены, а иногда достаточно просто изменить тон голоса.

рк — Получается, подобные эффекты можно создавать и с помощью музыки.

дм — Думаю, да, и в театре, и в кино потенциально может разворачиваться больше одной «реальности» в одном и том же месте и в одно и то же время. Две разные эпохи, как, например, в «Аркадии», или два разных физических пространства. По-моему, это прекрасно. Думаю, музыка относится к этому же слою нарратива: музыка может существовать в более чем одном пространстве одновременно (под пространством я понимаю и внутренний мир в том числе) и соединять их.

рк — Думаю, самое лучшее, что может дать написание музыки перед съемками, это как раз то, что композитор может оказать реальное влияние на то, как все будет сделано. Вы можете внести огромный вклад в фильм еще до того, как история будет экранизирована, а герои произнесут нужные слова в нужном порядке.

дм — Совершенно согласен. Думаю, если музыку использовать таким образом, она становится невероятно мощным инструментом, и жаль, что не все сценаристы и режиссеры это понимают, что не все приглашают композитора на раннем этапе, даже до написания сценария, не спрашивают у него: «Нет ли идей, как в этом фильме использовать музыку?» Может, это не всегда удачная идея, может, в фильмах вроде «Форсаж-7» это и не нужно, я не знаю. Но все же я убежден, что во множестве фильмов музыку не используют настолько эффективно, как было бы возможно.

рк — Композитор, с которым сотрудничал Бела Тарр, писал саундтреки до съемок.

дм — Морриконе для всех фильмов Серджо Леоне писал музыку до съемок, вообще, это традиция в первую очередь характерна для итальянского и французского кино. Знаю, что часто до съемок музыку писал Габриэль Яред, как и Никола Пьевани и многие другие композиторы. В принципе, такое и сейчас практикуется, к примеру, саундтрек «Облачного атласа» был написан заранее.

рк — Получается, режиссерам и монтажерам пошло бы на пользу музыкальное образование?

дм — Сложный вопрос. Думаю, режиссеры — в основном визуалы. Наверное, поэтому они и снимают фильмы, а не пишут пьесы для радио... Они в первую очередь доверяют своим глазам, все переводят на визуальный язык. К тому же вы говорите об образовании, а я о музыке говорю как о чем-то личном. Я не знаю, рассуждают ли другие композиторы так же, но, честно говоря, мне многое дали некоторые режиссеры-единомышленники, показавшие, что в фильме

может существовать отдельное пространство для музыки, о котором я не подозревал. Совершенно справедливо будет сказать, что в своих ранних работах я упустил множество возможностей. Я бродил в потемках, пытаясь все постичь интуитивно. Образованные режиссеры — причем я не имею в виду именно музыкальное образование — хорошо понимают, как использовать различные инструменты, чтобы сделать фильм более эффектным. И музыка — один из этих инструментов. В этом плане меня сильно впечатлил Джо Райт. У него было очень четкое представление обо всем, не только о музыке. Во время первой встречи у нас состоялся глубокий философский разговор о сути истории, и в таком же ключе он общался со всеми другими специалистами, демонстрировал такой же подход к костюмам, дизайну, освещению, поэтому его фильм «Гордость и предубеждение» и получился столь мощным и свежим, на мой взгляд. Все дело в том, что создавал его режиссер, прекрасно понимающий потенциал всех элементов повествования. Но думаю, что гораздо чаще режиссеры на столь раннем этапе производства о музыке мало задумываются. С чего бы думать о музыке, когда еще даже сценарий не написан? Ее ведь так просто добавить или убрать, правда? Считаю, что мне сильно повезло поработать с режиссерами, задумывающимися о музыке на ранних этапах. Пожалуй, именно их фильмы добились наибольшего успеха.

rk — А бывало ли такое, что вам удавалось переубедить режиссера, объяснить ему значимость музыки, заставить его открыть глаза и уши?

dm — Даже не знаю, звучит как-то высокомерно, да я и не думаю, что в этом заключается работа композитора. Некоторые режиссеры предлагали мне повторное сотрудничество, смею надеяться, что это происходило как раз потому, что я передал им определенное понимание музыки. Судя по моему опыту, если ты не стремишься «образовать» режиссера, а просто озвучиваешь свои идеи, большинство режиссеров очень восприимчивы, готовы навострить ухо, мол, «так, это что-то интересное, это пойдет на пользу моему фильму». Я и сам переживал нечто подобное, прислушиваясь к их идеям. Порой я чувствовал себя точно так же и думал: «Ого, а это неожиданно, на это стоит обратить внимание». К примеру, пишущая машинка в «Искуплении», изначально мне было совершенно непонятно, что с ней делать. Это очень ценный опыт для композитора, повлиявший на мое понимание потенциала музыки.

rk — А бывало ли, что вы пытались объяснить режиссеру, что музыка в определенном фрагменте вовсе не нужна?

dm — Один режиссер, Майкл Кейтон-Джонс, впоследствииблагодарил меня за то, что я убедил его не включать музыку в определенные сцены его фильма. Говорит, эта тишина — лучшая музыка, что я когда-либо писал. Думаю, это подразумевалось как комплимент,

но не вполне уверен. В принципе практически каждый раз приходится говорить режиссерам, что музыки слишком много. А когда ее слишком много, все, на мой взгляд, как-то размывается. Музыка перестает быть по-настоящему эффективной, когда ее слишком много: просто перестаешь обращать на нее внимание. Но многие режиссеры тишины боятся.

РК — Я тут вспомнил, как как-то раз убедил прекрасную пианистку Эдит Фогель провести музыкальный мастер-класс в киношколе. Она заодно зашла на наш показ фильма Кена Рассела о композиторе Фредерике Дилиусе — «Песнь лета». В итоге она сказала, что фильм прекрасный, но тишины не хватает. Мы с ней тогда поговорили о тишине в музыке — немузыкантам эту концепцию понять достаточно сложно.

ДМ — Могу назвать несколько примеров из классических музыкальных произведений, также есть очень интересный пример у Рюити Сакамото. Много лет назад я работал его ассистентом. Собственно, ассистент — это громко сказано, но я помогал ему с саундтреками к паре фильмов. Один из них — «Под покровом небес» Бертолуччи (1990) — начинается с фразы, потом следует долгая тишина, потом ответ, опять долгая тишина... Таким образом фильм сразу же приковывает внимание зрителя. Сейчас, по прошествии времени, я понимаю, что вдохновением послужило начало «Тристана и Изольды» Вагнера. Недавно слушал прекрасный саундтрек Сакамото к фильму «Выживший», там он использует похожий прием. Очень красиво, так много пространства, воздуха, пауз в музыке, за счет которых она становится очень легкой, в том числе и в визуальном смысле — яркой и прозрачной.

РК — Это меняет видение.

ДМ — Да, и превосходно сочетается с темным пейзажем, просто исключительно. Я как раз сейчас об этом вспомнил. Зритель сразу же втягивается. Думаю, это изобретение Вагнера — единственное в своем роде, не помню других музыкальных произведений, в которых начало было бы подобным его «Тристану и Изольде». Но саундтрек «Выжившего» — отличный пример такого подхода.

РК — Думаю, тут велика заслуга режиссера, понимающего музыку. Как вы говорили, они в основном мыслят визуально, но паузы и тишина не менее ценные для визуальной составляющей фильма, чем для саундтрека.

ДМ — Думаю, да. Полагаю, огромная сила музыки заключается еще и в том, что она противостоит покадровой фрагментации истории. В саундтреке, как и в фильме существует более одного ритма. В музыке есть микроскопический ритм — это как раз то, что заставляет нас стучать ногой в такт. Есть и более масштабный ритм — фразы, блоки, идеи, вторящие друг другу, это уже ритм самого фильма. И с ним

важно уметь работать. Достаточно просто написать музыку, которая эффективна локально. Тут удачный кусочек, там удачный, а вот мыслить более крупными нарративными блоками уже сложнее. С каждым новым проектом я стремлюсь развивать это умение. Я овладеваю новым аспектом музыки. Эта ее сила не сразу становится очевидной, но имеет огромную значимость, потому что фильм, по сути, состоит из отдельных самостоятельных сцен — даже до монтажа. Я имею в виду, что сценарий можно разбить на сцены, фильм — на кадры. Первая сцена, вторая, третья и так далее, до двести шестьдесят девятой... А потом монтажер все перекраивает. Ритм получается совершенно иным, и только музыка может все сгладить и соединить крупные блоки друг с другом. Сложно достичь этого эффекта другим способом. Если музыки вообще нет (а есть прекрасные фильмы, в которых музыки нет вообще, зато изображение воспринимается гораздо более остро), границы нарративных блоков гораздо более очевидны. Музыка обладает способностью объединять элементы нарративной структуры, создавать тоннели, как бы соединяющие разные эмоционально заряженные сцены.

РК — Интересно тут провести аналогию с закадровым текстом в некоторых фильмах. Если в самом же начале дается закадровый текст, устанавливается определенная тональность, зритель ждет, что именно таким образом и будет продолжаться повествование, и я думаю, определенные ожидания у него складываются и под влиянием музыки, хотя это более тонкий процесс.

