

Профессия — режиссер

Амели Пулен работает в баре и мечтает о том, чтобы все вокруг были счастливы. Она без конца придумывает различные способы “исправления” чужих бед, несчастий и страданий. И вот в ее жизнь входит странный парень, который буквально купается в несчастьях.

Режиссер Жан-Пьер Жене рассказывает о своем новом фильме “Сказочная судьба Амели Пулен” (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain) — а заодно и о своей судьбе. (“Амели” была показана на открытии XXIII МКФ и выходит в российский прокат).

— Вы сняли настоящий гимн Парижу и парижанам.

— Не надо высокопарных слов! Я снимал этот фильм, постоянно опасаясь оказаться не на высоте. Когда я снимал свой первый фильм “Деликатесы”, то знал, что он станет приятным сюрпризом для публики, и нас с Каро действительно похвалили. Когда мы делали “Город заблудившихся детей”, то считали себя непогрешимыми — и нам сильно за него врезали. Когда я снимал “Воскрешение Чужого”, французская критика относилась ко мне, как к спортсмену, завоевавшему золотую олимпийскую медаль — еще бы, француз снимает голливудский боевик! А “Амели” — это мой самый личный фильм. Снимая его, я хотел только одного: чтобы зрители стали немного счастливей.

— Вы помните день, когда начали работать над фильмом “Сказочная судьба Амели Пулен”?

— Если вы имеете в виду день, когда я начал писать сценарий, — да. Это был первый день мирового чемпионата по футболу, 10 июня 1998 года. А когда я впервые начал об этом думать, не помню. Мне уже давно хотелось снять фильм, где было бы все, что я люблю, — собрать коллекцию всех удовольствий, всех восхитительных моментов жизни. Помните, в “Воспоминаниях о звездной пыли” Вуди Аллен говорит Шарлотте Рэмплинг: “Все идеально — легкий ветер, атмосфера, тихая музыка”. Я начал думать об “Амели” еще до того, как отправился в Лос-Анджелес снимать “Воскрешение Чужого”. К тому времени у меня накопилось много идей, рисунков, сцен, ситуаций, персонажей, их объединившего. А когда я приехал из Голливуда, то снова вернулся к этим идеям, и в одно прекрасное утро мне в голову пришла мысль о девушке, которая вмешивается в жизнь других людей ради их же блага. К тому времени я понял, что мне хочется создать что-то позитивное: к 47 годам в жизни появляется столько вещей, что ими хочется поделиться. И как только мы с моим сценаристом Гийомом Лораном начали писать, все сразу же встало на свои места.

— Роль Амели сыграла Одри Тоту, однако вы писали ее для другой актрисы.

— Да. Эмили Уотсон, в честь которой мы и назвали героиню Амели. Она сообщила, что не будет сниматься. Я помню, что был ужасно расстроен, шел по улице и вдруг увидел рекламную афишу фильма “Салон красоты “Венера”.

Меня поразило лицо Одри с огромными черными глазами — она казалась олицетворением невинности. Я предложил ей прийти на пробы. Как только начал снимать ее, сразу же понял: Амели — это она. Работать с Одри — настоящее счастье. Она потрясающая актриса, настоящая характерная актриса, каких бывает всего несколько на целое поколение. К тому же у нее удивительное чувство камеры, она мгновенно схватывает все, ей все дается легко. А какое у нее чувство ритма! Она — как футболист, точно знающий, когда нанести удар. А ведь ей всего 23 года.

— А что вам меньше всего понравилось во время съемок?

— Несомненно, необходимость работать на природе. Впервые в жизни я вышел из

фильм изменил жизнь целого квартала. Значит, история Амели продолжается.

— “Амели” кажется попыткой возвращения в детство. Каким было ваше детство?

— Пожалуй, не очень веселым. Нет-нет, я не хочу сказать, что у меня было плохое детство, просто у всех были свои огорчения, свои раны. Долгое время я был единственным ребенком в семье. Брат родился, когда я был уже большим. Одиночество отравляло меня в страну грез. Наверное, поэтому я и стал режиссером. К 8 годам у меня уже был свой театр кукол. Я писал истории, делал декорации, вывешивал лампочки в доме, чтобы организовать полноценное освещение. Я даже заставлял родителей платить деньги за посещение спе-

кино посмотрел! Какой это был шок! Какие раскадровки, какие крупные планы! До этого момента я не мог себе представить, что глаза во весь экран могут произвести такое впечатление. Этот фильм все изменил. Вторым шоком был “Заводной апельсин”. Открыв его для себя, я пересмотрел этот фильм в кинотеатре 14 раз! Меня интересовало не содержание, а форма — как Кубрик снимал рапиды, как он использовал музыку. Это было невероятно, потрясающе. Я осознал, что кино — это искусство. Позже я увлекся такими гениями анимации, как Иржи Трнка, Петр Камлер, Бруно Боцетто. Я познакомился с их творчеством на фестивале в Аннеси. Это было замечательно. Так замечательно, что я долгое время

понятия не имел, как это делается. И вот я вышел на сцену, и Рони Шнайдер с Романом Поланским вручили мне премию Киноакадемии! Я понастоящему осознал, что стал лауреатом, только когда пришел домой и увидел на автоответчике более 80 сообщений. А мои родители, наконец, перестали меня пилить за то, что я ушел из телефонной компании!

