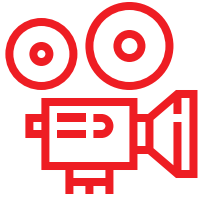


# содержание

Предисловие к русскому изданию .....	9
Вступление .....	21
Монтаж и невидимый монтаж .....	23
Почему монтаж работает? .....	28
«Вырезать все лишнее» .....	34
Наибольшее из наименьшего .....	39
Правило шести .....	42
Дезориентация .....	47
Видеть за пределами кадра .....	49
Сновидения по парам .....	53
Работа в команде монтажеров .....	56
Решающий момент .....	59
Методы и техника: мрамор и глина .....	67
Тестовые показы: отраженная боль .....	74
Не бойся, это всего лишь фильм .....	80
«Облава» .....	88
Галактика мерцающих точек .....	95
Невыносимый монтаж .....	99



Игровое и документальное кино: Коперник и Дарвин ..	106
Изобилие и ограничения .....	108
Трансформация кино .....	111
Томительная смерть пленки .....	115
Заветные просмотры .....	120
Истории в темноте .....	123
Метафизика кинозала .....	126
Разнообразие звука .....	132
Роботы и виноградинки .....	136
Танцующая тень .....	143
Студия American Zoetrope .....	149
Метафорический звук .....	153
Особая шариковая ручка Фрэнсиса Копполы .....	159
Человек против машины .....	163
Астрономические числа .....	167
Назад в будущее .....	170
Один с половиной «Английский пациент» .....	177
Цифровой монтаж: «Быстрее. Быстрее! Быстрее?» .....	186
Целлулоидные джунгли .....	193
Прошлое, настоящее и возможное будущее монтажа ..	197
GESAMTKUNSTKINO – универсальное произведение кино .....	202
Уолтер Мёрч .....	210
Глоссарий .....	213



## предисловие

Когда я думаю об Уолтере Мёрче, то невольно начинаю улыбаться. Я не знаю точно почему. Наверное, это сочетание его уникального характера, надежности, вдохновленной его профессионализмом, и его деликатности и мудрости. Он будто повзрослевший герой мультфильма про мальчика<sup>1</sup>, который общался с помощью звуковых эффектов вместо слов, такой же игривый и загадочный, но уже приземленный громадным интеллектом.

Возможно, это из-за того, что он был основным соавтором, пожалуй, лучших фильмов, над которыми мне доводилось работать: «Разговор» и «Крестный отец – 2». В моем сердце эти фильмы занимают особое место, как и «Люди дождя», потому что они были ближе всего к цели, которую я ставил самому себе, будучи молодым, – писать только оригинальные истории и сценарии. В этом Уолтер всегда меня поддер-

---

<sup>1</sup> Gerald McBoingBoing – мультфильм впервые вышел в 1950 году в США.

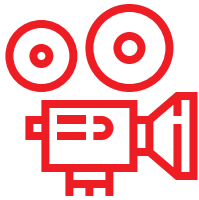


живал, и лучше всего это достигалось в работе с ним. Уолтер и сам по себе достоин внимания: философ и теоретик кино, талантливый режиссер, подтвердивший это в своей восхитительной картине «Возвращение в страну Оз». Нет ничего более увлекательного, чем часами слушать рассуждения Уолтера о жизни, кино и постигать неисчисляемые кусочки мудрости, которые он оставляет за собой, как след из хлебных крошек Гензеля и Гретель: путь и пища.

Я улыбаюсь еще и потому, что мы очень отличаемся друг от друга. Когда я принимаю молниеносные решения, полагаясь только на интуицию и эмоции, Уолтер вдумчив, аккуратен и методичен в каждом шаге. В то время как меня бросает от восторженности к унынию, как переменный ток Теслы, Уолтер неуклонный, теплый и обнадеживающий. В каждом действии, в котором он столь же изобретателен и интуитивен, как и я, он еще и постоянен.

Уолтер — первооткрыватель, каким я хотел бы стать, и человек, к которому нужно внимательно прислушиваться и которым нужно наслаждаться. Из этого всего вы можете заключить, что я очень люблю и уважаю Уолтера Мёрча, и, конечно, это именно так.

*Фрэнсис Форд Coppola*



# предисловие к русскому изданию

Во второй половине июня 1896 года импресарио Шарль Омон привез синемаграф братьев Люмьер в Нижний Новгород. В его кафе «Театр концерт-паризьен», которое имело репутацию эlegantного борделя, на одной стене натянули простыню, а у противоположной стены установили киноаппарат. Добропочтенные и не очень горожане собрались, чтобы увидеть своими глазами нечто, чего раньше никогда не видели, – движущиеся фотографии.