ДМ — Я недавно смотрел фильм «Леди из Шанхая», в нем очень много закадрового текста, что сейчас ощущается немного старомодным. Слыша закадровый текст, я всегда думаю, а нет ли способа достичь той же цели другими средствами? Так ли необходим закадр? Обычно его используют, чтобы прояснить какие-то моменты, которые не получилось выразить в диалоге.

РК — Думаю, иногда использование закадрового текста оправдано. Как, например, в фильме «Пустоши», где голос Сисси Спейсек рассказывает нам о мире фантазий, в котором живет ее героиня. Получается, что закадр вступает в конфликт с изображаемой на экране реальностью. То, что мы видим, создает совсем другое впечатление, чем то, что мы слышим. Бывает ли, что музыка создает такой же эффект?

ДМ — Конечно. Но я бы сказал, что очень сложно с помощью музыки что-то рассказать на верbalном уровне. Если что-то можно сказать с помощью слов, это вовсе не значит, что то же самое можно рассказать и с помощью музыки. Думаю, это разные уровни ментального и эмоционального воздействия.

РК — Я скорее бы сделал акцент на конфликте между изображением и звуком.

дм — Ну да, не раз бывало, что мне хотелось к жестоким сценам дать нежную музыку. Разумеется, это не мое изобретение, подобных примеров не счесть. Иногда это бывает очень верным решением. Я не знаю, можно ли сказать, что музыка действительно вступает в таких случаях в конфликт с изображением. Я бы скорее сказал, что она добавляет новый слой восприятия, может, способствует проявлению эмпатии или помогает дистанцироваться от сцены. Но противоречие — это громко сказано. Я не могу сейчас привести пример сцену, в которой музыка, скажем, сигнализировала бы о том, что персонаж сейчас говорит неправду. Не уверен, что такое в принципе возможно сделать. Но, может, я, конечно, и не прав, и это возможно. Может, есть и такие примеры.

рк — И тут я, как режиссер монтажа, считаю ключевым вопрос, в чем заключается смысл определенной сцены или повествования в целом, с чьей точки зрения фильм снят, и должен ли я, как режиссер монтажа, поддерживать это настроение. Конечно, все зависит от того, как фильм снят. Скажем, «Чайнатаун» Полански снят так, что вседается лишь с точки зрения персонажа Джека Николсона, но обычно, в других фильмах, бывает не столь очевидно, с чьей позиции сейчас подаются события. И должны ли композиторы подчеркивать эту позицию, вот очень сложный вопрос.

дм — Очень сложный. Я сейчас опять вспомнил «Искупление», в этом фильме как раз была прекрасная возможность перевернуть этот подход, в рамках которого все подается с точки зрения одного персонажа. Собственно, этот потенциал был заложен в том, как фильм был снят и смонтирован. Смотришь сцену, дальше события разворачиваются линейно, как вдруг происходит флешбэк, и ты видишь эту же сцену, но уже с точки зрения другого персонажа. Одна и та же сцена подается с разных точек зрения, причем не всегда сразу понятно, с чьей. Таким образом, и музыка может выражать разные точки зрения, что возвращает нас к вопросу традиционной дихотомии музыки, представляющей внутренний мир, и музыки, представляющей внешний мир. Музыка звучит как бы внутри сцены или вне ее? Чья это музыка? Если история снята в подобном ключе, как, собственно, «Искупление», все это можно подать весьма удачно. А вот идти другим путем и писать музыку, выражющую лишь одну точку зрения, сложнее, потому что музыка звучит в самые разные моменты фильма, музыка меняется в течение истории, иначе и быть не может. Даже если музыка и не меняется, непременно меняется восприятие зрителя.

Об этом я часто вспоминаю, слушая саундтреки к итальянским и французским фильмам, особенно к старым, но и к современным тоже. Там достаточно широко распространен такой стиль саундтрека, в рамках которого музыка не сильно меняется. Слышишь один мотив

в начале, и вот он все повторяется, повторяется и повторяется, практически без изменений, изменения уже происходят лишь в восприятии зрителя. Эта музыкальная тема становится практически еще одним персонажем фильма, она тоже набирается опыта, становится все богаче и глубже. Она как будто несет в себе память о себе же, и в конце фильма ее вес уже гораздо больше, чем в начале. В определенный момент опыт, который эта музыка как бы накопила за время действия фильма, как бы внезапно раскрывается. И это потенциально очень трогательный момент: ты слышишь ту же музыку, что в начале фильма, возможно, не произвела на тебя никакого впечатления, уже совсем по-другому. Примеров огромное множество. Например, многочисленные коллаборации Нино Рота и Феллини: «Дорога», «Ночи Кабирии», саундтреки Морриконе (например, «Новый кинотеатр „Парадизо“» или «Однажды в Америке»), прекрасные саундтреки Габриэля Яреда к «Тридцать семь и два по утрам» и «Английскому пациенту», саундтрек Жан-Клода Пети к фильму «Жан де Флоретт». РК — Получается, вы учитесь постигать эмоциональный опыт саундтрека.

ДМ — Ну да, или, я бы скорее сказал, саундтрек учится накапливать эмоциональный опыт. Это удивительная вещь. Иногда я думаю: и зачем я пишу часовые саундтреки, если можно написать десятиминутный и просто его повторять? Но, пожалуй, я еще не достиг такого уровня мастерства! Я шучу, конечно, но все же вправду есть своя особая сила в этих повторениях, в том, как музыка накапливает опыт по мере развития событий, превращаясь в полноценного персонажа фильма. А разве то, что музыка, как и персонажи фильма, переживает уникальный эмоциональный опыт, не повод перестать относиться к ней как к украшению? Разве «декоративная» музыка способна на такое? Это возможно только в том случае, если у музыки есть личность, если саундтрек — это нечто большее, чем несколько отрывков, играющих определенную роль в тот или иной момент.

РК — Получается, можно использовать одно и то же произведение несколько раз с небольшими вариациями, если вы хотите, чтобы зритель его узнал, но слышал по-другому?

ДМ — Этим я чаще всего и занимаюсь. Мне очень интересно искать достаточно ясные, прозрачные идеи, а потом создавать вариации этих музыкальных отрывков, которые более явно высвечивают происходящее в каждой конкретной сцене. Саундтрек выполняет в нарративе множество разных функций, и я каждый раз с удовольствием заново совершаю эти открытия.

РК — Как режиссер монтажа могу сказать, что, несмотря на свой опыт, я сохранял пристрастие к определенным типам монтажных переходов, и мне приходилось прямо-таки заставлять себя от них отказываться,

если они не подходили. Думаю, аналогичная ситуация может быть и с написанием музыки. Попадали ли вы в ловушку из-за своей любви к определенным сочетаниям инструментов, к примеру?

дм — Ловушка заключается в том, что, к сожалению, чем ты опытнее, тем меньше остается наивности, потому что ты несешь за собой тяжелый багаж. Приступая к работе над своим первым фильмом, я не знал ничего, я стрелял вслепую, надеясь каким-то чудом попасть в цель. Когда за плечами уже сорок фильмов, я все время сталкиваюсь с ситуациями, которые мне уже знакомы, ничего совершенно нового уже нет. В этом и заключается ловушка: мне стало проще работать. Овладев техникой, немного зацикливаешься на ней. Не владея техникой, работаешь грубее, но в этом больше свежести. А вот освоив технику, рискуешь закостенеть, если не примешь мер предосторожности, потому что и мышцы, и мозг хотят работать по шаблону. Когда уже много раз что-то проделывал, начинаешь действовать на автомате. Думаю, очень важно осознавать это, тогда появляется возможности придумать способы избежать этой ловушки.

Я, например, замечаю, что мои саундтреки становятся все масштабнее и масштабнее. Возможно, дело в том, что я работаю над более масштабными проектами, финансирование все лучше, могу себе позволить задействовать больше инструментов. В ранних фильмах, например, я почти не использовал духовые инструменты, теперь почти ни один фильм без них не обходится. Возможно, дело в том, что масштабные проекты накладывают определенные требования в плане оркестра, но, думаю, дело в том числе и в моих привычках. Все дело в навыках, в освоенных техниках, которые кажутся необычными или ценными, и хочется их применять почше. Они раньше служили такую полезную службу, так как от них отказаться?

рк — Некоторые монтажеры говорят, что стараются не смотреть другие фильмы, работая над каким-то проектом. А что у вас, вы слушаете чужую музыку, работая над саундтреком к фильму?

дм — Нет, я не вижу никакой проблемы в том, чтобы слушать чужую музыку в процессе работы над саундтреком, и это уже проблема для тех, кто со мной живет! Даже если я не работаю, у меня в голове все время звучат какие-то музыкальные фрагменты, а тут, например, дочка начинает стучать по пианино! О боже... Не знаю, как у других композиторов с этим обстоят дела, но для меня это сложно. Еще сложнее ходить в рестораны, где играет музыка.

Это вас просто раздражает потому, что отвлекает, или вы чувствуете, что другая музыка может негативно повлиять на ваш творческий процесс?

дм — Я просто ощущаю физическую необходимость дистанцироваться от другой музыки. Причем, как ни странно, я слушаю музыку

в машине, в основном классику. Люблю пытаться угадать, когда было написано произведение, это увлекательная игра. У вас, монтажеров, есть нечто подобное? Вы ведь работаете с изображением и ритмом. Мне всегда казалось, что монтаж схож с написанием музыки, ведь в нем тоже ключевую роль играет ритм.

