

История кино

Мишель Легран работает в кино более 40 лет. Только что он закончил работу над саундтреком к новому фильму Клода Лелуша, где его песни будет исполнять Патрисия Каас. А весной во Франции вышла антология его произведений на трех компакт-дисках.

Мастро вспоминает о своем пути в кино и рассказывает о работе над самыми знаменитыми фильмами.

"Лола" (1961)

Жак Деми был первым режиссером новой волны, который позвонил мне и предложил сотрудничать. Он закончил съемки "Лолы" и пригласил меня посмотреть черновой монтажный вариант. Он хотел снять мюзикл, но у него не было денег. Денег не хватило даже на озвучание, и поэтому Жак показывал мне фильм без звука и сам более-менее синхронно произносил за героев их диалоги. И вдруг я вижу, что Ануэ Эме вроде бы поет какую-то песню. Я спрашиваю Жака: "Что это?" Он объясняет, что хотел заказать музыку Куинси Джонсу, но ничего не вышло, и поэтому Ануэ просто произносила текст песни без музыки. Я решил, что это какая-то авантюра, и в нее лучше не ввязываться, тем более, что в то время я писал музыку к "Пустырю" Марселя Карне.

Несмотря на мой отказ, Жак пригласил меня пообедать. Стоило нам сесть за стол, как появилась Аньес Варда. Настоящая фурия, как обычно. Она сразу же на меня набросилась: "Как вы можете работать на этих старых придурков! Вы должны поддерживать нас, молодежь! Легран, вы просто обязаны помочь нам сделать фильм!" Я спрашиваю у Жака: "Кто это?" Он отвечает: "Моя жена". Я заявил Аньес: "Во-первых, я делаю только то, что хочу, а во-вторых, вы действуете мне на нервы!"

Надо сказать, что с тех пор наши отношения значительно улучшились. Я все-таки согласился написать музыку к "Лоле", а потом — к фильму Аньес "Клео с 5 до 7".

"Шербургские зонтики" (1964)

После "Лолы" мы с Жаком стали друзьями. Он предложил мне проект "Верность или Шербургские зонтики". Мы решили делать мюзикл, заперлись у меня дома и начали сочинять песни. Сначала мы считали, что это обычный мюзикл, в котором диалоги проговаривают, а песни поют. Через десять дней мы поняли, что ничего не выйдет. Нас все время смущали переходы от диалогов в музыку и наоборот. Я начал сомневаться в нашей затее, Жак тоже. Мы расстались на несколько месяцев, а потом Жак позвонил мне и сказал: "Если нам не нравятся стыки музыки и диалогов, давай сделаем без стыков — пусть поют и диалоги, и песни!"

Когда мы закончили работу, то договорились с продюсерами о встрече, и я исполнил им всю партитуру, спел за всех персонажей. Нам сказали, что мы сумасшедшие. Нас выставляли отовсюду. Целый год мы ходили по офисам и исполняли наш сценарий. Мы могли бы выходить с ним на сцену! Потом нас осенило. Мы были немного знакомы с Пьером Лазаревым, магнатом прессы. Мы отправили ему письмо по пневмопочте: "Мы хотим показать вам необычный проект". На следующее утро мне позвонили: "Легран! Это Лазарев. Завтра у меня в половине третьего", — и он вешает трубку. Мы с Жаком пришли, приготовились снова исполнять наш, с позволения сказать, номер. Лазарев вошел в кабинет и сказал: "Я не понял толком, что это такое, но это наверняка эпатирует публику. А моя приятельница Маг Бодар хочет стать продюсером. Поэтому она будет продюсировать ваш фильм, а я его оплачу". Выказав все это на одном дыхании, он сел в кресло, закурил трубку и начал говорить с кем-то по телефону. Мы его больше не интересовали.

Когда мы закончили фильм, никто не хотел его прокатывать. Маг пожаловалась Лазареву, который тотчас же позвонил лучшему прокатчику и сказал, что не опублует в своих журналах ни строчки его рекламы, если он не пока-

жет в своих кинотеатрах "Шербургские зонтики". В результате наш фильм шел в лучших парижских залах. И с первого дня пришел успех. Мы были в шоке.

"Женщина есть женщина" (1961)

Я и этот фильм видел только в форме мюзикла! Поэтому предложил Жан-Люку Годару положить музыку на все куски, которые это позволяют. "Вот, смотри, когда Бриали, Анна Карина и Бельмондо идут, будет казаться, что они танцуют, а когда они говорят, будет казаться, что они поют". Это была безумная работа, все делалось в последнюю минуту. Но было очень забавно. Когда мы с Жан-Люком показали наш фильм Джину Келли, он сказал: "Вы просто психи, но получилось здорово!"

