

Эрик РОМЕР:

# «Истина идет от кадра, а не от монтажа»

Мишель БАИЕН



Профессия - режиссер

На недавнем кинофестивале в Венеции Эрику Ромеру был присужден почетный приз за вклад в кино. 81-летний французский маэстро приехал на фестиваль не с пустыми руками — он показал свой новый фильм «Англичанка и герцог» — о любви английской роаялстки и герцога Орлеанского во время французской революции. Революционной оказалась и главная идея фильма: показать старый Париж, снимая актеров на фоне картин Жан-Баттиста Маро.

— Как родился проект «Англичанки и герцога»?

— Лет десять тому назад, будучи в отпуске, я прочитал в историческом альманахе статью о мемуарах Грейс Эллиотт, англичанки, которая была любовницей герцога Орлеанского, брата Людовика Шестнадцатого. Она рассказывала о своей жизни в Париже во время революции. Автор статьи уверял, что отель на улице Миромесниль, где жила эта женщина, сохранился до сих пор. Меня всегда притягивали интересные места, и тот факт, что до сих пор существует дом, где проходил любовный роман двухсотлетней давности, зажег мое воображение. Так возникла идея фильма, который подпитывался бы идеей противопоставления этого уголка Парижа, этой мирной квартиры, где революционные бури казались далекими и нереальными, всей стране, переживавшей эпохальные события. А самое забавное: позже я узнал, что автор статьи в историческом альманахе ошибся. Здание на улице Миромесниль было построено уже после революции, и Грейс Эллиотт никак не могла в нем жить. Но без этой ошибки, наверное, не было бы фильма.

— Самым необычным в фильме стал Париж.

— Да, я давно задумывался над тем, как можно показывать Париж в исторических фильмах. В большинстве случаев постановщики исторических фильмов едут в маленькие городки, с сохранившимися старыми кварталами. В этом случае я прекрасно вижу, что это не Париж, потому что у Парижа была очень специфическая архитектура. Мне не хотелось идти по этому пути, не хотелось снимать два-три старых дома, какие мы обычно видим в исторических фильмах. Я мечтал показать огромный город, большие пространства. Например, дворец Людовика, на месте которого сейчас находится площадь Согласия. Это же основное место действия всех революционных событий. Мне также хотелось показать кварталы, описанные Грейс в своих мемуарах: бульвар Сан-Мартен, улица Сан-Оноре, которую она проходит, когда ее ведут в Комитет наблюдения. Когда она рассказывает, что прошла от Дома Инвалидов до Медона, я невольно думаю о том, что ей где-то пришлось пересечь Сену!

— У вас были ранее какие-нибудь идеи на этот счет?

— Ранее я поставил два исторических фильма: «Маркизу фон О» в естественных декорациях и «Парсифала Уэльского» в павильонах. Ни один из этих вариантов не подходил для аутентичного показа старинного Парижа. Тогда я подумал о том, чтобы вставить персонажей в картины, сделанные под моим руководством, которые полностью соответствовали бы топографии той

эпохи. Вообще-то подобные вещи делались еще на заре возникновения кино, одним из первых режиссеров, занимавшихся подобными трюками, был Мельес. Но десять лет назад, когда я начал подумывать об этом проекте, цифровые технологии были еще недостаточно развиты, а работа на аналоговой основе давала не очень хорошие результаты: при каждом наложении мы теряли сколько-то процентов качества изображения. Только сегодня эти методы дошли до нужной нам степени развития.

— Каким образом вы делали ваши «задники»?

— Эти картины рисовал Жан-Баттист Маро. Продумывали их мы вместе, принимая во внимание художественные требования той эпохи и будущие кинематографические решения. Предварительно мы провели работу с архивными работниками. Мы опирались не только на картины и гравюры, но и на сохранившиеся планы города. А что касается интерьеров, все они были воссозданы в студии. Для меня важно не только тщательно воспроизвести детали, мне хочется передать дух эпохи. Это главное в кино.

— Можно ли сравнить этот ход с вашим подходом к «Парсифало Уэльскому», когда вы опирались на представления об эпохе, чтобы показать саму эпоху?

— Да, я считаю, что фотореальность не имеет значения. Здесь я показываю революцию так, как видели ее те, кто жил в те времена. Я стараюсь приблизить персонажей к реальности изображения. Фильм начинается с картин. Мне хотелось бы верить, что зритель начинает смотреть его как документальное кино, и удивляется, когда картины оживают.

— Перед съемками вы смотрели какие-то исторические фильмы?

— Я посмотрел три фильма.

«Сиротки бури» Гриффита — действие этого фильма происходит во время революции, — а также «Наполеона» Абеля Ганса и «Марсельезу» Ренуара. Три великодушных фильма по трем разным причинам. Ренуара, например, обвиняли в том, что его персонажи говорят как люди 30-х годов XX века, а не как современники революции. Но язык 30-

годов был архаичнее нашего! Гриффит открыл мне визуальный путь. Я спрашивал себя, как мне снимать уличные сцены — движущейся камерой или со сменной ракурсов? В последнем случае работа еще больше усложнилась бы. Пересмотрев «Сиротки бури», я сказал себе, что самые сильные кадры получаются при неподвижной камере. Поэтому я снимал общие планы неподвижной камерой, а средние планы — второй камерой.