РК — Я вот очень люблю читать. Помню, как зачитывался «Александрийским квартетом» Лоуренса Даррелла. Каждый день по дороге на работу я читал главу и уносился мыслями куда-то далеко, что помогало мне очистить разум и лучше сконцентрироваться на работе.

ДМ — Кстати, да, в конце интенсивного рабочего дня я уже не могу слушать музыку, только если кардинально отличающуюся от моей. Я как-то увлекался рисованием людей, и это давало мне те же ощущения, которые вы упомянули. После рабочего дня мозг взрывается, но вот порисуешь немного — задействуешь другую часть мозга — и вроде бы жить можно!

Думаю, это распространенная проблема композиторов, ведь то, чем мы занимаемся, имеет мало отношения к словам. Мы задействуем не те доли мозга, что имеют отношение к обработке речи. После долгого рабочего дня, в течение которого мы практически не имеем дела с речью, очень глубоко погружаешься в себя, я это ощущаю, когда сажусь за ужин и предполагается, что мы с партнершей и дочками будем разговаривать. Бывает очень сложно излагать свои мысли, проделать этот путь от мысли к речи, задействовав язык и мускулы. Сложность еще и в том, что многие мои мысли совсем неречевые по природе.

РК — Их, наверное, особенно сложно передать другим.

ДМ — Ну да, ведь без слов не обойтись.

РК — Еще бы. А что касается передачи мыслей с помощью музыкальных инструментов — насколько я знаю, большинство классических композиторов в первую очередь опирались на пианино, за исключением Берлиоза, не так ли?

ДМ — Если говорить о моих коллегах, которые тоже пишут саундтреки к кино, Морриконе начинал как трубач, и Мальcolm Arnольд тоже, Деспла — как флейтист, Ханс Циммер и многие другие — как гитаристы. Многие классические композиторы не являются пианистами, но полагаю, что тем не менее они в какой-то мере играли или играют на пианино. Мой собственный опыт это подтверждает. То, что я долгое время занимался игрой на пианино, влияет на то, как я пишу музыку. Когда я ставлю руки на клавиатуру, пальцы так и тянутся в определенном направлении. Импровизируя, я узнаю свою манеру, слышу собственный голос. Мои руки так сильно связаны с мозгом, что я иногда я даже завидую композиторам, которые не умеют играть на пианино, у них совсем другой тип мышления. Скажем, слушая музыку гитари-

стов, например Ханса Циммера, я понимаю, что у них совсем другое восприятие гармонии, более линейное.

rk — Что в этом контексте значит «линейное»?

dm — Более простое, прямолинейное. Пианист работает десятью пальцами, действует много сложных комбинаций, а гитарист работает тремя или четырьмя и просто перебирает струны гитары, в итоге у него получаются гораздо более прозрачные, прямолинейные мелодии. Вот этой прямолинейности я и завидую. У меня-то получается что-то слишком навороченное, зачастую я намеренно упрощаю свои мелодии, а это мне тяжелоается.

rk — Получается, ваши руки ведут интересный диалог?

dm — Удивительный вопрос, никогда об этом не задумывался. Да, руки действительно разговаривают друг с другом. Но вот происходит ли этот разговор благодаря рукам, или на самом деле он происходит в моей голове, когда я думаю о музыке, а руки его лишь выражают? Что бы то ни было, разговор действительно происходит. В принципе, в такой терминологии я и рассуждаю всегда о музыке: идеи общаются друг с другом и влияют друг на друга. Это важная для меня концепция, важная составляющая моей любви к музыке определенного периода. Вообще мне сложно в разговоре о музыке удержаться от упоминания Бетховена. Пожалуй, сейчас я это и сделаю. Ведь именно его музыку я могу назвать музыкой в самом чистом смысле этого слова. Музыка как разговор, диалог, конфликт, спор, стычка — любое взаимодействие разных принципов, находящихся в определенных отношениях. Пожалуй, напряжение, являющееся частью этих отношений, и есть сама жизнь музыки. Именно это напряжение, этот разговор я выражаю с помощью свои рук.

rk — Я об этом вспомнил потому, что в то время как сестры Лабек ставят пианино так, чтобы видеть друг друга, некоторые другие пианисты, работающие в паре, говорили мне, что, наоборот, не могут играть вместе, когда видят друг друга.

dm — Это сестры-близнецы?

rk — Да. Мне это особенно интересно еще и потому, что в юности я интересовался камерной музыкой, мне очень нравилось наблюдать за взаимодействием трех, четырех или пяти музыкантов. Кто-то подмигивает друг другу, подает сигналы и так далее, а кто-то — совсем нет, только слушает других музыкантов. Это интересно.

dm — Думаю, нечто подобное происходит и у меня в голове: мысли взаимодействуют друг с другом, бродят рядом друг с другом, подмигивают, я стараюсь заставить их вступать в диалог. Иногда бывает любопытно, что же получится из их диалога. Думаю, это одна из важных, пусть, может, и не главнейшая составляющая композиторского мастерства. Именно тут берет основу нарративная музыка — но это

лишь один аспект, музыка может быть и не нарративной. Иногда в пении одного исполнителя столько эмоций и силы, что никакой конфликт или диалог идей и не нужен. Любопытно, как сильно музыкальные идеи влияют друг на друга. Почти как люди. Но и потенциальная мощь монолога меня тоже впечатляет.

рк — Очевидно, работая над саундтреком, вы имеете дело с треугольником: ваши руки и фильм, ваш мозг, восприятие идей фильма...

дм — Думаю, все даже сложнее. Треугольник — все-таки фигура двухмерная и достаточно простая, мы же имеем дело со сложным многоугольником, который включает диалог с режиссером, ожидания зрителя (как мы их понимаем), технические ограничения и множество других вещей. Однако на каком-то уровне все действительно не так сложно. Ведь в конечном счете все сводится к конфликту между тобой (какой бы сложной личностью ты ни был) и тем, что перед тобой. Думаю, важно быть честным в своем восприятии материала. А может, без честности и вовсе не получится его воспринимать. Тогда есть шанс создать мощную, самобытную, правдивую или красивую музыку. А может, это все по сути синонимы. Думаю, на то, чтобы понять это, нужно время, пусть я еще и не до конца это понял. Мне сложно поддерживать нужный уровень честности, когда я пишу музыку, потому что меня все время тянут в разных направлениях разные силы: и временные саундтреки, и всевозможные референсы, и режиссер со своими пожеланиями, и дедлайны, и миллиард других вещей...

Получается, что я постоянно подвержен критике. Мои музыкальные произведения неизбежно оценивают как режиссер, так и огромное количество других людей, особенно если речь о масштабном проекте. К тому же на тестовых показах каждый может высказывать свое мнение. Очень сложно следовать за своими убеждениями и не колебаться. Но и быть слишком упретым тоже нельзя, ведь ты работаешь с другими людьми, ты часть команды, ты должен прислушиваться к чужому мнению. Тем более не факт, что мое восприятие своей музыки совпадает с чужим восприятием. В общем, все непросто. А это ведь мы еще говорим о простом аспекте работы, о диалоге между руками и мозгом пока забыли. Сложнее всего оставаться самим собой.

В фильме, над которым я сейчас работаю, «Темные времена», есть прекрасная сцена: Клемми, жена Уинстона Черчилля, говорит своему мужу: «Просто будь собой». А Уин斯顿, который сегодня будет в первый раз встречаться с королем в качестве премьер-министра, смотрит на множество шляп на полке и, неуверенный в том, какую надеть, произносит: «И каким же собой мне быть сегодня?» Тут нечто схожее. Когда пишешь музыку к фильму, ты подвержен множеству влияний; к тому же, если у тебя есть хоть какое-то музыкальное образование, на тебя давит примерно девятисотлетняя история западной

музыки; и ты все думаешь: у кого же я буду воровать сегодня — это если ты не старателен. А если старателен, будешь производить собственные идеи, и если повезет, получится не заимствовать чужие. В голову приходит мысль, и ты реализуешь ее, опираясь на то, что ты за человек, какими техниками владеешь, как твоя интуиция развивалась на протяжении многих лет... И в итоге получится что-то действительно индивидуальное — хотелось бы думать. Но все же у написания музыки к фильмам своя специфика: каждая история уникальна. Я не мог бы написать для фильма о Черчилле нечто похожее на саундтрек к «Гордости и предубеждению». Постоянно стараешься найти тональность, которая подходила бы не только тебе, но и фильму, сохранив при этом естественность. Непростая задача.

РК — Можно ли, на ваш взгляд, сравнить роли композитора и режиссера монтажа?

ДМ — Я работал со многими режиссерами монтажа и практически в каждом случае восхищался тем, сколь выдающуюся работу они выполняют. Я бесконечно восхищаюсь их способностью выдерживать напряжение от постоянной работы бок о бок с режиссером — я на такое точно не способен. Полагаю, многие из проблем, с которыми сталкиваются монтажеры, характерны и для композиторов. Один из главных аспектов саундтрека — это ритм, темп, поток. Многие из монтажеров, с кем я работал, высоко ценят возможность музыки влиять на ритм фильма; также могу отметить, что в тех редких случаях, когда у меня и у монтажера не совпадало понимание ритма, неизбежно возникали проблемы, и очень быстро. Музыка может внести огромный вклад в структурирование истории, помочь преодолеть впечатление, что фильм состоит из отдельных кадров, связать их эмоционально. Режиссер монтажа, по сути, является музыкантом, ведь склейки даже в большей степени, чем звуки, придают изображению ритм. Я постоянно задумываюсь о подлинном значении сцены, о том, какая точка зрения в ней выражается, о скрытых подтекстах — так что роль монтажера считаю очень важной, его подход для меня служит референсом. Не все режиссеры одинаково четко выражают свои мысли, так что я часто прошу режиссеров монтажа объяснить мне скрытый смысл той или иной сцены, мы обсуждаем, как можно какие-то моменты подчеркнуть с помощью музыки.

