





- 9 **ПРЕДИСЛОВИЕ** Мэтта Золлера Сайтца
13 **ВСТУПЛЕНИЕ** Тейлор Рамос и Тони Жу
16 **ПРЕДИСЛОВИЕ** Лорен Уилфорд и Райана Стивенсона

АКТ 1: КАК РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ

- 21 **А ЧТО ДАЛЬШЕ?**
Интервью с Уэсом Андерсоном, Романом Копполой и Джейсоном Шварцманом
- 49 **КАК НАЙТИ ПЕРЕВОД**
Интервью с Кунити Номурой
- 63 **ОДНОРАЗОВЫЕ**
Интервью с Брайаном Крэнстоном
- 69 **БОЕВОЙ ФЛАГ**
Интервью с главным художником-раскадровщиком Джеем Кларком и монтажером аниматиков Эдвардом Бёршем

АКТ 2: СОЗДАНИЕ НОВОГО МИРА

- 79 **КУКЛЫ**
- 103 **ГОВОРЯЩИЕ СОБАКИ**
Интервью с руководителем кукольного отдела Энди Гентом
- 109 **КУКЛА, КОТОРУЮ НАДЕВАЮТ НА ДРУГУЮ КУКЛУ**
Интервью с художником по костюмам Мэгги Хейден
- 119 **ДЕКОРАЦИИ**
- 143 **ИДЕАЛЬНЫЙ МУСОР**
Интервью с художником-постановщиком Полом Хэрродом
- 153 **ПЛАНЕТА АНДЕРСОН**
Интервью с главным графическим дизайнером Эрикой Дорн

АКТ 3: КАК ВСЕ ДВИЖЕТСЯ

- 167 **АНИМАЦИЯ**
- 177 **КУКЛОВОДЫ**
Интервью с ведущим аниматором Джейсоном Сталманом
- 183 **ГОЛОСА**
Интервью с ведущим аниматором Ким Кёюкелейре
- 189 **КИНЕМАТОГРАФИЯ**
- 207 **ДА ЗДРАВСТВУЮТ ТЕНИ**
Интервью с оператором-постановщиком Тристаном Оливером
- 215 **ОЩУЩЕНИЕ ПРИЯТНОГО ШОКА**
Интервью со специалистом по спецэффектам Тимом Ледбери
- 221 **СТРУКТУРИРОВАННАЯ ПЬЕСА**
Интервью с руководителем отдела анимации Марком Уорингом
- 227 **АККОМПАНеМЕНТ ДРАМЫ**
Интервью с композитором тайко / консультантом фильма Каору Ватанабэ
- 235 **УДИВЛЕН ТЕМ, ЧТО ПОЛУЧИЛОСЬ**
Второе интервью с Уэсом Андерсоном

- 254 **БИБЛИОГРАФИЯ**

MEGASAKI SENIOR HIGH DAILY MANIFESTO



Handwritten Japanese text on a chalkboard, including a table with columns for names and dates, and various notes.

名前	日付	内容
山田	10/10	...
田中	10/11	...
佐藤	10/12	...
鈴木	10/13	...
高橋	10/14	...
渡辺	10/15	...
伊藤	10/16	...
清水	10/17	...
山崎	10/18	...
松本	10/19	...
小林	10/20	...
吉田	10/21	...
中村	10/22	...
森田	10/23	...
山口	10/24	...
北村	10/25	...
田村	10/26	...
坂本	10/27	...
水野	10/28	...
木村	10/29	...
高木	10/30	...
斎藤	10/31	...

勉学 (STUDY HARD)

真実
革命
正義

VOTE WATANABE
科学党
E-PARTY



ПРЕДИСЛОВИЕ МЭТТА ЗОЛЛЕРА САЙТЦА

Я **БЫЛ ПЕРВЫМ ЖУРНАЛИСТОМ**, подробно написавшим об Уэсе Андерсоне. Произошло это потому, что Уэс сделал Даллас, штат Техас, похожим на Париж, Франция.

Это было двадцать пять лет назад. Уже пару лет как я окончил колледж и писал для издания Dallas Observer, которое бесплатно распространяли в ресторанах и барах. В городе проводился кинофестиваль под названием USA Film Festival. Мне выдали кассеты VHS, на которых были записаны все фильмы из фестивальной программы. Я поставил кассеты стопками в гостиной квартиры, в которой жил со своей девушкой (позднее она стала моей женой). За несколько недель я отсмотрел все работы, сидя по-турецки на полу и периодически делая записи в блокноте.