"Девушки из Рошфора" (1967)

Мы с Деми хотели снимать "Девушек из Рошфора" с участием Джина

Келли. Я был хорошо знаком с Джинном, потому что работал с ним над серией телепередач "Американец в Париже". Вместе с Жаком мы отправились к Джину в Калифорнию, чтобы поговорить о "Девушках...". Он сказал: "Очень хорошо, но я смогу сниматься только через два года, у меня уже подписаны контракты на другие проекты". Paramount, которая продюсировала фильм совместно с Маг Бодар, также настаивала на участии Келли и в противном случае грозила расторгнуть контракт. Мы согласились ждать два года. Вдруг через год звонок из Лондона: "Это Джин, я могу сниматься с завтрашнего дня". К счастью, все песни уже были написаны, мы были готовы. К сожалению, потом нам пришлось дублировать пение Джина — диапазона его голоса не хватило на несколько октав.

"Лето 42-го" (1971)

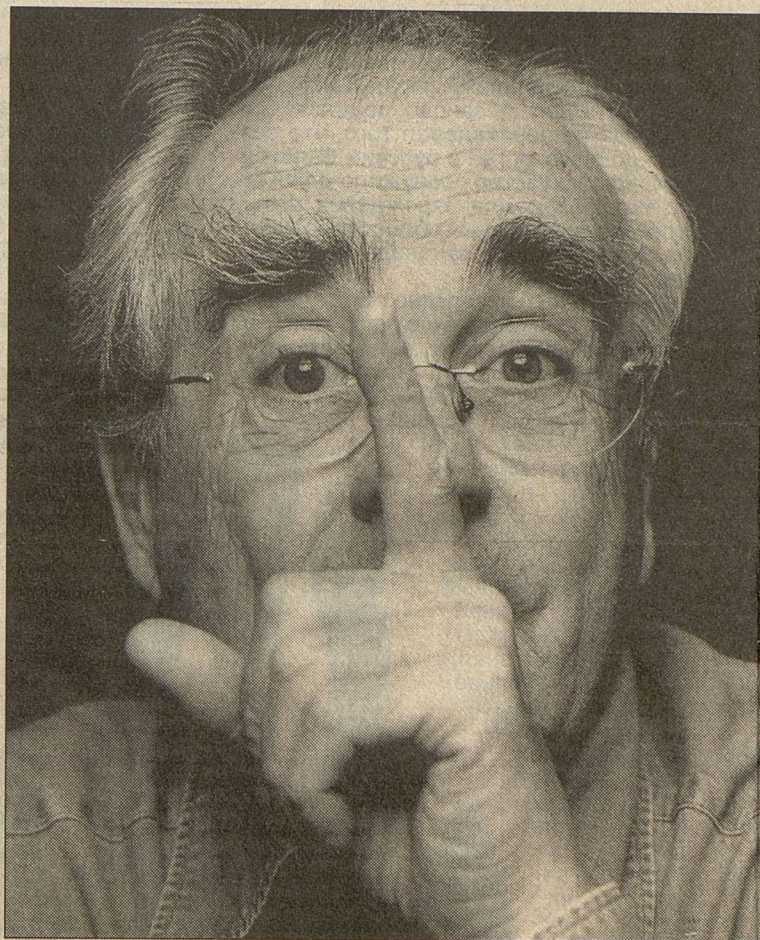
В пятницу утром я приземлился в Лос-Анджелесе и меня сразу же повезли на просмотр, где я встретился с режиссером Робертом Маллиганом. Через два часа я вышел из зала в состоянии потря-

сать музыку, поэтому элементарная вежливость требует, чтобы ты смишировал ее на звуковой дорожке и мы посмотрели бы, что получилось. Если это действительно плохо, я напишу другую. Но ты обязан сначала попробовать эту". Проходит месяц, два — от Джо ни слова. Неожиданно я узнаю, что фильм будут показывать в Каннах. Но с какой музыкой? Проклятая гордость не позволяет мне позвонить и спросить. Фильм получает Золотую пальмовую ветвь — а я все еще не в курсе. И только на следующий день мне приносят телеграмму от Джо. Все три слова: "Ты был прав". Мерзавец!

"Бризи" (1973)

Будучи в Голливуде, я часто ходил в джаз-клубы. Однажды меня там увидел

С О Л О Мишеля Леграна



Клинт Иствуд. Нас познакомили, он пригласил меня в свой дом в Кармеле. Я посмотрел его фильм "Бризи", который показался мне очень милым. Я предложил написать к фильму песню, Клинт согласился. С тех пор мы регулярно перезваниваемся — просто так, поговорить. О чем угодно, только не о работе.