Подключаться к работе над фильмом и постепенно знакомиться с ним так хорошо, что он постоянно присутствует у меня в голове, что я могу проиграть мысленно все сцены и увидеть связи, — это всегда захватывающее. На момент, когда я начинаю, режиссер монтажа уже ушел далеко вперед: он единственный, у кого в голове не только нынешняя версия фильма, но и все предыдущие, все возможные варианты. Он помнит, что пробовал, что не сработало.

Я несколько раз работал с режиссерами, не имеющими большого опыта постпроизводства, не осознающими, какой это долгий и сложный процесс. Была опасность, что все попросту развалится. Во всех этих случаях меня (и фильм) спасали режиссеры монтажа благодаря своему уникальному опыту и таланту. Иногда бывало, что режиссер уже на все махнул рукой, и диалог я вел только с монтажером. Бывает, зрители рассказывают мне, как их тронула музыка, благодарят меня за то, что, по их мнению, сделал я. В таких случаях возникает чувство вины, ведь я не смог бы сделать ничего, если бы не режиссер монтажа, создавший этот поток истории. Иногда я просто получаю комплименты за счет режиссера монтажа. Не так уж часто люди хвалят монтажеров за отличную работу. А следовало бы.

Что смотреть

Посмотрите фильмы Джо Райта, музыку к которым написал Дарио: «Гордость и предубеждение» (2005), «Искупление» (2007), «Солист» (2009), «Анна Каренина» (2012) и «Темные времена» (2017), а также «Отважную» (2007) Нила Джордана и «Эверест» (2015) Балтазара Кормакура — так вы получите представление о широте техник Дарио и тем, с которыми он работает.

Рюичи Сакамото прославился благодаря саундтреку к фильму «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!» Нагисы Осимы (1983). За саундтрек к «Последнему императору» Бернардо Бертолуччи (1987) Рюичи получил премию «Оскар». Что примечательно, он еще и сыграл в обоих фильмах.

Саундтреки Нино Рота к фильмам Феллани и Висконти вошли в фонд классики итальянского кино. Также он написал музыку к фильмам Копполы из цикла «Крестный отец».

Габриэль Яред удостоился премии «Оскар» за саундтрек к «Английскому пациенту» Энтони Мингеллы (1996). Не меньшего внимания заслуживает его музыка к фильму «Карта человеческого сердца» Винсента Уорда (1992).

Александр Деспла был номинирован на «Оскар» семь раз и наконец получил его на восьмой раз — награды удостоился саундтрек к «Отелю „Гранд Будапешт“» Уэса Андерсона (2014).

Ханс Циммер пишет очень разные по стилю саундтреки. В его послужном списке, к примеру, «Планета Земля» (2016), «Двенадцать лет рабства» (Стив Маккуин, 2013), «Бегущий по лезвию 2049» (Дени Вильнев, 2017).

Жан-Клод Пети: наибольшую известность сыскали его саундтреки к фильмам Жан-Поля Раппно «Сирено де Бержерак» (1990) и «Гусар на крыше» (1995).

— Дэйв Кинг

Мне посчастливилось поработать ассистентом Дэйва Кинга на заре моей карьеры монтажера. Пусть Дэвид и не приобрел известности как монтажер художественных фильмов, на телевидении он добился больших высот, монтируя как художественные фильмы, так и документальные работы. Дэйв был любимым монтажером монтажеров! Им восхищались все, кто понимал подлинную суть этой профессии. Воспоминания Дэйва я записал в уютном коттедже, где он жил с женой Стеллой. Дэйв был отлично знаком с моей схемой, так что все, что от меня требовалось, это проверять, пишет ли диктофон.

РК — Итак, Дейв, начнем с начала.

ДК — Я родился в Бирмингеме. Сейчас он стал отдельным районом, а раньше был частью района Уорикшир — лесистый Уорикшир, как говорил мой отец. По выходным мы часто ездили в Кэтрин-де-Барнс, Хенли-ин-Арден или Стратфорд-на-Эйвон погулять в древних лесах. Пару лет назад я туда вернулся и был в ужасе: все застроили, всюду трассы... Уверен, скоро Ковентри объединят с Бирмингемом. Ведь наш старый добрый Ярдли теперь принадлежит графству Уэст-Мидлендс. Мой отец был инженером, что было очевидно каждому, кто зашел бы в наш сад: все растения были высажены прямыми линиями, и цветы, и луковицы, и деревья, и кусты — все было очень красиво организовано. Мама была модельером, а потом стала домохозяйкой. С тех пор как мне исполнилось лет шесть-семь, к нам переехал мой дедушка по отцовской линии — ювелир и гравер. Он делал очаровательные вещи. Как-то дедушка взял меня к себе в мастерскую, показал кое-какие из украшений, я спросил, что это, он ответил, что золото. Но, конечно, он его не усиливал, ничего такого не делал.

Помню, как гордился дедушкой, узнав, что именно он сделал медали для победителей финала чемпионата Уэмбли. Полагаю, если и есть у меня какие-то творческие задатки, то это благодаря деду.

Я учился в совершенно обычной школе в Уэллсборне. Конечно, ни о каких курсах киномастерства и речи не шло. А сейчас, как я понимаю, в некоторых школах даже все возможности для постпроизводства обеспечивают. Зато на восьмой день рождения мама впервые отвела меня в кино — на фильм «Оливер Твист» Дэвида Лина. Телевизора у нас не было. В Лондоне в то время, может, уже и были, но не в нашем городке. Так что я вообще впервые в жизни увидел движущиеся на экране картинки. Никогда не забуду первую сцену, в которой мама Оливера идет по участку и вдруг обращает внимание на свет на верхнем этаже мастерской. Я был совершенно очарован этим зрелищем. Мама сделала идеальный выбор, отведя меня на фильм о моем ровеснике. Выйдя из зала, я знал наверняка, что хочу быть причастен к этому чуду. Идеальной мне казалось профессия оператора. Пока мы с мамой шли домой, я замучил ее вопросами о кино, на которые она, конечно, не могла ответить. Вот на вопросы о Диккенсе она бы ответила: думаю, она читала книгу в детстве. В любом случае именно тогда я решил работать в кино. Но вот как именно пришло это решение?

Чуть позже мне подарили устройство для просмотра 35-мм пленки. Надо было вставлять туда пленку, держать устройство на свету, и тогда все было видно. У одного из моих школьных друзей были фрагменты пленки мультфильма. Помню, это была сепия. Пленка длиной фута в два, вся поцарапанная, рваная... Он предложил мне посмотреть эту пленку с помощью моего устройства, я сказал, что

можно бы, но пленку надо как-то склеить. Так что я взял все ленты домой, расположил их в логичном на мой взгляд порядке и начал сшивать вместе, позаимствовав у мамы штопальную иглу. О скорости вращения затвора я понятия не имел, так что все слилось воедино. Ужас. В общем, впервые я попробовал монтировать с помощью иголки и нитки — и получилось не очень удачно.

Потом я заинтересовался и музыкой. Папа сделал мне граммофон из конструктора Мессапо с картонным рупором, к нему была приделана игла, чтобы воспроизвести записи: семьдесят восемь оборотов в минуту, конечно. Пластинка не сама крутилась, надо было поворачивать. У меня неплохо получилось. Я тогда и подумать не мог, как этот навык пригодится мне потом, когда я буду синхронизировать музыку и изображение. Кстати, пластинки изнашивали иглы — или иглы изнашивались от пластинок — на удивление быстро!

Вскоре я познакомился с ежемесячным журналом «Мир режиссеров-любителей» — для тех, кто сам снимал фильмы. Я покупал его раз в месяц и читал запоем. А как-то раз родители сделали мне чудесный подарок — сразу и на день рождения, и на Рождество (я родился в ноябре, так что мне часто делали один подарок на эти два праздника) — проектор Patehscope Ace. Он стоил пять фунтов, девятнадцать шиллингов и шесть пенсов — я навсегда запомнил. Его тоже нужно было приводить в действие вручную. На пять шиллингов и шесть пенсов можно было купить тридцать футов пленки с мультиком, который длился около полутора минут. А на девять шиллингов и шесть пенсов — шестьдесят футов мультика. Все это были мультики о Микки Маусе, черно-белые, на 9,5-мм пленке. Я считал, что мультики должны быть не черно-белыми, а цветными, и раскрашивал кадры вручную. Получалось нечто похожее на старомодные раскрашенные вручную фильмы. Я прокрашивал каждый кадр своей тонкой кисточкой... Помню, чаще всего я использовал синевато-зеленую акварель, а штаны Микки всегда раскрашивал красным. Конечно, не всегда удавалось найти нужный оттенок, но, по крайней мере, мультик становился цветным, а значит, я шел к своей цели.

