

содержание

Предисловие	9
Благодарности	17
Первопроходцы	19
Джон Бурмен	23
Сидни Поллак	33
Клод Соте	45
Ревизионисты	57
Вуди Аллен	61
Бернардо Бертолуччи	71
Мартин Скорсезе	81
Вим Вендерс	95
Мечтатели	103
Педро Альмодовар	107
Тим Бертон	117
Дэвид Кроненберг	127
Жан-Пьер Жёне	137
Дэвид Линч	149

Крутые парни	159
Оливер Стоун	163
Джон Ву	173
Свежая кровь	181
Братъя Коэн	185
Такеши Китано	195
Эмир Кустурица	205
Ларс фон Триер	213
Вонг Кар-Вай	223
Единственный в своем роде	229
Жан-Люк Годар	233
Об авторе	247

*Бену Симсу — учителю, который
стал другом, наставником и даже
в каком-то смысле вторым отцом.*

*Моему деду, журналисту
Альберту Десмедту, который
мечтал, чтобы я пошел
по его стопам, и который
так и не увидел, как сбылась
его мечта.*

*И, конечно, всем режиссерам,
которые как пугали, так
и вдохновляли меня все эти годы.
Многие из них попали в эту книгу.
Остальных спешу успокоить:
я про них не забыл.*

предисловие

В декабре 1995 года редакция журнала Studio поручила мне провести интервью с молодым режиссером по имени Джеймс Грей, чем фильм «Маленькая Одесса» меня очень впечатлил. Поначалу немногословный, в процессе Грей разговорился и активно жестикулировал. Тот час, что он мне нехотя выделил на беседу, превратился в трех- или даже четырехчасовой обед. В конце я спросил его, над чем он сейчас работает. Он ответил, что не спеша пишет сценарий для одного фильма («Ярды», который он снимет пятью годами позднее), а в основном занимается тем, что преподает мастерство первокурсникам Калифорнийского университета.

Честно говоря, я им очень позавидовал. Восемью годами ранее я поступил на первый курс киношколы Нью-Йоркского университета и наивно полагал, что некоторые известные ее выпускники (Скорсезе, Стун или Коэны) явятся к нам в аудиторию собственной персоной и будут преподавать азы киномастерства или хотя бы прочтут парочку лекций. Конечно, этого так и не случилось. Нет, у нас были прекрасные учителя, которым я по сей день благодарен за поддержку и вдохновение. И все же в тот момент меня распирало от обиды: почему не мне, а каким-то зеленым первокурсникам-счастливицам преподает сам Джеймс Грей?

По возвращении домой после интервью мне в голову пришла безумная идея: а почему бы не попроситься к нему на лекции, посещать их в течение всего семестра и конспектировать, чтобы потом издать эти конспекты в журнале? Более чем уверен: Джеймс пошел бы на это, но руководство журнала (вполне разумно) этот проект завернуло. Однако мысль засела в мозгу.

Нужно пояснить, что в то время я безуспешно пытался сменить сферу профессиональной деятельности. Я и не думал тогда становиться журналистом и мечтал создавать фильмы. Естественно, едва окончив университет, я рванул в Голливуд, уверенный, что крупные студии вскоре начнут умолять меня снять их новый блокбастер. Надо ли говорить, что в итоге я умолял взять меня в проект и был счастлив получить небольшую подработку диктором. Большинство сценариев, с которыми я работал, были ужасны. А те, что были сделаны хорошо, открывали мне глаза на то, насколько далек я от того, чтобы снять качественный фильм. Я еще не созрел — или у меня вовсе не было таланта. Однако отметем на время эти мысли в сторону.

Мои иллюзии таяли на глазах. Однажды я встретил одного из редакторов журнала Studio, ведущего французского публициста, который предложил мне поработать критиком. Перспектива получать деньги за просмотр фильмов была соблазнительной, но я колебался. Мои родители, чтобы приободрить меня (как они считали), говорили: если ты не сможешь стать режиссером, то ты как минимум сможешь стать критиком. И хотя мне хотелось сделать такой крутой вираж на пути к своей мечте, мне до смерти не хотелось застрять в этом профессиональном тупике. Однако в итоге я согласился на эту работу — и она обернулась для меня тем, о чем я даже не мог мечтать: я научился смотреть фильмы и анализировать увиденное, а также смог четко понимать, что мне в них нравится, а что — нет. И самое главное: я брал интервью у тех людей, о встрече с которыми даже не мог и помыслить.

И все же в душе я оставался человеком, который создает фильмы. После нескольких лет просмотра

что-то внутри меня щелкнуло: настало время самому снять что-то стоящее.

