



Бену Симсу — учителю, который стал мне 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.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Благодарности	13
Первопроходцы	14
Джон Бурмен	15
Сидни Поллак	25
Клод Соте	36
Ревизионисты	47
Вуди Аллен	48
Бернардо Бертолуччи	60
Мартин Скорсезе	69
Вим Вендерс	83
Мечтатели	91
Педро Альмодовар	92
Тим Бертон	102
Дэвид Кроненберг	112
Жан-Пьер Жёне	121
Дэвид Линч	133
Круглые парни	144
Оливер Стоун	145
Джон Ву	155
Свежая кровь	165
Братья Коэн	166
Такеси Китано	176
Эмир Кустурица	186
Ларс фон Триер	195
Вонг Кар-Вай	204
Единственный в своем роде	210
Жан-Люк Годар	211
Об авторе	225



■ ПРЕДИСЛОВИЕ

В декабре 1995 года редакция журнала Studio поручила мне провести интервью с молодым режиссером по имени Джеймс Грэй, чей фильм «Маленькая Одесса» (Little Odessa, 1994) меня очень впечатлил. Поначалу немногословный, в процессе Грэй 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 неспеша пишет сценарий для одного фильма («Ярды» (The Yards, 2000), 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 (Мартин Скорсезе, Оливер Стоун или Джоэл Коэн) 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-счастливчикам преподает сам Джеймс Грэй?

По возвращении домой после интервью мне в голову при-



ПРЕДИСЛОВИЕ

шла безумная идея: а почему бы не напроситься 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 филь-



мы. После нескольких лет просмотров 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 снова обучил бы меня основам. В этом свете интервью с Грэм, 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 («Какое 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 синематографа» и убедил редакторов Studio дать мне шанс. Меня немного пугало, что читатели журнала, которые всегда покупали его ради глянцевых фотографий, кадров из фильмов и длинных интервью со звездами, найдут новый формат слишком сложным и непонятным. К счастью, я был 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



ПРЕДИСЛОВИЕ

режиссерам. Среди тем 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 искушение 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 постановщик рекламирует свой новый фильм. Поэтому, если вы удивились тому, что в этой книге я представил только 21 режиссера вместо 70 из моего списка, ответу: это просто самые первые, с кем я смог побеседовать. Первые из тех, кто приезжал в Париж со своими новыми работами.

Графики рекламных кампаний 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, что-



бы 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 вопросы 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-м; а второй, по иронии судьбы, Джеймс Грэй, который, конечно же, был в первой десятке как вдохновитель всего проекта. Как



ПРЕДИСЛОВИЕ

раз, когда в 2000 году он приехал во Францию представлять «Ярды» на Каннском кинофестивале (Festival de Cannes), 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 фильма «Чужой 4: Воскрешение» (Alien: Resurrection, 1997). Второй — когда Тим Бёртон задал мне пророческий вопрос: «А вы не собираетесь сделать 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 Бёртоном я был приглашен на Авиньонский кинофестиваль (Avignon-New-York Film Festival) 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 Fif 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 фестиваль 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.



ПРЕДИСЛОВИЕ

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 я 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 неважно, снимаете ли вы свой фильм или просто смотрите.

Лоран ТИРАР
Париж, июнь 2001



■ БЛАГОДАРНОСТИ

Автор выражает благодарность:

журналу Studio и особенно Жан-Пьеру Лавоньяту, Кристофу Д'Ивуару, Паскален Боден, Бенжамену Плету и Франсуаз Д'Инка; всем PR-менеджерам, которые помогли этим интервью состояться: спасибо вам, Мишель Абитболь, Дениз Бретон, Мишель Бернштейн, Клод Дави, Франсуаз Дессань, Маркит Доссан, Франсуа Фре, Франсуа Курар, Лоранс АртмоКюрло, Ванесса Жером, Жером Жённо, Анн Лара, Мари-Кристин Мальбер, Мари Кукюсан, Робер Шлокофф и Жан-Пьер Винсен;

кинотеатру Cinematheque de Nice, который организовал интервью с Клодом Соте и Сидни Поллаком;

кинофестивалю в Локарно (Locarno Film Festival), где я взял интервью у Бернардо Бертолуччи;

Йену Бёрли, который перевел все интервью с французского на английский;

ассистентам всех режиссеров, которые согласовывали все, что я им присылал;

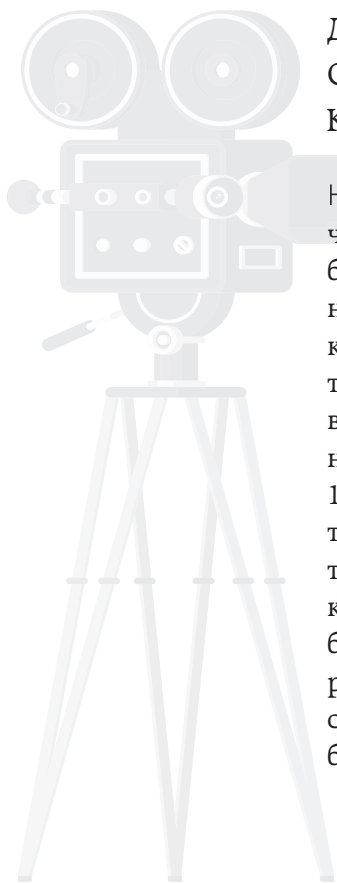
и, наконец, Джерри Рудсу и агентству Fifl Oscard Agency.



