

ПЕРВОЕ РУССКОЕ ИЗДАНИЕ
ЛЕГЕНДАРНОЙ КНИГИ

**IN THE BLINK
OF AN EYE**

ИСКУССТВО МОНТАЖА

РАЗГОВОР
КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ 1, 2, 3
АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ
АНГЛИСКИЙ ПАЦИЕНТ
НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ
ТАЛАНТЛИВЫЙ МИСТЕР РИППИ
И ДРУГИЕ

**УОЛТЕР
МЕРЧ**

Обладатель **3** премий «**ОСКАР**»
и **3** премий «**БАФТА**» за монтаж и звук

▶ ПУТЬ ФИЛЬМА
ОТ ПЕРВОГО КАДРА
ДО КИНОТЕАТРА

Уолтер Мёрч
Искусство монтажа.
Путь фильма от первого
кадра до кинотеатра
Серия «Мастер сцены»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=57548704

Искусство монтажа: Эксмо; Москва; 2020

ISBN 978-5-04-106185-2

Аннотация

Обновленное издание легендарной книги In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing, которая входит в списки обязательной литературы во всех киношколах мира! Ее автор Уолтер Мёрч – прославленный мэтр Голливуда, опытнейший режиссер монтажа, саунд-дизайнер и блестящий рассказчик. Он работал над такими культовыми фильмами, как «Крестный отец», «Разговор», «Апокалипсис сегодня», «Английский пациент» и многими другими, девять раз был номинирован на премию «Оскар» и получил ее трижды.

«Искусство монтажа» – это не просто история рождения невидимого искусства, это проводник в мир кинематографа. Весь бесценный многолетний опыт Уолтера Мёрча собран на страницах этой книги. Не важно, профессионал ли вы или только

новичок – магия кино захватит вас с первых страниц, и вы не сможете смотреть на кино как раньше!

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие	8
Предисловие к русскому изданию	11
Вступление	23
Монтаж и невидимый монтаж	26
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Уолтер Мёрч

Искусство монтажа

IN THE BLINK OF AN EYE: A PERSPECTIVE ON FILM
EDITING, 2ND EDITION

Copyright © Walter Murch

Редакция благодарит за помощь в переводе текстов о зву-



ке в кино компанию *flysound* и лично *Андрея Бельчи-*
кова и Сергея Большакова

Во внутреннем оформлении использованы иллюстра-
ции и фотографии: Yafeto, kuroksta, Albert Beukhof /
Shutterstock.com

Используется по лицензии от Shutterstock.com; © Steven
D Starr / Contributor / Corbis Entertainment / GettyImages.ru

В оформлении обложки использованы изображения:
Misha Mishchenko, thenatchdl / Shutterstock.com

Используется по лицензии от Shutterstock.com

© Уолтер Мёрч, иллюстрации, 2020

© Алексеева Лика, перевод на русский язык, 2020

© ООО «Издательство «Эксмо», 2020



«"Оскар" за искусство монтажа, который получил автор этой книги, был не главной его наградой. Представляется гораздо более важной профессиональной заслугой то, что Уолтеру Мёрчу доверяли монтировать фильмы выдающиеся режиссеры его эпохи: Фрэнсис Форд Коппола, Фред Циннеман, Филипп Кауфман, Энтони Мингелла. И он сумел не просто оправдать их доверие. С каждым из этих мастеров Мёрч совершенствовал свой незаурядный талант и открывал новые возможности монтажного искусства.

Его книга – сокровищница практического опыта, накопленного благодаря острому уму, тонкому чувству и сознанию личной ответственности за общее дело, каким является кино. Все, кто снимает сегодня, на пленку или электронные носители, найдут здесь ценные советы. Но и те, кому интересна история киноискусства, с благодарностью прочитают свидетельства Уолтера Мёрча о рождении нескольких незабываемых фильмов».

НАУМ КЛЕЙМАН, ИСТОРИК КИНО

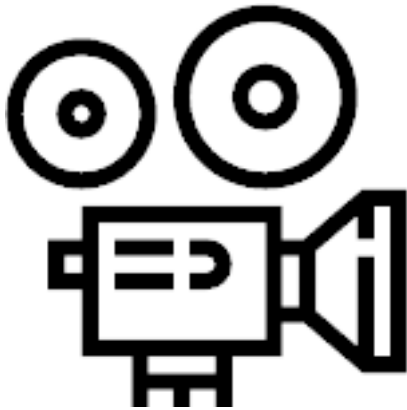
«Когда кино только искало способ говорить с публикой, Эйзенштейн дал ответ на все вопросы сразу: монтаж.

