

**УОЛТЕР
МЁРЧ**

.....


**ИСКУССТВО
МОНТАЖА.....**

 **БОМБОРА**
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 2024

УДК 791.6
ББК 85.374
М52

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

Copyright © Walter Murch

Редакция благодарит за помощь в переводе текстов
о звуке в кино компанию  **flysound**
и лично *Андрея Бельчикова* и *Сергея Большакова*

Мёрч, Уолтер.

М52 Искусство монтажа: путь фильма от первого кадра до кинотеатра / Уолтер Мёрч ; [перевод с английского Л. Алексеевой]. – Москва : Эксмо, 2024. – 224 с. – (Мастерская кино. Секреты киноиндустрии).

ISBN 978-5-04-178945-9

«Это невероятная, но очень понятная экскурсия по трудностям и чудесам искусства монтажа, которое является, на мой взгляд, сердцем киноискусства. Глубина понимания этого процесса Уолтером Мёрчем поражает. Эта книга обязательна к прочтению каждому, кто стремится понять процесс создания фильмов».

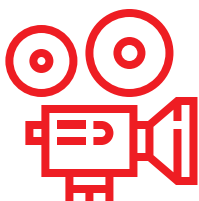
Джордж Лукас

Обновленное издание легендарной книги Уолтера Мёрча *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, которая входит в золотой фонд литературы о кинематографе. Монтаж – это не просто склейка кадров, а истинное искусство! Эта книга расскажет с чего всё началось, как менялись принципы монтажа и технические возможности.

Специально для этого издания Уолтер Мёрч написал 14 новых глав и предисловие для русских читателей. Также вся технически устаревшая информация по монтажу была переработана или сокращена под его чутким руководством. В книгу добавлены иллюстрации и фотографии из личного архива автора.

УДК 791.6
ББК 85.374

ISBN 978-5-04-178945-9 © Алексеева Лика, перевод на русский язык, 2020
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2024

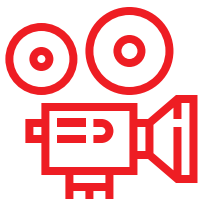


содержание

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 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 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-

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

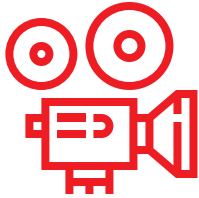


живал, и лучше всего это достигалось в работе с ним. Уолтер и сам по себе достоин внимания: философ и теоретик кино, талантливый режиссер, подтвердивший это в своей восхитительной картине «Возвращение в страну Оз». Нет ничего более увлекательного, чем часами слушать рассуждения Уолтера о жизни, кино 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 Коппола



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 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, 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»¹. 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.

¹ 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 редактуры 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»¹ Диксон, несмотря на ограниченные

¹ 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**¹ 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,

¹ 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 монтажера фильма должен понимать, что
неважно, собираем или вырезаем, мы конструируем нечто