Я копил на камеру: приберегал карманные деньги и сдачу. Мечтал купить с рук камеру Bell and Howell 70 DL — она стоила около семидесяти фунтов. Когда я почти собрал нужную сумму, отец спросил: «Неужели ты именно эту камеру хочешь?» Конечно, на самом деле я хотел Bolex H16, но она стоила уже сто пятьдесят фунтов! Папа сказал: «Что же, если я одолжу тебе денег, сможешь купить ее». И он сдержал обещание. Он дал мне недостающую сумму, а потом я возвращал ему долг. Каждую пятницу отец выдавал мне мои карманные деньги — один фунт — и я сразу же их ему возвращал. Хотя я сомневаюсь, что действительно семьдесят недель просидел без карманных

денег, так что спасибо большое папе. Помню, я смог позволить себе пленку. Рулон в сто футов стоил около двух фунтов и десяти шиллингов. Если выставить скорость шестнадцать кадров в секунду, можно было на такой рулон пленки записать четырехминутный фильм, но если двадцать четыре кадра в секунду — то уже лишь две с половиной. Я начал снимать короткие фильмы, все они, к сожалению, утеряны. В двенадцать я стал членом клуба режиссеров, назывался он Бирмингемское общество киноискусства и объединял людей, увлекающихся съемками фильмов. Членство в клубе стоило шиллинга в неделю, а собрания всегда проходили по четвергам вечером, так что приходилось домашнюю работу по французскому языку приносить в жертву. Потому-то у меня и беда с французскими неправильными глаголами! В шестнадцать я стал членом Бирмингемского общества кинолюбителей при Мидлендском институте. Там показывали фильмы, которые больше нигде в Бирмингеме просто не было шанса увидеть. Именно там я познакомился с творчеством Бергмана и Феллини. Я читал журнал *Sight and Sound*, так что давно мечтал посмотреть все эти фильмы, и вот наконец представилась возможность. Помню фильм Феллини «Маменькины сыночки» (1953) — о компании друзей из небольшого итальянского городка. Я идентифицировал себя с тем персонажем, кто уехал. Некоторые из фильмов, что я увидел в этом клубе, стали настоящим открытием.

Я достаточно долгое время ходил в клуб, как к нам присоединился еще один юнец — чуть старше меня — по имени Генри Коэн. Мы очень близко подружились. Я написал на местный телеканал, спросил, есть ли у них для меня работа — раз уж в кино работать нет возможности, надо попробовать на телевидении. Они ответили, конечно, нет, нужно быть техническим специалистом. А я на тот момент все еще мечтал о карьере оператора. Я подумал: ну ладно, раз оператором меня не берут, можно попробовать себя в роли фотографа. Так я и устроился в местную вечернюю газету, *Birmingham Mail*, стажером-фотографом. Я сразу устроился на полный день и влюбился в жизнь редакции. К тому же офис находился совсем недалеко от места работы Генри, а работал он в магазине учебной литературы, так что мы обедали вместе.

Как-то вечером в нашем клубе показывали фильм Карла Дрейера «Вампир», который мы оба ненавидели, так что мы решили на него неходить, а посидеть в кофейне, совсем как герои какого-нибудь фильма конца пятидесятых. И за разговором решили снять фильм. Мы решили снять фильм о кофейне в стиле пятидесятых, с драматическим освещением. Насколько я помню, у нас ушло на это два воскресенья. Я создал действительно очень сильное, драматичное освещение. Мы решили отправить этот фильм на конкурс «Десять лучших фильмов года» от Amateur Cine-World — и выиграли! Мы не то что вошли

в десятку лучших, мы получили «Золотую звезду»! Bay! Каждый занимался по пять шиллингов. Мы поняли, что идем верной дорогой. Мы, конечно, сработали неглупо. Диалоги все были на французском — да, я знаю, что Дрейер — датчанин, но какая разница, фильм-то немой! Мы сделали встроенные субтитры на французском, поверх них субтитры на английском. Как вам такое?

Один из членов киноклуба, композитор, работал в той же газете, что и я. Он набирал текст, распечатывал его, а я в темной комнате накладывал его на фотобумагу, проявлял и конвертировал, чтобы в итоге получились белые буквы на черном фоне. Так я сделал карточек восемь-девять с нужным нам текстом. Не знаю, работали ли вы с камерой H16... Проблема в том, что головка расположена сбоку и центрировать изображение очень сложно, потому что нет возможности посмотреть через линзу. Отец купил мне специальное устройство для ввода титров, так что я сфотографировал все эти карточки, и все сработало.

Это был мой первый опыт монтажа, и я сразу же понял, как же это тяжело. Я на тот момент уже разжился хорошим граммофоном с тремя скоростями и по воскресеньям постоянно слушал концерт Бетховена для скрипки с оркестром в исполнении Яши Хейфеца. И вот я слушал эту пластинку без конца и думал, как же люди могут день за днем заниматься монтажом... Однако потом я обнаружил, что мой проектор совместим с телевизором соседей. Так что я монтировал фильм, потом смотрел его на их телевизоре и думал, что нужно поменять, а может, ничего и не нужно, а все хорошо. На следующий вечер, вернувшись домой, вносил изменения, опять пересматривал... Времени ушло достаточно много. Когда мы разобрались с монтажом, всталая другая проблема: смонтировать негатив и синхронизировать субтитры. Я не знал о существовании меток синхронизации, но в пленке, когда ее вернули из лаборатории, была дырка. Так что я взял шампур, проделал еще одну дырку, протянул пленку, так и получилось разделить ее надвое, чтобы было можно синхронизировать. Я не знал, что вообще такое синхронизатор, но получилось все точно, по кадрам. У нас была катушка А и катушка Б (с изображением и титрами), мы работали в лаборатории Brent Labs, и все получилось.

Генри даже написал о процессе создания фильма в *Amateur Cine-World* и, насколько я помню, заработал две гинеи! Небольшой зарплаток, конечно, но начало было положено.

Я тогда учился фотографии на вечернем отделении Бирмингемского колледжа искусств и на курсе по журналистике, конечно, тоже записался. Я наслаждался жизнью, но все же это было не кино...

Помимо ранних фильмов Феллини, меня вдохновлял блестящий монтаж Хамфри Дженнингса. Он просто гениально подавал идеи с помощью изображений. Годы спустя Роберт Вас снял фильм, о котором мы

с вами уже говорили, — «Сердце Британии» (1970). В фрагментах о войне он активно использовал склейки Дженнингса. По-моему, замечательно, что в двадцатиминутный фильм удалось вложить столько блестящих идей.

«Загородная прогулка» Ренуара — вот еще один глубоко впечатливший меня фильм. Меня просто завораживала романтичность этого фильма, кадры с руками в воде... Только годы спустя я узнал, что фильм сняли до войны, а завершали над ним работу уже после. Помню, что при первом просмотре в нашем клубе кинолюбителей он меня очень сильно впечатлил.

РК — Итак, вы работали фотографом в газете, снимали свои фильмы и восхищались чужими, но на телевидение-то вы как попали?

ДК — Я прочитал в еженедельном журнале *British Journal of Photography* объявление: на «Би-би-си» требуется ассистент режиссера монтажа. И я подумал, почему бы не попробовать, я ведь смонтировал фильм, пусть и длиной всего в пять-шесть минут. Просили взять с собой пример своей работы, так я и сделал. Помню, мы с человеком, проводившим собеседование, смотрели его вместе. Это была сатира, предполагалось, что зритель будет смеяться, но мы сидели в гробовой тишине. У этого человека было поистине каменное лицо. «Спасибо, мистер Кинг, теперь можете выйти прогуляться». Я вышел, погулял, подождал, а потом вернулся, и собеседование проводили уже человек пять, я ответил на все вопросы, решил, что провалил собеседование, и поехал обратно в Бирмингем. Через несколько дней я узнал, что меня все же берут. И только приехав в свой первый рабочий день на студию Ealing, я узнал, что подавали заявление более восьмисот людей, а взяли лишь троих счастливчиков.

В первый день для нас провели лекцию о том, как все на «Би-би-си» устроено. Днем нас распределили по режиссерам монтажа, я попал к Кену Куперу, который занимался легкими развлекательными проектами: «Диксон из Док Грин», «Хэнкок», «Сайкс» — все это показывали постоянно, каждую неделю. А вот по понедельникам показывали передачу «Это твоя жизнь». Для каждого выпуска снимали неожиданную встречу между знаменитостью и ведущим, Имонном Эндрюсом. Потом все это надо было смонтировать, обработать и отнести на студию, где снимали в прямом эфире передачу о жизни этой знаменитости. Кен сказал, ну что, пошли в студию, что мы и сделали. И я подумал: «Вот это жизнь — а это только первый день на „Би-би-си“!» На следующий день Кен занялся сериалом «Диксон из Док Грин».

Мы с Кеном работали уже шесть недель, и вот в один прекрасный день, идя по коридору, который я проходил каждый раз по дороге в кабинет звукорежиссера, я наткнулся на монтажную Алана Тайрера, где он с режиссером, Кеном Расселлом, работал над передачей об искусстве

под названием «Монитор». В «Монитор» я просто влюбился, это была наша лучшая передача. Потом я сотрудничал с другим монтажером, мы делали передачу «Книжная полка» и «Алый знак доблести» — с персонажем в студии и фотографиями Гражданской войны авторства Брейди, которые использовали как иллюстрацию. Для меня это стало напоминанием о прелести фотографии. Заметьте, уже работая на «Би-би-си» ассистентом монтажера, я все еще надеялся перетнуться в стан операторов.