Что сказать? Мне было до ужаса страшно бросать постоянную работу, чтобы затевать что-то туманное — во всяком случае, именно таким казался мне мир независимого кинопроизводства. Я просто окаменел. Прошло десять лет с того момента, когда я снял собственный короткий фильм. Учеба в киношколе была так давно, мне отчаянно не хватало поддержки и уверенности моих наставников. Нужно было освежить знания, найти учителя, который бы снова обучил меня основам. В этом свете интервью с Греем, на которое меня послали, стало подарком небес.

Сложившаяся ситуация казалась мне практически идеальной: именно сейчас я мог освежить и даже полностью изменить свое видение кинематографа. До этого момента я всегда оценивал свою работу с точки зрения журналиста. И тут я понял: можно смотреть на нее как режиссер. Вместо того, чтобы задавать корифеям дурацкие вопросы, которые им задавали сотни раз («Каково вам было работать с этой актрисой?», «В жизни она такая же, как и на экране?»), почему бы не спросить их о более прагматичных вещах? Например, почему они решили поставить камеру для этого кадра именно на это место. С одной стороны, простой вопрос, но с другой — ключевой.

Так я решил создать серию интервью под общим названием «Уроки синемаатографа» и убедил редакторов Studio дать мне шанс. Меня немного пугало, что читатели журнала, которые всегда покупали его ради глянцевого фотографий, кадров из фильмов и длинных интервью со звездами, найдут новый формат слишком сложным и непонятным. К счастью, я настолько поглощен проектом и так рьяно взялся за его исполнение, что постепенно все сомнения отошли на второй план. Я приступил к разработке пула из примерно 20 базовых вопросов, которые можно было бы задать различным талантливым режиссерам. Среди них были как экзистенциальные («Вы снимаете фильм, чтобы передать какую-то конкретную идею, или это ваша попытка найти способ

самовыражения?»), так и чисто прагматические («Как вы выбираете ракурс?»).

У меня было искушения задавать разным режиссерам разные вопросы, чтобы сделать интервью с каждым из них более самобытным. Но я понял, что это было бы большой ошибкой. Напротив, стало очевидно, что именно одинаковые вопросы помогут понять читателю, что сотни режиссеров имеют сотни собственных уловок, которые сделают один и тот же фильм разным. Главный урок этой серии бесед заключался в том, что у каждого свой уникальный подход к фильмопроизводству. Молодой режиссер может любить визуализацию Ларса фон Триера, но ему больше по душе то, как Вуди Аллен работает с актерами. Можно использовать в работе оба подхода и получить новый, свой собственный уникальный стиль.

Я стремился максимально беспристрастно выбирать режиссеров для беседы: сразу отказавшись от личных предпочтений, я понял, что есть мастера, чьи работы и опыт делают их моими потенциальными «жертвами» — так сформировался список из более чем 70 имен. Труднее всего было уговорить их выделить мне немного времени в их сверхплотных графиках. По большому счету, единственная возможность задать режиссеру вопросы в спокойной обстановке у журналиста есть только когда он рекламирует свой новый фильм. Поэтому, если вы удивились тому, что в этой книге я представил только 21 режиссера вместо 70 из моего списка, отвечу: это просто самые первые, с кем я смог побеседовать. Первые из тех, кто приезжал в Париж со своими новыми работами.

Графики рекламных компаний плотные: редко когда мне удавалось заполучить более одного часа на беседу, хотя иной раз удавалось урвать пару часов. Временные рамки удручали. Однако великие велики во всем: им хватало и 10 вопросов, чтобы раскрыть свои секреты — они отвечали быстро, четко и по делу. Например, с Вуди Алленом мы и вовсе уложились в 30 минут. Он отвечал так ясно, что я невольно подумал: а не видел ли он вопросов заранее. Я практически ничего не убрал из его интервью, так

что вы можете по достоинству оценить, насколько он аккуратный и педантичный человек.

Читатели Studio сразу оценили идею с интервью, о чем не ленились писать в редакцию. Вопреки моим страхам, что эта идея достаточно специфична, стало очевидно: эти мастер-классы пришлись по душе среднему читателю, который хотел знать больше о том, как великие снимают свои фильмы. Думаю, даже сама форма подачи пришлась им по вкусу. Для пуриста — или серьезного студента киношколы — сама идея описать мастерство именитого режиссера менее чем на 500 страницах звучит дико. Однако у простых смертных вроде меня часто просто нет времени читать талмуды о каждом режиссере, который кажется нам интересным.

Режиссерам интервью тоже нравились. Они были счастливы отвлечься от рутины промоушена, чтобы обсудить собственное творчество. Некоторые шутили, что я краду их секреты, но все же исправно продолжали отвечать на вопросы и с удовольствием визировали отредактированный материал, который я предлагал им в итоге. Никто из режиссеров не остался разочарованным — кроме одного (пусть имя останется тайной), который славится своим диким нравом, но при этом умудрился уснуть во время беседы! Пробудившись, он начал отвечать настолько невпопад и не по теме, что мне пришлось переработать весь текст.