— Вы с самого начала были уверены, что, снимая людей на фоне картин, вы добьетесь нужного вам эффекта?

— Мы делали пробы. Искали, как ввести персонажей в декорации. Мы сделали пробу, в которой люди проходили под портиком, и получилось хорошо. Кое-что пришлось адаптировать к нашим возможностям, особенно когда глубина декорации должна была превышать глубину кинопавильона. Перспектива улицы Сен-Оноре, например, должна была достигать 200 метров, а съемочная площадка была шириной 40 метров. Пришлось снимать эту сцену в несколько приемов, переставляя задники и строго просчитывая последующий монтаж кадров. Разумеется, это трудно. Обычно я просто снимаю в декорациях, а здесь нужны были точнейшие раскадровки. Но главное — что мы показали более точную картину событий, нежели в случае съемок на натуре. Ведь в этом случае режиссеру пришлось бы выбирать странные ракурсы, чтобы не было видно антенн на крышах. А мне хотелось показать все целиком. Я часто слышу на съемочной площадке фразу: «Ничего, мы смухлюем». А я не люблю мухлевать. Мне хочется показать реальность такой, какой она была, — даже если это возможно только на картинах. Истина идет от кадра, а не от монтажа.

— Что больше всего привлекло вас в мемуарах Грейс Эллиотт?

— Мне достали полную версию ее воспоминаний, а они много раз переиздавались во Франции. Грейс родилась в 1760 году, умерла в 1823. Она начала вести дневник 14 июля 1789 года и закончила незадолго до своего освобождения, которое последовало

за термидором. Помимо исторического значения, а оно кажется мне несомненным, несмотря на некоторые ошибки и неточности в датах, — в этом тексте есть одно потрясающее качество. Он кажется зачаточным сценарием. В нем есть сцены, план-кадры, даже диалоги. Грейс Эллиотт словно поставила версию своей жизни во время революции — но сделала это деликатно, немного отстраненно. Мы видим, как она действует, перемещается. Остальные персонажи тоже живут рядом с ней. Особенно впечатляюще выглядит герцог Орлеанский, о котором, помимо этих мемуаров, осталось очень мало свидетельств.

— Вас тронула ее верность долгу?

— Нет, скорее ее британская флегматичность. Она пишет очень сдержанно, держится скромно, без малейшей напыщенности. Но главное то, что она воспринимает события, словно является героиней романа. Грейс защищает короля, но она не относится к лагерю роаялистов-радикалов. Она не хотела уезжать из Франции, дружила с республиканцами, такими, как герцог Орлеанский и Бирон. Возможно, она была в меньшей степени роаялисткой, нежели можно себе представить по книге. Ей пришлось сократить свои мемуары при издании в Англии, где общество было настроено враждебно по отношению к революции. Что касается герцога Орлеанского, его часто рисуют черными красками, но в нем есть тайна, двойственность, они меня и прельщали. Он был циником и не любил Людовика Шестнадцатого, но он был открыт новым идеям.

— Зрителю предлагается вместе с Грейс осудить царевубийство.

— Думаю, в то время все желало смерти короля. Хотя бы из страха показаться реакционерами. Как нынче модно выражаться, «была такая тенденция». Все было против короля, как сегодня все против загрязнения окружающей среды. Но мне не хотелось идти в ногу со всеми, мне хотелось идти вместе с Грейс. Если вы хотите исторической достоверности, вам нужно обратиться не к моему фильму, а к мемуарам и другим документам, которые я использовал.

— Как вы выбирали актеров?

— Как всегда, руководствуясь интуицией. Обычно я приглашаю на пробы одного человека, он читает текст — и готово! Конечно, найти английскую актрису труднее, чем французскую. Английский директор по кастингу прислала мне фотографии актрис и аудиозаписи их проб. Единственная запись, мне понравившаяся, — запись актрисы Люси Расселл, которая говорила, что читала мемуары Грейс, и что ей хотелось бы ее сыграть. Голос понравился мне еще до того, как я увидел фотографию. А когда мы встретились, живьем, она понравилась мне еще больше. Что касается Жан-Клода Дрейфюса, сыгравшего герцога, я не думал о нем заранее, мне просто хотелось пригласить сильную личность. Мне нужен был сильный, мощный человек, пусть даже он был бы не очень похож на герцога. Я очень доволен моими актерами. Как обычно, я давал им чисто технические указания. Эмоции — это их внутренние дела. Я всегда прошу актеров только об одном — говорить внятно и отчетливо, чтобы зрители все понимали. И как правило, актеры меня не подводят.

*Romer Erik*

17.07.