Потом я стал монтировать передачу «Сегодня ночью», она выходила ежедневно и была посвящена текущим событиям. Эта передача была на втором месте в списке моих фаворитов, снимали ее на студии Lime Grove. На самом деле никто за нее не хотел браться, потому что она была достаточно сложной, да и работать надо было до половины восьмого вечера. Четыре монтажера трудились над ней независимо, каждый в своем кабинете, плюс три ассистента в одном кабинете. Утром ассистентам выдавали материал, они работали над изображением, в то время как монтажеры слушали запись интервью и комментарии и резали их. К двум часам дня проводили просмотр, к этому времени надо было все подготовить. На просмотр приходили все задействованные на передаче сотрудники, и мы совещались, можно ли оставить так, или надо попробовать другой угол зрения. В половине пятого вечера освобождалась комната для дубляжа, а вечером этого же дня передача должна была уже выйти. Иногда дополнительный материал присыпали поздно. Помню, как-то раз материал прислали без пятнадцати семь, и мы умудрились смонтировать и сделать дубляж до половины восьмого!

«Сегодня ночью» по задумке продюсера Дональда Баверстока должна была заполнить в эфирной сетке нишу, промежуток, когда детские передачи уже закончились, а взрослые еще не начались. Алистер Майлз, который потом стал генеральным директором, тогда был монтажером, Тони Джей, который впоследствии отвечал за «Да, министр», — его ассистентом, Тони Экссекс, который потом работал с «Великой войной», — продюсером, ну а режиссерами были Джек Год, Кевин Биллингтон и Майк Тачнер! Ну разве не прекрасная команда!

Что касается команды репортеров, она главным образом состояла из людей, которые работали на тот момент как раз в недавно закрывшемся иллюстрированном еженедельнике Picture Post. Это был Аллан Уикер, Файф Робертсон, Дерек Харт и Кеннет Олсон. Очень динамичная была работа. Я от нее получал большое удовольствие — как будто вернулся в газету. Вскоре мне стали доверять самостоительно монтировать короткие фрагменты, а потом и подлиннее. Не думаю, что сейчас стажер мог бы так быстро продвинуться. По сути, стажировка закончилась с лекцией, которую прочитали первым же утром.

Как только мне доверили монтировать длинные фрагменты, я сразу начал экспериментировать, всегда пытался искать новые способы. А возможность была. Иногда один и тот же выпуск давали два вечера подряд. Так что можно было кое-что улучшить.

Итак, в половине восьмого наша передача заканчивалась, и два-три раза в неделю я после этого мчался на метро, чтобы успеть на показ в BFI Southbank. Билет в первый или второй ряд стоил три шиллинга и шесть пенсов. В общем, я просто наслаждался жизнью. О том, чтобы стать оператором, я уже перестал думать, решил быть монтажером. Мне очень нравилось работать с выходящими в прямом эфире передачами, совершенно не было чувства, что делаешь что-то легкое, развлекательное. Может, если бы я не попал в группу, работающую над передачей «Сегодня ночью», все сложилось бы по-другому.

рк — Как думаете, что все-таки вас изначально вдохновило на эту карьеру?

дк — Та первая сцена «Оливера Твиста» — не просто красиво смонтированная, но и прекрасно снятая. Это было первой искоркой. Я ведь тогда впервые вообще увидел взаимодействие кадров. Это вам не современные дети, которые с рождения сидят у телевизора.

рк — Получается, монтажу вы не учились.

дк — Мне никто не рассказывал, как монтировать. Помню, как посмотрел в BFI Southbank впервые фильм «Гражданин Кейн» — это было невероятно... Нет, никто мне не говорил: здесь надо резать. Единственное, на собеседовании спрашивали, где бы вы сделали склейку, как бы вы связали эти два кадра. В случае с «Сегодня вечером» в приоритете была история, было важно монтировать так, как лучше для повествования, а не наиболее гладко.

В общем, из ассистента я превратился в режиссера монтажа. Пусть в документах это и не было отражено, но я выполнял именно эти функции. Как-то в четверг вечером, когда мы уже закончили работу над «Сегодня ночью», Алистер попросил меня смонтировать к завтрашнему дню материал Тревора Филпота об американских клубах Playboy. В половине восьмого начал, к половине двенадцатого был готов монтаж первой катушки пленки — минут десять-двенадцать. На следующий день пришел на работу пораньше, чтобы завершить. К двухчасовому просмотру около двадцати пяти минут было готово. Получилось неплохо. Алистер попросил сократить фильм до семнадцати минут, так что восемь пришлось выкинуть. Причем все это время у меня разрывался телефон, потому что на понедельник было назначено собеседование на должность режиссера монтажа.

рк — А почему надо было этот материал смонтировать так срочно?

дк — Фильм надо было смонтировать именно к пятнице, потому что передача уходила на летние каникулы. Необходимо было сохранить

две катушки, потому что когда мы дублировали вторую, первую уже показывали по телевизору! Это вам не шутки: если ошибетесь, придется начинать сначала. Мы делали дубляж второй катушки в прямом эфире, и получилось блестяще!

Собеседование состоялось во вторник, потом я ушел в отпуск, а вернувшись, узнал, что прошел его. Однако с «Сегодня ночью» я перешел на новую передачу — «Великая война». Материал уже отсняли, и я должен был приступать к работе над первой серией. Потом я работал над «Сегодня вечером. Лучшее». Это были мои лучшие годы!

rk — И именно тогда мы с вами работали вместе в первой монтажной нового телецентра «Би-би-си». Оглядываясь назад, что можете сказать, какие фильмы вы бы хотели смонтировать?

dk — Я всегда любил музыку, самую разнообразную — еще с тех пор, как вручную переворачивал пластинки на своем граммофоне. Так что было бы здорово смонтировать мюзикл. Первым делом, конечно, «Красные башмачки» (Пауэлл, 1948). Как было бы здорово монтировать сцену балета! Еще я бы очень хотел смонтировать фильм «Третий человек» (Рид, 1949). Помимо превосходного нарратива, мне очень нравится, как там время растягивается и сжимается. А еще я всегда любил сцену, в которой Холли приходит к Анне, уже собирается уезжать, гладит кошку, и тут Анна признается, что узнает только Гарри, включается свет, в дверном проеме возникает загадочная фигура, затем исчезает — и тут проброс во времени — опять разговор — еще один проброс — загадочный голос... Великолепный монтаж Освальда Хафенрихтера. Еще я бы хотел смонтировать этот громкий и бесстыдный — и, на мой взгляд, трагически недооцененный — мюзикл «Пижамная игра» (Эбботт и Донен, 1957). Великолепная картина, на мой взгляд. На «Би-би-си» я монтировал немало музыкальных передач, но, конечно, не мюзиклов как таковых.

А вот если бы мне вдруг позвонил Тарантино, я бы, скорее всего, отказался с ним работать, потому что не выношу насилия и кровопролития на экране, следовательно, его фильмы со всеми этими медицинскими подробностями не для меня.

Ну а после «Сегодня ночью. Лучшее» я работал на «Би-би-си» над текучкой. Одним из огромных плюсов работы на «Би-би-си» в те годы была возможность познакомиться с самым разнообразным материалом. Навыки, полученные при работе над одним жанром, ты затем переносил на другой, что далеко не всегда происходит само собой. Я имею в виду, что, скажем, монтажеру художественного кино не сразу было бы все понятно на телевидении.

rk — А как вы начали монтировать фильмы?

dk — Как-то я вернулся с отпуска, до выхода новой передачи оставалась неделя. Я буквально столкнулся с Джеком Голдом, и он спро-

сил: «Ты же Черчилля монтируешь, да?» Я ответил, что вообще не в курсе, о чём речь. «Да это же „Эксперт по оружию“». Голд добавил, что материал уже в монтажной, к четвергу надо сделать дубляж. Это была полуторачасовая документальная картина, примечательная тем, что впервые на телевидении использовали научные методы для раскрытия преступлений. Монтировать и дублировать такой материал было чертовски сложно. В общем, это и была первая полнометражная картина, что я смонтировал для Джека.

Потом я монтировал передачу о поп-музыке, *A Whole Scene Going*, это было очень весело. А первым серьёзным опытом с художественным кино стал цикл «Пьесы по средам» — опять же для Джека Голда. Пожалуй, два дня, когда мы с Джеком отсматривали материал для одной из пьес, стали одними из самых напряженных в моей жизни. С одиннадцати до пяти мы смотрели материал, и тут надо учесть, что в то время фильмы сначала снимали, а потом уже монтировали, а не как сейчас — монтируют по ходу съемок. Джек отбирал кадры, проговаривал все. А когда он уходил, я приступал к монтажу. Одновременно стартовал Кен Лоуч и его монтажер Рой Уоттс — они тогда работали над фильмом «В двух умах» для этого же цикла. Дней через восемь они подошли к нам: «Ну, мы порезали, а вы как?» А я все еще работал в поте лица и не мог взять в толк, как же они так быстро справились. У Джека за каждым действием следуя реакция, так что склеек мы давали очень много, к тому же в нашей пьесе были драки и другие динамичные сцены. «В двух умах же» была построена на семи-восьмиминутных медленно разворачивающихся эпизодах. Я смотрел ее и ругал себя: это же моя первая картина, мой важный шанс, что же я так медлю? Сейчас я понимаю, что на самом деле пять недель — а именно столько нам понадобилось, чтобы сделать все с нуля, — это не так уж много. Этот опыт мне многое дал, потому что Джек определенно знал, что делает, умел снимать, а на монтажера не давил. Наш фильм по пьесе Джима Аллена «Глыба» был посвящен тружегам-строителям. По сути, это было не что иное, как пропаганда коммунизма, но все же фильм, как ни странно, стал частью великолепного цикла «Пьесы по средам».