Максим Горький, тогда двадцативосьмилетний журналист (позже этот город переименуют в его честь), присутствовал на этом показе и записывал свои впечатления, которые опубликовал в местной газете. Лампа киноаппарата зажглась, и изображение показалось на экране. Горький не был впечатлен увиденным: «Это улица Парижа. Вы ви-



дите экипажи, детей, пешеходов, застывших в живых позах, деревья, покрытые листвой. Все это неподвижно: общий тон – серый тон гравюры, все фигуры и предметы вам кажутся в одну десятую натуральной величины. И вдруг что-то звучно щелкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам.

Экипажи едут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты – и все это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро движется, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом...».

Несмотря на то, что Горький видел движущиеся картинки первый раз в жизни, он остался равнодушным: «Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения... Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой узор красок; серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь»<sup>1</sup>. Отвращение Горького к чудесам синематографа было ранним проявлением того, что затем было названо феноменом «Зловещей долины», – это жутковатое чувство, когда видишь что-то, близко имитирующее реальность, но недостаточно живое, нечто, подобное зомби, живое и мертвое одновременно.

---

<sup>1</sup> Максим Горький (под псевдонимом М. Pacatus) опубликовал статью в газете «Нижегородский листок» 4 (16) июля 1896 года.

Но было кое-что еще, о чем упоминал Горький: моментальный скачок от одного кадра к другому. Он наблюдал за Парижскими улицами, как вдруг...

«...И вдруг что-то щелкает, все исчезает, и на экране появляется поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите...».

То, что он услышал, – этот щелчок, и то, что увидел, – «все исчезло, и появился поезд» – была склейка на пленке, которая резко перенесла зрителя с улиц Парижа на станцию Ласьота на Лазурном Берегу, куда прибывал проезд. В те времена пленка в местах склейки была утолщенной от слоя клея или от полоски клейкой ленты и издавала громкий щелчок, когда проходила через проектор. Это был, возможно, первый случай в истории, когда кто-то написал про феномен внезапного скачка от одного движущегося изображения к другому. Этот почти незамеченный момент был маленьким зернышком, которое потом вырастет в могучее дерево, в единственную уникальную форму искусства кино – монтаж.

Это русское издание книги *In the blink of an eye* отделяет всего лишь 135 лет от братьев Люмьер: чуть больше одной столетней жизни человека – вся история кинематографа укладывается в этот временной промежуток. Но начало всех искусств: живописи, музыки, театра, поэзии, песен, танца, скульптуры, архитектуры – от нас в десятках тысяч лет и, возможно, даже сотнях тысяч лет, теряется в доисториче-





ских временах. Кино в сравнении с ними – новорожденный. «Единственная форма искусства, чей день рождения нам известен», – как отмечал Бела Балаж. И мы все еще пытаемся понять и контролировать подростковые гормоны и ломку голоса по-прежнему молодого вида искусства.

В конце своей статьи М. Горький задавался вопросами: «что этот туманный новый медиум принесет и чему будет служить? Его заключение было таково: насилие, порнография и домашние склоки. Вот что он писал: «...Синематограф, научное значение которого для меня пока непонятно, послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда. Он будет показывать картины “Как она раздевается”, “Мадам в ванной” и “Женщина в чулках”, иллюстрации к сочинениям де Сада или бравые похождения кавалера...». Если бы Горький был жив, чтобы оценить темы некоторых фильмов, которые выходят сегодня, был бы он рад или подавлен, обнаружив, что его предсказания в основном подтвердились?

Я предполагаю, что общее недовольство Горького, хотя он и не знал этого, было связано с отсутствием редактур фильма, то есть монтажа. Луи Люмьер прилюдно (хотя и преждевременно) заявил, что «кино – это изобретение без будущего». Почему? Я думаю, потому, что трансформативные и живительные возможности монтажа еще не были открыты. А вот Уильям Диксон, изобретатель-визионер «движущихся картинок», предвидел нечто подобное. В своей книге об истории «Кинетографа»<sup>1</sup> Диксон, несмотря на ограниченные

---

<sup>1</sup> Изобретение Уильяма Диксона и Томаса Эдисона, в 1889–1891 годах был создан аппарат для записи движущегося изображения на пленку.