Прошли годы. Героями кинематографа по-прежнему были режиссеры и актеры, изредка продюсеры и сценаристы. Очень редко – операторы. Монтажеры оставались в тени; зритель не знал их имен, не видел лиц. Сама судьба Уолтера Мерча и его удивительная книга отчасти компенсируют эту несправедливость. Ремесленник и гений одновременно, мастер монтажа и звука, технарь-виртуоз и поэт своего дела, он может быть признан одним из изобретателей современного кино в диапазоне от "Крестного отца" до "Английского пациента".

О том, из каких невидимых, но неизменно значимых элементов (трюков, инноваций, метафор) складывается фильм, Мёрч рассказывает с неизменным уважением к читателю, сочетая увлеченность тинейджера и великодушные мэтра. Оторваться от этого рассказа невозможно».

АНТОН ДОЛИН, ЖУРНАЛИСТ, КИНОКРИТИК

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 мальчика¹, 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 дово-

¹ Gerald McBoingBoing – мультфильм впервые вышел в 1950 году в США.

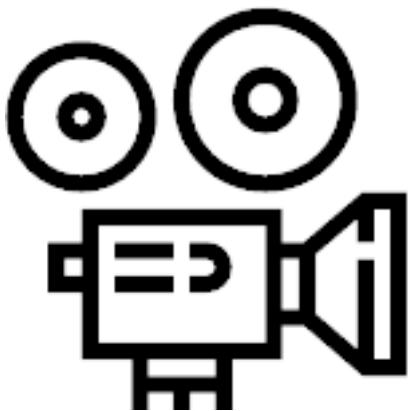
дилось работать: «Разговор» и «Крестный отец 2». В моем сердце эти фильмы занимают особое место, как и «Люди дождя», потому что они были ближе всего к цели, которую я ставил самому себе, будучи молодым, – писать только оригинальные истории и сценарии. В этом Уолтер всегда меня поддерживал, и лучше всего 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 синематограф братьев Люмьер в Нижний Новгород. В его кафе «Театр концерт-паризьен», которое имело репутацию элегантного 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, кото-

рые опубликовал в местной газете. Лампа киноаппарата зажглась и изображение показалось на экране. Горький не был впечатлен увиденным: «Это улица Парижа. Вы видите 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 двигается, 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»². Отвержение Горького к чудесам синематографа было ранним проявлением того, что затем было названо феноменом «Зловещей долины» – это жутковатое чувство, когда видишь что-

² Максим Горький (под псевдонимом М. Rasatus) опубликовал статью в газете «Нижегородский листок» 4 (16) июля 1896 года.

то, близко имитирующее реальность, но недостаточно живое, нечто, подобное зомби, живое и мертвое одновременно.

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 железная дорога и поезд. 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 поезд. 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, тан-

ца, скульптуры, архитектуры – от нас в десятках тысяч лет и, возможно, даже сотнях тысяч лет, теряется в доисторических 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 редакции 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»³ Диксон, несмотря на ограниченные 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, развлекавая 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**⁴ 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

³ Изобретение Уильяма Диксона и Томаса Эдисона, в 1889–1891 годах был создан аппарат для записи движущегося изображения на пленку.

⁴ Здесь и далее термины, выделенные жирным шрифтом, можно посмотреть в глоссарии на странице 213.

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, 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 логистической, 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 погоде и т. д.). И потом фильм будет снова сшит в убедительную трехмерную мозаику (два пространственных измерения и третье измерение времени), которые могут представлять, если говорить музыкальными или литературными терминами, полную картину человеческой комедии. Монтаж освободил кинематограф от гравитации тяжелых однокадровых мизансцен и позволил оторваться от земли в креативном и логистическом смысле. Возможно, это совпадения, что два крупных прорыва начала двадцатого века – смонтированный фильм (1901) и первый полет братьев Райт (1903) – произошли почти друг за другом. При смешении ДНК множества непродолжительных и иногда конфликтующих кадров и звуков получается плодотворный парадокс, который лежит 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 стороны – конструирование, соединение частей – базовый фундамент всей работы монтажера.