РК — Как вы думаете, какие качества необходимы режиссеру монтажа?
ДК — Думаю, главное — чувствовать желания режиссера и материал. Я искренне полагаю, что задача монтажера заключается в том, чтобы избавлять режиссера от того ужасного стресса, что он испытывал во время съемок, подвергаясь при этом стрессу самому. Что касается умения чувствовать материал... Скажем, Кен Лоуч и Джек снимают совершенно по-разному. Следовательно, и реагировать на материал надо по-разному. Монтируя документальное кино, надо концентрироваться на истории, художественное — на том, чтобы передать ее

наиболее утонченным образом. Это если проблем со сценарием нет. По сути, все сводится к сценарию: если с ним есть какие-то проблемы, их надо решать, и только там получится сделать фильм лучше. Думаю, музыкальные передачи и фильмы дают монтажеру возможность наиболее явственно показать свой стиль. Как я уже говорил, я смонтировал множество музыкальных передач «Би-би-си», в частности о сорокаминутном произведении Стива Райха «Музыка для восемнадцати музыкантов». Нужно приспособливаться к ритму, подчеркивать интенсивность инструментов. Произведение Райха напоминает мне «Африканский сантус» Дэвида Фэншоу. А еще мне очень нравится Третья симфония Шимановского («Песня ночи»). Я очень любил ощущать полную власть над музыкальными произведениями, монтируя. Но я думаю, на самом деле монтажер и не может показать свой стиль, он лишь реагирует на материал...

К сожалению, наговориться с Дейвом мне так и не удалось — в начале 2016 года он скоропостижно скончался. После нашего разговора он активно сотрудничал с Полом Сидом, и Пол с радостью согласился записать для меня воспоминания об этом очень особом сотрудничестве, которое служит примером уникальных взаимоотношений между режиссером и монтажером, — такого партнерства не может быть в какой-либо другой сфере искусства.

пол сид — Впервые мы с Дейвом работали вместе в 1992 году — над масштабной и очень сложной с технической точки зрения полудокументальной-полуигровой картиной совместного производства «Би-би-си» и HBO. Фильм был посвящен аварии нефтяного танкера Exxon Valdez, случившейся за три года до того в проливе Принца Уильяма у берегов Аляски. По фатальному стечению обстоятельств — это были и ошибки, и происшествия, и плохое управление, и неправильная реакция в определенные моменты — случилась одна из крупнейших катастроф, в которых виновен человек. Большая часть нефти, что была на танкере, вылилась в пролив.

В Великобритании фильм вышел в прокат под названием «Катастрофа танкера Exxon Valdez», а для последовавшего через несколько недель проката в США HBO выбрали куда более пошлое название — «Смерть впереди».

У Дэйва был огромный опыт в документальном кино, с реальными съемками, а я, наоборот, ничего, кроме художественных фильмов, раньше не делал. К тому же я пришел в режиссуру достаточно поздно, после более чем десятилетней актерской карьеры, и на актерской игре по-прежнему концентрировался больше, чем на структуре. На HBO на меня обратили внимание благодаря неожиданному успеху моего сериала «Карточный домик» (я, конечно, о старом сериале — с Иэном

Ричардсоном в роли Фрэнсиса Уркхарта). Пусть сериал и имел успех, дело было главным образом в моем умении работать с актерами и моем черном юморе. Определенно, к такому масштабному проекту, как фильм о танкере Exxon Valdez, я готов не был. Если честно, до сих пор удивляюсь, что мне оказали такое доверие.

Думаю, Дейва назначали моим монтажером не случайно, а в качестве меры предосторожности. Хотя мой опыт показывает, что случайность тут гораздо более вероятна. В любом случае, как бы то ни было, в результате мы с Дейвом отлично сработались и стали близкими друзьями, какими и оставались до самой его смерти.

Фильм снимали главным образом в Ванкувере и окрестностях, в конце нескольких дней посвятили съемкам самого танкера, а также вод и ледников пролива Принца Уильяма — в основном с вертолета. Еще у нас было достаточно большое количество архивного материала с разливом нефти — но тут надо принимать во внимание, что представители прессы далеко не сразу добрались до Аляски. Так что архивных кадров с началом катастрофы у нас было очень мало — только то, что Дэн Лоун, местный защитник окружающей среды, давно воевавший с Exxon из-за их нарушения стандартов безопасности, снял на VHS. Лоун, кстати, и стал центральной фигурой нашего фильма. К сожалению, материал был очень плохого качества, так что нам надо было как можно более незаметно его интегрировать в фильм, потому что воссоздать разлив нефти с помощью спецэффектов наш бюджет не позволял. Все осложнялось еще и тем, что HBO, как обычно, настаивали на том, что все надо снимать на 35-мм пленку (в то время как на «Би-би-си» уже использовали 16-мм). Разница между материалом, отснятым на 35-мм пленку, и тем, что Лоун снимал на VHS, с технической точки зрения была огромная. Нужно было какое-то творческое решение. Я решил, что, возможно, лучше всего будет подать этот материал, как будто актер это видит через свою собственную камеру — совсем как Дэн Лоун в свое время. Дейву идея тоже понравилась. Мы оценили имеющийся материал и поняли, что все определенно получится. Так что мы пересняли или перемонтировали те сцены, куда было нужно интегрировать материал Луна. Мы предложили решение HBO и получили их согласие (главным образом, конечно, благодаря тому, что Дейв смог объяснить им техническую сторону вопроса, а не благодаря моей творческой болтовне). Также они даровали нам очень щедрое (с их точки зрения) разрешение снимать на 16-мм пленку. На тот момент это правда было достаточно передовым решением — настолько, что мы не могли найти в Ванкувере монтажный стол Steenbeck для 16-мм пленки, несмотря на то, что вообще-то киноиндустрия там процветала. К счастью, в итоге мы нашли один стол — пыльный и никому не нужный — в Лос-Анджелесе, и нам его отправили в Ванкувер.

Кроме меня, Дейва и оператора Дейва Пантера, над фильмом работали исключительно канадцы. Йэн снял для меня «Карточный домик», мы хорошо сработались, а в те дни не было какого-то разделения на художественных и документальных специалистов — по крайней мере, на «Би-би-си» точно. Там можно было пробовать себя в самых разных жанрах. На этой неделе оператор снимает фильм по роману Джейн Остин в какой-нибудь усадьбе, со звездным составом актеров, на следующей — он уже в Африке, по колено в навозе, работает над документальным фильмом о народе масаи. Йэн как раз и был таким оператором — и просто идеальным членом нашей команды. Он отлично справлялся с требованиями документального жанра, предлагал неожиданные решения во время обсуждения проблем, легко переносил холод, не жаловался на суровые природные условия.

Мы столкнулись еще с одной сложностью, о которой, как я подозреваю, авторы сценария и не догадывались. А заключалась она в том, что в фильме было задействовано около восьмидесяти девяти персонажей с репликами. Причем многие из них на протяжении большей части фильма ходили в совершенно одинаковых оранжевых костюмах. Поэтому, а также из-за каких-то сложных для понимания юридических нюансов HBO обязала нас включить субтитры с именем каждого героя. Дейв отчаянно и совершенно обоснованно возражал против субтитров внутри кадра. В моих фильмах обычно гораздо больше склеек, чем в среднем бывает у других. Я никогда не был режиссером, активно использующим длинные сцены без склеек. Так что было очень сложно придумать, где добавить кадры для субтитров, как их вставить, чтобы получилось изящно.

С точки зрения режиссера, до развития цифровых технологий подход к монтажу был гораздо более вдумчивым и творческим. Монтажеры работали не меньше и не больше, чем сейчас, суть в том, что тогда у них было время на то, чтобы всерьез задуматься о том, что они делают, оценить свое решение и, возможно, изменить его. Работа тогда велась в более разумном темпе, чем сейчас, я бы сказал, в ритме человеческого сердца. Прежде всего из-за непредсказуемости процесса обработки пленки (мы не знали, чего ждать, пока пленку не возвращали из лаборатории, а иногда в лаборатории могли и загубить весь отснятый за день материал — со мной такое не раз случалось) и в принципе из-за того, что пленку резали вручную. Лишь дней через десять после окончания съемок режиссер мог ждать от монтажера черновую версию полторачасового фильма. Теперь же — через пару дней. Раньше режиссеры могли передохнуть, освободить голову от всего после этих сумасшедших съемочных недель, когда каждый день ты проводишь часов по двенадцать на площадке, час за просмотром материала, а потом еще и планируешь завтрашний день. И так по шесть дней

в неделю, а седьмой уходил на то, чтобы спланировать следующую неделю и наконец помыться. Режиссер мог восстановиться, а монтажер поработать спокойно, без режиссера. К моменту просмотра черновой версии режиссер уже обычно бывал свежим и отдохнувшим, в состоянии оценить монтаж более-менее объективно.