на тот момент данные, увидел безграничное будущее для кино: звук, цвет, водные баталии, мюзиклы, театрализованные представления — он даже с точностью предсказал, что достижения на Марсе, Сатурне и Венере будут запечатлены кинетографическими репортерами.



В раннем детстве кинематограф (1895–1901) кочевал по борделям и салунам, водевилям и ярмарочным шоу, развлекая и удивляя аудиторию однокадровыми фильмами.

Это было подобием видео с котиками на YouTube. Движущееся изображение и кино не были рождены одновременно. Жорж Мельес и его эксперименты, начавшиеся в 1896 году, были исключением. Он изобрел **джамп-кат**<sup>1</sup> в «Исчезновении дамы», где незадачливый фокусник, пытаясь вернуть исчезнувшую, сначала превращал даму в скелет, а потом обратно. И он еще не в полной мере использовал силу монтажа, предпочитая двух- и трехсекундные **наплывы**, как, например, в «Золушке» (1899) и «Жанне д'Арк» (1900). Эти аттракционы заложили фундамент будущего кино.

Позже, уже около 1901 года, новое искусство начало осваивать опьяняющую, практически сексуальную силу монтажа. Персонаж бежит по одному кадру и врывается в другой,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее термины, выделенные жирным шрифтом, можно посмотреть в глоссарии на странице 213.



снятый в разных локациях в разное время, и зритель верит, что это действие единое. Ведь не было никакой гарантии, что такой трюк сработал бы: человеческий мозг мог быть устроен таким образом, что резкий скачок из одной реальности в другую запустил бы реакцию дезориентации, и зрителя укачало бы. Вместо этого зрители не только быстро воспринимали грамматику нового кино, но и, похоже, им это нравилось и заставляло ждать приятных сюрпризов и смены визуальных аккордов, так сказать. В результате прежние разочарования Горького переросли в энтузиазм, и его роман «Мать» был экранизирован Всеволодом Пудовкиным в 1926 году. Особый стиль и успех фильма «Мать» стал, в свою очередь, способом показать персонажа и настроение через диалектический монтаж – эффект Кулешова, техника, которая и сегодня является неотъемлемой частью теории кино.

Какой секрет заставляет эту алхимию работать? Каждый фильм, который мы делаем, проясняет и в то же время сгущает эту тайну. Но я предполагаю, что киномонтаж «защит» в основу визуального кода наших снов – это язык, с которым мы были тесно знакомы на протяжении тысяч, а может быть и миллионов лет.

И по логической, и по художественной причинам монтаж оказался тем, что позволило кино выжить, несмотря на предсказания Луи Люмьера. Длинный сложный фильм может сейчас быть спланирован заранее, разделен на отдельные индивидуальные кадры и сцены, снят самым эффективным способом (объединяя локации, делая допущения

в расписании по занятости актеров, избегая ненастий в по-  
годе и т. д.). И потом фильм будет снова сшит в убедитель-  
ную трехмерную мозаику (два пространственных измерения  
и третье измерение времени), которая может представлять,  
если говорить музыкальными или литературными термина-  
ми, полную картину человеческой комедии. Монтаж осво-  
бодил кинематограф от гравитации тяжелых однокадровых  
мизансцен и позволил оторваться от земли в креативном  
и логистическом смысле. Возможно, это совпадение, что два  
крупных прорыва начала двадцатого века – смонтирован-  
ный фильм (1901) и первый полет братьев Райт (1903) – про-  
изошли почти друг за другом. При смешении ДНК множе-  
ства непродолжительных и иногда конфликтующих кадров  
и звуков получается плодотворный парадокс, который ле-  
жит в сердце уравнения:

**движущиеся изображения + монтаж = кино.**

Слова **монтаж**, *montage*, *montaggio*, *montage* в романских  
языках, русском и других славянских языках делают акцент  
на архитектурных аспектах нашей работы. С одной сторо-  
ны – конструирование, соединение частей – базовый фун-  
дамент всей работы монтажера.

А в английском, немецком и скандинавских языках исполь-  
зуют слова **cutting**, **editing**, **schnitt**, **redigering**, которые под-  
черкивают последовательное разрезание и реорганизацию  
этой сборки. Конечно, наша работа включает в себя оба  
аспекта, но каждый монтажер фильма должен понимать, что  
неважно, собираем или вырезаем, мы конструируем нечто