А в английском, немецком и скандинавских языках используют слова *cutting, editing, schnitt, redigering*, которые подчеркивают последовательное разрезание и реорганизацию этой сборки. Конечно, наша работа включает в себя оба аспекта, но каждый монтажер фильма должен понимать, что не важно, собираем или вырезаем, мы конструируем нечто новое: в попытке найти оптимальный баланс между содержанием и длиной, историей и эмоцией, четкостью и насыщенностью.

У нас не было и пока нет учебника, чтобы рассчитать баланс между гравитационными силами истории и центробежными силами эмоций. В этом смысле ситуация схожа с условиями, в которых были строители великих соборов, как, например, Айя Софии (537 н. э.) или Шартрского собора (1145 н. э.), которые воздвигли эти впечатляющие сооружения до открытия закона всемирного тяготения или теории упругости. То, что двигало ими, – это то же, что движет нами, кинематографистами: видение того, к чему они стремятся, чутье, наследие предшествующих зодчих и обучение ремеслу у мастера. И нужно было довериться памяти нескольких болезненных неудач, чтобы точно рассчитать, сколько камня необходимо использовать для обеспечения устойчивости и при этом воздушности этих сводчатых арок и куполов.

Прошло тридцать два года с момента первой публикации этой книги – отрезок времени, который примерно равен четверти истории кинематографа. Многое произошло за это

время, но, без сомнения, самое значительное событие длилось два десятилетия – переход от аналогового кино к цифровому.

Я начал изучать кино в 1965 году в Университете Южной Калифорнии (USC) и проработал следующие тридцать лет и продолжал учиться (так как работа – это иная форма учебы) в совершенно аналоговом мире. В 1995 году во время производства фильма «Английский пациент» я переключился на цифровой монтаж (о драматических деталях того, как это происходило, я расскажу в книге). И следующие двадцать пять лет я монтировал фильмы и сводил звук в цифровом формате, используя самые разные платформы и программы. Это было захватывающе – жить и работать во время этого эпохального перехода. Моя карьера разделилась почти поровну: на аналоговую и цифровую эпохи.

Когда в 2001 году было опубликовано второе издание этой книги, кино все еще металось в переходном периоде от пленки к цифре, все еще приходилось технически обслуживать пленочные форматы и быстро развивающиеся цифровые. В последних главах второго издания я уделил внимание сильным и слабым сторонам обеих систем, так как они – не что иное, как диалекты самого киноязыка. И хотя было неизбежно, что цифра захватит все, у меня оставалась надежда, что, учитывая некоторые сильные стороны аналоговых систем, мы сможем их интегрировать в цифровые системы.

Я хотел бы поблагодарить переводчика и издателей это-

го русского издания за то, что вдохновили меня написать несколько дополнительных глав, актуализировать эти мысли об изображении и звуке теперь, когда цифра стала доминирующей повсеместно: и в процессе производства фильмов, и в кинопоказе.

Несколькими абзацами ранее я попытался отметить, что кинематограф – настолько молодая форма искусства для истории человечества, что мы еще не осознали всех ее смыслов, не можем исследовать ее глубины и даже понять, насколько они глубоки.

Уильям Голдман сказал: «Никто ничего не знает. На самом деле ни один человек во всей киноиндустрии не знает, что сработает, а что нет»⁵. Но, несмотря на все технические фокусы, работая над фильмом, многие из нас сегодня могут почувствовать себя членом экипажа каравеллы шестнадцатого века, что ходит по неизведанным морям и землям, которых нет на карте.

Благодаря инструменту астрологии мы можем приблизительно определить нашу широту, но пока еще не долготу. Мы знаем, что оставили позади, есть призрачное понимание того, куда мы направляемся, но никакой четкой идеи того, куда мы причалим, как долго будем путешествовать, какая погода будет нас сопровождать в пути или что мы сможем в итоге привезти домой. Сможем ли мы пережить штормы и подводные камни вдоль еще неизведанных берегов, следуя

⁵ Книга Уильяма Голдмана «Приключения в кинобизнесе».

схемам, которые все еще очень приблизительны? И вправду, «тут обитают драконы».

Как писал Робер Брессон в своих дневниках: «Кинематографист совершает путешествие первооткрывателя на неизведанную планету». Или Андре Жид: «Новых земель не откроешь, если не согласишься надолго потерять из виду берег».