"Йентл" (1983)

Я познакомился с Барброй Стрейзанд в 60-е годы, когда она играла в "Смешной девчонке" на Бродвее. В то время у нее, как и у меня, был контракт с Columbia, и она хотела сделать альбом на французском. Чиновики на студии долго думали, кто может сработаться с Барброй, и решили предложить ей меня. Я отправился в Нью-Йорк, и на протяжении месяца работал с Барброй каждый вечер после спектакля. А когда много лет спустя она начала снимать "Йентл", ее тогдашний любовник Йон Питерс позвонил мне и пригласил поработать. Это было замечательное время. Когда поет Барбра, хочется стелиться по земле. Она одна из тех редких исполнительниц, которые делают более красивой любую песню.

"Динго" (1991)

Я много работал с Майлсом Дэвисом начиная с 1958 года, когда я делал с ним мой первый джазовый диск Legrand jazz. И вдруг он мне звонит: "Мишель, тащи свою fucking задницу в Лос-Анджелес! Тут один fucking австралиец, Рольф де Хеер, решил сделать меня актером!" Я лечу в Калифорнию, мы встречаемся, обнимаемся, выпиваем, развлекаемся. За время визита я успеваю узнать, что Майлс будет играть одну из главных ролей, и он хочет, чтобы мы вместе написали музыку к фильму. Второй визит проходит так же — мы пьем и веселимся. Во время третьего визита я напоминаю ему, что через неделю мы должны быть в студии звукозаписи с партитурой. Он в ответ: "К черту, не будем же мы портить себе удовольствие из-за какого-то fucking фильма!" За три дня до сеанса звукозаписи я говорю, что могу сам все сочинить, потом записываю в студии все партии, кроме трубы, а потом он симпривизирует свою партию. Он обнимает меня и говорит: "Ты гениально придумал, мы так и сделаем!" Думаю, он с самого начала добивался именно этого.

"Полено" (1999)

Как только я прочитал сценарий, в голове у меня родилась музыка. Мы подготовили записи всех русских песен. Когда Даниэль Томпсон показала мне первый монтажный вариант, это была полная катастрофа. Я решил, что должен честно сказать ей об этом, и целый час говорил о том, что в фильме не срабатывает и почему. На следующий день она позвонила и сказала мне, что всю ночь думала над моими словами и решила все перемонтировать. Вскоре она показала мне новую версию. Это был словно другой фильм!

Келли. Я был хорошо знаком с Джинном, потому что работал с ним над серией телепередач "Американец в Париже". Вместе с Жаком мы отправились к Джину в Калифорнию, чтобы поговорить о "Девушках...". Он сказал: "Очень хорошо, но я смогу сниматься только через два года, у меня уже подписаны контракты на другие проекты". Paramount, которая продюсировала фильм совместно с Маг Бодар, также настаивала на участии Келли и в противном случае грозила расторгнуть контракт. Мы согласились ждать два года. Вдруг через год звонок из Лондона: "Это Джин, я могу сниматься с завтрашнего дня". К счастью, все песни уже были написаны, мы были готовы. К сожалению, потом нам пришлось дублировать пение Джина — диапазона его голоса не хватило на несколько октав.

"Афера Томаса Крауна" (1968)

В 1968 году я перебрался в США. Коллеги-американцы очень хорошо ко мне относились. Особенно Генри Манчини, который обращался со мной как с сыном. Это он должен был писать музыку к "Афере Томаса Крауна". У него не было времени, и поэтому он порекомендовал режиссеру Норману Джуисону взять меня. Я встретился с Джуисоном и его монтажером Холлом Эшби, и они показали мне черновую монтажную версию, которая шла пять

сений. Я сказал Маллигану, что он снял гениальный фильм, и что я готов с ним работать. "Когда должна быть готова музыка?" — "К среде". — "Хорошо".

К понедельнику все было написано на бумаге, во вторник мы записывали в студии. Тема пришла сразу же, словно она спала во мне все это время. Собственно говоря, в фильме всего семь минут музыки. Удивительно то, что в 1971 году у меня было две номинации на "Оскар" — за "Лето..." и за "Направление — зебра", трехчасовой фильм со сложнейшей партитурой, которую мы записывали с сотнями музыкантов. И "Оскар" я получил за семь минут музыки в "Лете 42-го".

"Посланник" (1971)

Я сделал четыре фильма с Джо-зефом Лоузи, в том числе и "Посланника". После просмотра мы с Джо пошли ужинать к нему домой, он поставил пластинку и сказал: "Вот такую музыку мне нужно для этого фильма". Это был саксофон в сопровождении струнных, что-то танцевальное. Я возразил: "Я еще не знаю, что здесь нужно, но только не это!" Потом я написал ту самую барочную музыку, которая звучит в окончательной версии.

Когда я сыграл Джо мою музыку, ему она страшно не понравилась. Несмотря на его протесты, я записал ее в студии. Когда работа была закончена, я ему сказал: "Ты попросил меня напи-

Экран и сцена