ПЕРВОПРОХОДЦЫ

ДЖОН БУРМЕН (JOHN BOORMAN)
СИДНИ ПОЛЛАК (SYDNEY POLLACK)
КЛОД СОТЕ (CLAUDE SAUTET)

Название этой главы может невольно навести читателей на мысль, что три этих режиссера были основоположниками традиционного кинематографа. Это совершенно не так. За исключением Жана-Люка Годара (интервью с которым отведена последняя глава), в этой книге вы встретите всего трех режиссеров, которые начали свой путь до культурной революции 1960-х. Трудно представить себе мастеров, которые начинали бы снимать в более консервативное время. Для них задачи выбиться за рамки канонов и найти иной путь самовыражения были куда более серьезными, чем для режиссеров всех последующих поколений. Эти режиссеры стали мэтрами до того, как это понятие было введено в обиход.





ДЖОН БУРМЕН

р. 1933, Шеппертон, Мидлсекс, Великобритания

Хотя до интервью я никогда не встречался с Джоном Бурменом, актеры, снимавшиеся у него, в интервью единогласны в том, что он самый милый человек, с которым им когда-либо доводилось работать. В самом деле, он один из тех людей, рядом с которыми сразу становится комфортно. Кажется, что Бурмен исключительно умиротворенный человек и что он может справиться с любой ситуацией, какой бы ужасной она ни была, лишь пожав плечами и улыбнувшись. Мы встретились, когда его фильм «Генерал» (The General, 1998) только вышел в прокат. Я попытался сделать комплимент его работе, но вышло настолько неуклюже, что, думаю, он понял, что я перестарался. Я тогда сказал, что если бы не увидел его имени в титрах, то решил бы, что фильм снял двадцатилетний юноша. Это явно ввело его в замешательство, хотя на самом деле я имел в виду то, что, сняв за столько лет столько фильмов, он сумел сохранить свежесть восприятия и остался современным.

Начав карьеру режиссера в 1965 году, Джон Бурмен всегда старался — и не всегда успешно, это правда — исследовать все формы кинематографа, от экспериментальных жанров («В упор» (Point Blank, 1967)) до ревизионистских (эпический «Экскалибур» (Excalibur, 1981)). Из нашей беседы я узнал, каково ему было создавать собственную версию легенды о короле Артуре на фоне множества других амбициозных и более захватывающих экранизаций. Мы проговорили час. Ему явно было приятно объяснять тонкости своей работы, однако в конце интервью он внезапно нахмурился: «Постойте-ка. Вы только что выкрали у меня мои маленькие секреты!»

А затем пожал плечами, улыбнулся и пожелал мне удачи.



■ Мастер-класс Джона Бурмена

Я очень органично учился киномастерству. Начинал как кинокритик (мне было 18 лет), писал обзоры фильмов для газеты. После был киноредактором-стажером, киноредактором, затем снимал документальные фильмы для BBC. Спустя время эти фильмы перестали приносить мне радость, я начал добавлять в них все больше и больше драматизма, пока не начал снимать полноценные драмы для ТВ и, наконец, для широкого экрана. Так что все получилось очень естественно. Все эти документальные ленты помогли мне наработать необходимый технический объем, дали навык работы — больше о технике я никогда не беспокоился. Я уже знал, как и что делать, когда принялся за свой первый фильм. Так что таких проблем у меня не было. Знаю, многие режиссеры посещают киношколы, но я не очень-то верю в эту систему. Мне кажется, что режиссура — это что-то практически нутряное, и так называемая производственная практика — самое эффективное подспорье в этом деле. Теория тоже интересна, но она становится интересной только тогда, когда накладывается на практику. По моему опыту работы со студентами могу сказать, что они совершенно беспомощны, когда дело доходит до прикладного использования всего, что они выучили. Мне доводилось помогать некоторым молодым режиссерам с их первыми фильмами: например, я продюсировал первый фильм Нила Джордана, и это превратилось в обучение.

Когда снимаешь фильм вместе с молодым режиссером, думаю, самое важное — научить его контролировать хронометраж; многие именитые режиссеры этого не умеют. Сейчас зачастую снимают уж слишком длинные картины. Это чревато тем, что при первом монтаже трехчасового черновика тебе нужно вырезать два лишних часа — получается, что треть съемочного времени была потрачена впустую на сцены, которые в фильм не войдут. Конечно, важно иметь несколько запасных сцен, ко-