— Трудно ли живется режиссеру короткометражек?

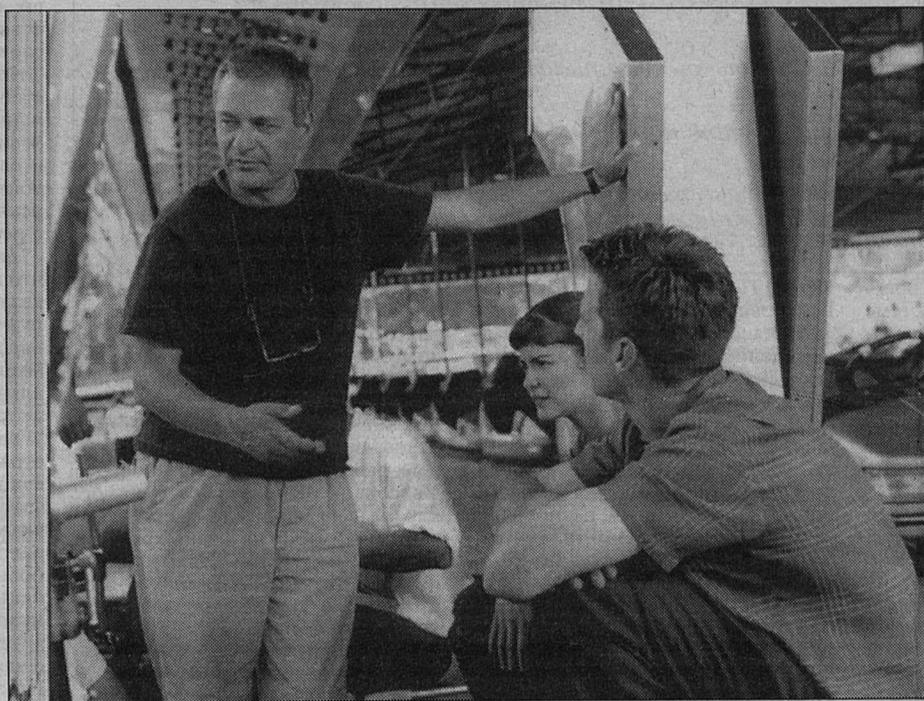
— Не знаю, как сейчас, но в то время все мы в основном жили на пособие по безработице. Моей первой профессиональной работой стал клип для Жюльена Клерка “Девушка в нейлоновых чулках”. Впервые в жизни я оказался на съемочной площадке во главе профессиональной труппы, впервые мне заплатили за работу. Потом было много неудач и осечек. Помню, после фильма “Бункер, последние выстрелы”, который я делал вместе с Каро, меня пригласили в Нанси снять часовой телефильм. Я написал сценарий, сделал раскадровки, пригласил на главную роль Доминика Пинона, составил план работы. И буквально накануне съемок выяснилось, что у меня нет удостоверения телережиссера, что для меня нужно делать исключение, что нужно оформлять кучу бумаг, справок. Короче, я так и не смог снять фильм. Директор телеканала Серж Моати вообще отказался со мной разговаривать, хотя чуть ли не каждый день произносил речи о том, как он помогает начинающим режиссерам, как заботится о творческой молодежи. На самом деле он палец о палец не ударил, чтобы мне помочь. Кто-то из его чиновников сказал мне — дословно: “Вы просто ничтожество, почему мы должны сделать для вас исключение?” После этого я хлопнул дверью и ушел. И они даже не заплатили мне за сценарий. Из-за них я потерял 10 лет. Между “Бункером” и “Деликатесами” пролегло целых 10 лет! Но с другой стороны, кто знает, может быть, это и к лучшему. Я мог бы до сих пор работать в Нанси на телеканале, о котором один из сотрудников говорил мне: “Единственное, что здесь работает — столовая!” А после этой неудачи я вернулся в Париж.

— Вы всегда говорите о Париже, как о сказочном городе.