Без сомнения, некоторые фильмы преуспевают вопреки всем ожиданиям. А некоторые становятся коммерчески успешными по непонятным причинам. Очень немногие имеют и художественный, и коммерческий успех. Картины, которые получили хвалебные отклики во время проката, позже пропадают в пыльное небытие, и наоборот. Никто еще не изобрел кинематографический секстант, чтобы замерять художественную и коммерческую долготу. Это тот случай, когда слова Уильяма Голдмана подтверждаются.

Возможно, мы такой инструмент так и не изобретем. Законы физики неизменны, и все координаты в географии теперь известны. Есть инженерные книги, которые объясняют, как были построены соборы и почему они все еще стоят. Но в кино береговые линии, как и физические законы, постоянно меняются, как в «Алисе в Зазеркалье».

В мире существует великое множество монтажеров и звукорежиссеров кино (все больше и больше на самом деле), и столько же существует способов монтировать великое множество жанров фильмов. Тем более в нашем мире, сконцен-

трированном на визуализации, когда кино прорастает в другие виды медиа. Но на этих страницах я сделал попытку найти закономерности, мысленные приемы – своеобразные перила и опорные точки, которые могут оказаться полезными.



Кинематографисты – мореплаватели на пути к едва представляемым берегам. Тем «неизведанным планетам», о которых писал Брессон, со своими силами притяжения и плотностью атмосферы.

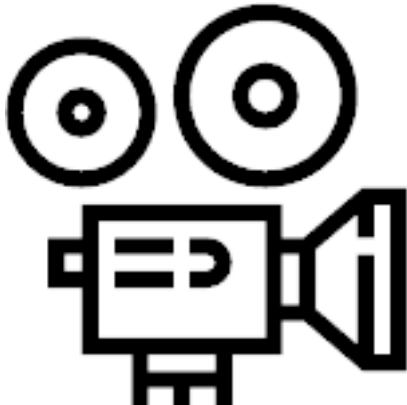
И эта книга – запись некоторых стратегий и подходов, разработанных мной на пути к планетам-фильмам, которые я посещал, сформированных недочетами и преимуществами моего характера, и конкретными историями, которые мне посчастливилось наблюдать, путешествуя вместе с чудесными экипажами.

Поэтому возьмите от этих страниц то, что покажется полезным именно вам, отставьте в сторону то, что не пригодится, или переведите все в близкие вам понятия. Преимущества нашего кинематографического путешествия (так было лично для меня) в неожиданных открытиях, которые мы совершаем для себя, ведомые следами и маркерами, оставленными теми, кто плывал до нас.

Вступление

«Игорь Стравинский обожал теоретические формулировки. Он много писал об интерпретации. Внутри у него бушевал вулкан, и потому он призывал к сдержанности. Посредственности, читая его рассуждения, согласно кивали головами. Те, у кого и намек на вулкан не было, взмахивали дирижерскими палочками, свято соблюдая сдержанность, а Стравинский, который никогда не жил так, как учил, дирижировал своего „Аполлона Мусажета“ словно это был Чайковский. Мы же, знакомые с его теориями, слушали и поражались».

Ингмар Бергман «Жестокий мир кино (Латерна магика)»



Большинство из нас, сознательно или бессознательно, ищут точку внутреннего баланса и гармонии с самими собой и внешним миром, и если мы осознаем, что внутри нас кипит вулкан, то мы компенсируем это вынужденной сдержанностью. Таким же образом тот, кто борется с ледником внутри себя, будет стремиться отдаться страстям. Опасность, как справедливо замечает Бергман, таится, когда ледяная личность в поиске страстей прочитает Стравинского и вместо этого включит сдержанность.

Многие из мыслей, которые последуют в этой книге, несмотря на то что были впервые представлены публике в форме лекции, и, следовательно, являются скорее заметками самому себе, представляют методы работы, которые я систематизировал, сражаясь с собственными вулканами и ледниками. Эти инсайты во внутреннем мире одного человека, вполне возможно, будут интересны другим скорее проблесками самого поиска, чем спецификой методов, которую породил этот поиск.