Итак, подготовка была более-менее успешно завершена, и мы с Йэном Пантером полетели на Аляску. Как только погодные условия позволяли, мы снимали все виды полуострова Вальдес и пролива Принца Уильяма, какие только могли. Целых четыре дня мы провели в захватывающих полетах на самолете. Совершенно незабываемые моменты: голубая вода, расселины в ледниках, медведи, лоси, морские жители... Расскажу о самом захватывающем опыте: мы приземлились у обрушившегося ледника, вооруженные револьвером сорок пятого калибра — на случай, если встретим медведя, — пленку мы перезаряжали с помощью аптечки, ведь ассистент забыл выдать нам перезарядный мешок, а сам остался в нашем крохотном вертолете на площадке. Кстати, возил нас ветеран Вьетнамской войны, которого дважды сбивали. Он намеренно уехал на Аляску, чтобы оказаться как можно дальше от бурлящей американской жизни, и на большую часть наших реплик отвечал: «Да чтобы я сдох!» Вот в таком хаосе мы жили, а Дейв в это время сидел себе в тепле, уюте и безопасности в монтажной в Банкувере, занимался приготовлениями к возвращению в Лондон, на студию «Би-би-си». Он, конечно, был просто в шоке, когда мы ему рассказали про все эти приключения. Материал ему очень понравился.

При первой же встрече с Дейвом меня очаровали его приветливость и энтузиазм. Он мне сразу же очень понравился. А по мере сотрудничества мое восхищение и симпатия все росли. Мы почти каждый день встречались, отсматривали материал вместе. В эти порой достаточно сложные дни оптимизм Дейва служил мне опорой, он постоянно подбадривал меня. Однако только по возвращении в Великобританию, когда Дейв показал мне свою версию фильма, я в полной мере оценил его творческий дар и совершенство техники.

Пожалуй, ни один из монтажеров, с кем я сотрудничал, не работал по стольку часов в день, как Дейв. Причем каждый день, а не только когда сроки поджимали. А я до самого конца рабочего дня оставался с ним, мы сидели бок о бок у Steenbeck. Пожалуй, это был один из самых идеальных периодов работы над монтажом за всю мою карьеру, хоть мы и засиживались допоздна. Дата, когда мы должны были сдать фильм, была уже установлена. А учитывая, что работали мы с пленкой и большая часть наших многочисленных американских продюсеров собирались смотреть фильм поодиночке, а не вместе, время надо было использовать эффективно. Естественно, после просмотра каждый продюсер хотел передать нам свои пожелания.

К сожалению, в те дни интернет еще не был распространен, так что нам приходилось записывать для них смонтированные сцены на VHS (вообще-то, строго говоря, на NTSC), отправлять кассеты по почте в США, а потом ждать многочисленные комментарии, которые нам отправляли по факсу. На все это уходило очень много времени, но дедлайн был установлен, и мы просто не могли себе позволить добрую половину недели ничего не делать в ожидании комментариев от продюсеров. Так что мы обсудили ситуацию с людьми с HBO, и все вместе пришли к выводу, что мы с Дейвом должны переходить к монтажу каждой следующей сцены как можно быстрее, вместо того чтобы ждать, пока получим комментарии.

В итоге каждый раз, как пожелания продюсеров в конце концов приходили, мы оказывались в очень выгодной позиции: те комментарии, что нам были не по душе, мы могли весьма элегантно игнорировать, без каких-либо ссор и оскорблений. Мы могли с чистой совестью мягко отразить комментарии, ответив, что мы прислушались к ожиданиям продюсеров и все исправили, но по-своему, не совсем так, как они просили: «Посмотрим, не изменится ли ваше мнение после просмотра следующей сцены», «Этот комментарий уже не актуален, потому что мы поменяли порядок сцен...» и так далее. В общем, все сводилось к тому, что мы просили подождать с комментариями и дать оценку, когда мы покажем новые сцены. Таким образом мы сумели смонтировать фильм, сохранив хорошие отношения со всеми нашими продюсерами. Мы смонтировали его по-своему, а продюсеры тоже остались довольны: у них не сложилось впечатления, что мы игнорируем их просьбы или, того хуже, отвергаем их. Это были золотые деньки! В другой же раз, несколько лет спустя, когда мы с Дейвом опять монтировали фильм совместного англо-американского производства, мы дошли до двадцать шестой версии монтажа! Цифра нас настолько напугала, что мы начали называть версии «двадцать шесть а», «двадцать шесть б» и так далее. Процесс монтажа так затянулся, что в итоге мне пришлось оставить Дэйва наедине с продюсерами, потому что мне уже пора было приступать к съемкам следующего фильма. Представляете, мы уже записали полностью саундтрек, но пришлось все менять, ведь американский продюсер его отвергла, сказав, что ей не нравится гобой. Вот это уже были не золотые деньки!

По мере приближения дедлайна работа над фильмом о танкере шла все интенсивнее. Помню, субтитры я накладывал рано утром, а вечером того же дня надо было отправлять субтитры на «Би-би-си». Однако работать с Дейвом было одно удовольствие, с начала до конца. За несколько месяцев нашего сотрудничества я узнал об искусстве создания кино больше, чем за предыдущие десять лет своей карьеры.

Фильм прошел с успехом и в Великобритании, и в США, и Дейва вполне заслуженно номинировали на премию CableACE Award. С тех пор и на протяжении почти четверти века я приглашал Дейва монтировать все мои фильмы, если только его не успел уже «занять» какой-то другой режиссер. Вместе мы сделали примерно сорок шесть часов телефильмов. А это значит, что огромное количество часов и дней мы просидели вместе в тесной монтажной. Ад для клаустрофоба. Но я не жалею ни об одной секунде времени, проведенного с Дейвом, благодаря его щедрому творческому духу, энтузиазму, теплу, нежеланию идти на компромисс. Мы оба доверяли инстинктам. Помимо «Катастрофы на танкере Exxon Valdez», мы сделали вместе сериал «Играть в короля» (сиквел «Карточного домика»), фильм «Женитьба по-английски» (с Томом Кортни, Альбертом Финни и Джоанной Ламли в главных ролях), фильм «Странные отношения» (с Джуди Уолтерс в главной роли), сериал «Прощайте, привычки» (его снимали в Арзине) и сериал «Просто Уильям», снискав успех у критиков, получив множество номинаций на престижные премии и несколько наград Британской академии кино и телевизионных искусств.

Я тут вспомнил одну милую деталь. Несмотря на то, что Дейв успешно перешел на цифровой монтаж много лет назад, он по привычке оставлял на большом пальце длинный ноготь, чтобы было проще вынимать пленку, а за ухом держал химический карандаш.

463

Что смотреть

В 1970 году Дейв смонтировал фильм Кена Рассела для «Би-би-си» «Танец семи покровителей», сценарий к которому был написан на оборотной стороне двух конвертов. Фильм — фантазия по мотивам творчества Рихарда Штрауса — не вышел тогда на экран из-за возражений семьи композитора, но теперь доступен онлайн. Монтаж очень сильный.

Дейв упомянул «Красные башмачки» (Майкл Пауэлл, 1948), и я вспомнил о последнем фильме, который мы делали вместе, — «Поцелуй меня, Кэт» в 3D. Это было незабываемо.

«Третий человек» (1949) —

второй великолепный плод сотрудничества монтажера Освальда Хафенрихтера и режиссера Эрнста Рида. Первым был «Поверженный идол» (1948).

Как же здорово, если задуматься, что «В двух умах» (Кен Лоуч, 1967) и «Глыбы» (Джек Голд, 1967) монтировали в одно и то же время.

Дейв был удостоен премии Британской академии кино и телевизионных искусств как лучший монтажер документального кино за «Дождь в моем сердце» (Пол Уотсон, 2006) — душераздирающий фильм в четырех частях. Многими годами ранее,

в 1974 году, Дейв монтировал прорывной сериал Уотсона «Семья».

А за великолепный фильм Пола Сида «Женитьба по-английски» (1998) Дейв получил премию Британской академии кино и телевизионных искусств как лучший монтажер художественного кино. И он единственный монтажер, удостоенный обеих этих наград, насколько я знаю.

Роджер Криттенден

Fine cuts.

Интервью о практике европейского киномонтажа

Издатели:

Александр Иванов, Михаил Котомин

Выпускающий редактор:

Лайма Андерсон

Корректоры:

Людмила Самойлова, Любовь Федецкая

Дизайн:

Екатерина Лупанова

Компьютерная верстка:

Марина Гришина

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки

книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7 (499) 265-07-44

или пишите: sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,

резидент ЦТИ «Фабрика»

105082, Москва,

Переведеновский пер., д. 18

тел.: +7 (499) 763-35-95

info@admarginem.ru



Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами

в ООО «ИПК Парето-Принт»

170546, Тверская область,

Промышленная зона Боровлево-1,

комплекс № 3А

www.pareto-print.ru

Заказ № 7710/19