— Первые два месяца в Париже действительно были сказкой. Я выходил из метро наугад и бродил, открывая для себя невероятной красоты кварталы. Помню, я случайно открыл для себя улицу Муффетар, а потом много месяцев не мог найти ее снова. Она снилась мне каждую ночь, она стала волшебным местом. Помню, что сразу же после приезда в Париж я начал писать сценарий, действие которого разворачивалось на Монпарнасе, на его лестницах, среди тумана. После того, как я побывал в Лос-Анджелесе, я понял, что могу жить только в Париже. Голливуд — прекрасное место для работы, но там нет ничего привлекательного, кроме пальм, и там ни с кем невозможно встретиться. Помню, я пошел в лос-анджелесский кинотеатр, посмотрел французский фильм “Каждый ищет свою кошку”, и понял, как же я успел сильно соскучиться по парижскому метро, по звукам аккордеона. Но когда вернулся, снова быстро привык к тому, что живу в необыкновенном городе.

Парижский гимн Жан-Пьера Жене

Мишель БАИЕН



павильона и снимал на улице. Я не мог иначе — ведь одним из героев фильма был Париж. Но съемки на природе оказались ужасным испытанием. Я не мог контролировать все. То я вижу в кадре машину там, где она мне не нужна, то вдруг появляется прохожий, то облачко выплывает на небо там, где его не ждали. Меня это сводило с ума! Я старался максимально контролировать городскую эстетику. Мы перекрывали улицы, ставили нужные машины в нужных местах. Все машины были с закругленными контурами, потому что Амели старается сглаживать и округлять все углы. Мы передельвали витрины магазинов, вешали свои афиши, как правило, яркие и красочные. В постпродакшн мы продолжали подчищать экстерьеры: поскольку все снималось цифровой камерой, мы могли убирать какие-то детали и заменять их на те, которые были нужны нам. Мы даже изменяли цвет неба, когда оно казалось нам слишком серым.

— То есть натурные съемки по сути стали съемками в павильоне под открытым небом?

— Да, нашим павильоном стал весь Париж. Мне ужасно понравился процесс выбора природы, я обошел весь город, подбирая места. Знаете, владельцы магазинчика, где происходит действие, сохранили его в том виде, в каком он остался после фильма. Этот магазин существовал и раньше, но мы его сильно переделали. Хочется верить, что наш

таклей! У меня также был проектор, и можно было смотреть слайды. Я брал фильмы Disney, менял порядок кадров, переписывал истории заново.

— А какие фильмы вы смотрели в то время?

— Меня отправляли спать в 9 часов вечера, поэтому многие годы я видел по телевизору только первые полчаса каждого фильма. Это было ужасно! Но как только у меня появилось немного денег, я купил 8-миллиметровый проектор и несколько фильмов Чаплина. Я смотрел их, крутя ручку аппарата то быстро, то медленно. Господи, как же повезло сегодняшним молодым зрителям! У них есть кассеты, DVD, это же гениальный способ не только смотреть, но и изучать кино. Я помню, что с первой же зарплаты — мне было 17 лет, я жил в Нанси, отец работал в телефонной компании и меня устроил туда же — я вышел из конторы, прошел буквально 10 метров, вошел в магазин и выложил все деньги за 8-миллиметровую камеру и треножник. Вот тогда все и началось.

— Какие фильмы потрясли вас в юности больше всего?

— У меня было два “киношока”, если можно так выразиться. Первый — “Однажды на Диком Западе”. Когда я посмотрел фильм Серджио Леоне, мне показалось, что я умер прямо в зрительном зале. После этого фильма я три дня не мог говорить. Родители забеспокоились: “Что с тобой? Ты заболел?” Они не могли понять — подумаешь,

не знал, чем мне заняться — игровым кино или анимационным. Поэтому, наверное, мои игровые фильмы имеют привкус чего-то мультяшного. И поэтому, я думаю, во мне живет желание контролировать все, что есть в кадре, до мельчайшей детали. Однажды я разговаривал об этом с Терри Гиллиэмом, и он считает так же.

— Как началась ваша карьера в кино?

— В 20 лет я приехал в Париж после армии. Мне хотелось заниматься анимацией, хотелось стать актером — хотелось всего! Сегодня я рад, что не стал актером — я смотрю на актеров и понимаю, какая это трудная профессия. А тогда я встретился с Мануэлем Отеро, который специализировался на анимации, и пять лет проработал у него на подхвате — был ассистентом по монтажу и микшированию звука, делал титры, рисовал задний фон — одним словом, учился ремеслу. Потом начал самостоятельно снимать короткометражные мультфильмы с куклами, что-то в стиле Тима Бертона, хотя, конечно, у меня получалось хуже, чем у него. В 1981 году получил “Сезар” за короткометражку “Манеж”. А я ведь даже не хотел идти на церемонию! Я не верил, что могу что-то завоевать. Приятель уговорил меня пойти. Через другого приятеля мы одолжили на вечер костюм и телеведущего Эмманюэля де ла Тайя. Он же дал галстук. Завязывал его на мне наш мясник — я