Я бы хотел поблагодарить Кена Соллоуса за предоставление мне транскрипций оригинальных лекций и возможности представить это более широкой аудитории. По косметическим причинам я сделал некоторые коррективы и добавил уточнения к тому, что было по большей части импровизированным диалогом со слушателями, которых я благодарю за их интерес и участие. Я также обновил некоторые техни-

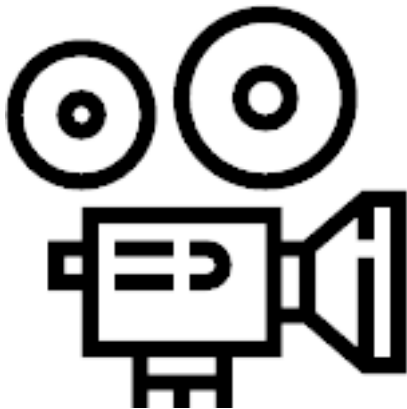
ческие аспекты и добавил главы, учитывающие воздействие, которое нелинейный цифровой монтаж оказал на процесс кинопроизводства.

Особое спасибо также Хилари Фурлонг (в тот момент члену Австралийской комиссии по кино), которая помогла организовать мою поездку в Австралию, где и прошла лекция, ставшая отправной точкой для этой книги.

Уолтер Мёрч

Рим, август 1995 года

Монтаж и невидимый монтаж



Зачастую лишь познавая крайности, мы больше всего узнаем о середине: лед и пар могут рассказать о природе воды больше, чем сама вода. Любой фильм, который достоин быть снятым, – уникален. И обстоятельства, в которых создаются фильмы, настолько различны, что неправильно было бы говорить о какой-то «норме».

Фильм «Апокалипсис сегодня» практически по любому критерию оценки: расписанию, бюджету, художественным амбициям, техническим инновациям – оценивается как кинематографический эквивалент льда или пара. Взять хотя бы то время, которое понадобилось, чтобы закончить работу

(я потратил на монтаж картины год и еще год на обработку и сведение звука). Этот **постпродакшн** оказался самым продолжительным из всех проектов, на которых я когда-либо работал. Но как раз этот пример может пролить свет на то, что такое «норма» или какой она могла бы быть.

И это при том, что я присоединился к нему довольно поздно. Я пришел на проект в августе 1977 года, когда Ричи Маркс и Джерри Гринберг уже монтировали фильм на протяжении девяти месяцев. После окончания съемок прошло всего несколько месяцев. Мы работали втроем, пока весной 1978 года Джерри не ушел. Мы с Ричи какое-то время трудились вдвоем, затем к нам присоединилась Лиза Фрухтман, а потом я начал работу над **саундтреком**.

Одна из причин, почему это заняло столько времени, – огромное количество пленки: 381 километр, что соответствует примерно 230 часам отснятого материала. Так как готовый фильм идет почти два часа и двадцать пять минут, это дает соотношение материала – девяносто пять к одному. Девяносто пять «невидимых» минут на каждую минуту, из которой сложился конечный продукт. Для сравнения, среднее соотношение материала у большинства фильмов в прокате – около двадцати к одному.

Путешествовать сквозь эти «девяносто-пять-к-одному» было, как продираться через густой лес, вырываясь иногда на полянку с травой, а потом снова ныряя в лес. Там были зоны (например, сцена с вертолетами), где пленки было осо-

бенно много, и наоборот, где материала было чрезвычайно мало. По-моему, одни только сцены с подполковником Килгором занимали не меньше 67 километров, а так как это примерно 25 минут готового фильма, то здесь соотношение было сто к одному. Но очень многие связующие сцены имели только **мастер-план**. Фрэнсис использовал так много пленки и времени на большие события, что компенсировал это минимальным покрытием на некоторых из этих сцен.

Если взять, к примеру, одну из основных сцен – атаку вертолетов на «базу Чарли», где звучит вагнеровский «Полет валькирий», то она была поставлена как реальное событие и последовательно снята как документальный фильм, а не как серия специально сконструированных кадров. Это была масштабная хореография с огромным количеством людей, боевой техники, камер и природы. Как какая-то дьявольская механическая игрушка, которую можно завести и отпустить. Как только Фрэнсис командовал: «Начали», съемки напоминали настоящее поле боя: восемь камер снимали одновременно (некоторые на земле, а некоторые в вертолетах), и каждая была заряжена самой большой катушкой с пленкой из возможных – на одиннадцать минут.

После того, как кадр был снят, если не было обнаружено очевидной проблемы, позиции камер менялись, и все повторялось заново. И так вновь и вновь. Как я полагаю, они продолжали снимать, пока не поняли, что у них достаточно материала. И ни один **дубль**

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.