С двумя людьми из моего списка мне побеседовать не удалось. Первый — Сэмюэл Фуллер, который жил в Париже несколько лет, прежде чем переехать в Лос-Анджелес, где он и умер в 1997; а второй, по иронии судьбы — Джеймс Грей, который, конечно же, был в первой десятке как вдохновитель всего проекта. Как раз когда в 2000 году он приехал во Францию представлять «Ярды» на Каннском кинофестивале, я, увы, находился в другом месте и встретиться с ним так и не смог.

Что было для меня самым ценным во всем проекте? На ум сразу приходят два момента. Первый — когда Жан-Пьер Жёне сказал мне, что прочел интервью Дэвида Линча и применил несколько его советов на практике во время съемок «Чужой: Воскрешение».

Второй — когда Тим Бертон задал мне пророческий вопрос: «А вы не собираетесь делать из всего этого книгу?».

Странно, но до этого вопроса мысль сделать книгу даже не приходила мне в голову (возможно потому, что, как я уже говорил, читатель из меня никакой). Честно говоря, я так и не открыл ни одной книги по теории фильма из тех, что нам велели прочесть в киношколе. И вместе с тем идея собрать книгу из интервью показалась мне очень заманчивой. Но как она будет выглядеть? Я плохо себе это представлял.

Спустя несколько месяцев после беседы с Тимом Бертоном, я был приглашен на Авиньонский кинофестиваль его основателем и продюсером, техасцем Джерри Рудсом, который много лет занимался проблемой объединения традиций французского и американского кино. Если вы ничего не слышали об этом фестивале, то лишь потому, что те, кто там побывал, настолько его полюбили, что не хотят делиться открытием с другими. Городок, где он проводится, очарователен, обстановка семейная, фильмы отличные, а благодаря неугомонному Джерри сюда приезжают только лучшие из лучших. И вот там, в один из ленивых, солнечных, наполненных прекрасным французским вином дней я спросил Джерри, чем он занимается в остальное время. Можно ли представить себе большую удачу: он ответил, что сотрудничает с агентством Fifi Ocard в Нью-Йорке и ищет интересные работы о фильмах, которые можно было бы опубликовать. Именно благодаря ему и этому агентству мои интервью превратились в книгу, которую оплатило и любезно опубликовало издательство Faber and Faber, Inc.

Немного отступлю от темы и объясню, что на фестивале в Авиньоне я приехал показывать свой собственный короткометражный фильм. Со временем их стало значительно больше. Не подумайте, что я хвастаюсь — это скорее попытка доказать, что все проведенные с режиссерами интервью повлияли на мое творчество самым положительным образом и исполнили в итоге мечту самому стать режиссером.

Во-первых, для меня стало очевидно, что существует множество различных способов снимать.

Каждый может делать это в свойственной именно ему манере — и все именно так и поступают. Все, что нужно, это точка зрения, инстинкт и решительность. Талант, естественно, тоже играет свою роль, но она не так велика, как многие считают. Например, великие Жан-Люк Годар и Мартин Скорсезе четко понимают, как и почему они хотят сделать то или другое, но они не проснулись однажды утром с готовым знанием. Они потратили годы на эксперименты. Именно это я пытаюсь донести в своей книге, предлагая практический мастер-класс каждого из режиссеров.

Все эти советы оказались для меня крайне полезны, когда я начал снимать собственные короткометражные фильмы. Например, в первом мне нужно было снять в одной сцене девять актеров. Тут я сразу же вспомнил совет Сидни Поллака: никогда не давать указаний актеру, когда это могут услышать другие актеры. Во время съемок моего второго фильма о двух друзьях я вспомнил, как Джон Бурмен говорил об использовании синемаскопа для создания физических отношений между актерами в кадре, которые будут работать как метафора их эмоциональной близости. Так я и решил снимать фильм на широком экране. Это могло показаться нелогичным и лишь подчеркивало клаустрофобную природу всей истории, но сработало отлично.

По мне, эти советы — словно вечные истины. Я использую их как чек-лист перед тем, как приняться за следующий фильм, а так же как универсальное пособие по исправлению ошибок. Кроме того, я уверенно могу сказать: теперь я не журналист, а режиссер — и продолжаю обращаться к этим беседам, потому что меня поражает, сколько всего полезного можно извлечь из беседы с мастером. Надеюсь, что и вы, читатель, почерпнете массу полезного из этих уроков. И не важно, снимаете ли вы свой фильм, или просто смотрите.

*Лоран ТИРАР
Париж, июнь 2001*