Первой картиной, которая произвела на меня сильное впечатление, была тринадцатиминутная черно-белая короткометражка «Бутылочная ракета», которую позднее Уэс переработал и сделал из нее свой первый полнометражный фильм. Это была первая картина из всего репертуара кинофестиваля того года, которую я тут же захотел пересмотреть. Короткометражку сняли на 16-миллиметровую пленку, она производила впечатление совершенно необязывающей и невинной, но при этом очень добротной сделанной. Потом я с удивлением узнал, что Уэсу было тогда, как и мне, двадцать четыре года и он незадолго до этого окончил колледж. Мне казалось, что режиссеру и сценаристу фильма должно быть уже за сорок и автор картины уже имеет большой опыт работы в кино или является профессором. Я также не знал, что «Бутылочную ракету» сняли в Далласе, а два главных героя — актеры Люк и Оуэн Уилсоны — выросли в этом городе и ходили в школу, в которой ребенком я пару раз был в летнем лагере. Я не знал, что Уэс познакомился с Оуэном в Техасском университете в Остине и жил вместе с ним и еще несколькими парнями в небольшой квартире на Трокмортон-стрит, поблизости от района, в котором я вырос. Скажу честно, я далеко не сразу понял, что картину снимали в пригородах мегаполиса, в котором я провел большую часть жизни. Это были обычные

пригороды с торговыми центрами, сетевыми магазинами и развязками автомагистралей. В короткометражке «Бутылочная ракета» все знакомое выглядело новым и неизвестным.

Помню, что во времена моего детства политики и бизнесмены твердили о том, что хотят превратить Даллас в международный город. Обычно это желание проявлялось в запуске крупных строительных проектов: новых зданий аэропорта, оперы или нового района художников и ремесленников. Но Уэс показал Даллас таким, будто он уже стал международным городом-космополитом, местом с богатой историей и огромным влиянием, таким мегаполисом, который мечтали бы посетить люди из Рима, Токио и Ниццы. Режиссер показал Даллас похожим на Париж — город, в который он влюбился после просмотра драмы о взрослении «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо, снятой в 1959 г.

Тогда Уэс еще ни разу не выезжал за пределы Соединенных Штатов и мог составить свое представление о Франции только по фильмам. То, что он использовал черно-белый формат, явно намекало на фильм Трюффо. Но Уэс пошел дальше и добавил в свою короткометражку современный джаз (включая музыкальный отрывок из партитуры, написанной Винсом Гуаральди для мультфильма «Рождество Чарли Брауна»). Андерсон повторил в своей работе некоторые кадры из картины Трюффо (например, крупный план автомата для игры в пинбол) и смонтировал в легком и игривом стиле французской «новой волны», отчего два главных героя — мелкие воришки — кажутся не жалкими, а скорее трогательными.

Сложно найти какую-либо логическую связь между материалом и выбранной Уэсом эстетикой. Такой выбор казался ему естественным. Он снял «Бутылочную ракету» так, потому что любил «Четыреста ударов» и Франсуа Трюффо, черно-белое кино и джаз. Он использовал накопленный опыт и культурный багаж,

который тогда имел, в качестве материала, необходимого художнику для работы, как набор кистей и красок, уголь, карандаши и ластик для того, чтобы сделать картину так, как считал нужным.

Работая над полнометражной «Бутылочной ракетой», Уэс хотел сохранить черно-белое изображение, но снимать при этом в широкоэкранном формате CinemaScope (для этого формата используют 35-миллиметровую пленку. — Прим. ред.). Ему сказали, что этого делать не стоит, потому что слишком сложно с технической точки зрения и не очень удачно с коммерческой. Тогда Уэс воспользовался планом Б и решил выстраивать кадры своего фильма, ориентируясь на «Конформиста» (1970) Бернардо Бертолуччи. Конечно, «Бутылочная ракета» и «Конформист» — фильмы очень непохожие. «Конформист» — это эмоционально и визуально сильная драма, повествующая о периоде, когда к власти пришли фашисты. Уэс и Роберт Йоумен — оператор, с которым режиссер снял почти все последующие картины, — распечатали серию кадров из картины итальянского режиссера и приклеили их сбоку от камеры в качестве шпаргалки. Уэс позаимствовал у Бертолуччи не только постановку в кадре, но и декор, костюмы и богатую цветовую гамму, перенес их из одного контекста в другой.

В последующих картинах Уэс придерживался такой же тактики. «Академию Рашмор» он снял в своем родном Хьюстоне, Техас, — одном из крупнейших городов США. С точки зрения истории и архитектуры Хьюстон интереснее, чем Даллас — город, в котором у одной из моих любимых бургерных в 1980-х, когда я был подростком, висела хвастливая вывеска: «Традиция Далласа с 1972 года». Уэс показывает Хьюстон зачарованным городом, никогда не произнося с экрана его название, точно так же, как и в обеих версиях «Бутылочной ракеты» никогда не произносит слово «Даллас». После просмотра фильма кажется, что тебе приснились как город, так и рассказанная режиссером история. Композиционно «Академия Рашмор» снята будто в CinemaScope, цвета яркие и сияющие, как с картины Дэвида Хокни, движение камеры напоминает фильмы Мартина Скорсезе, Жака Деми и Жан-Люка Годара, а саундтрек состоит из песен исполнителей «британского вторжения». Если не знать, что это картина Уэса, можно легко поверить в то, что фильм снят французским или итальянским режиссером, который никогда не был в Хьюстоне. В третьей картине Уэса, «Семейка Тененбаум», прослеживается влияние Орсона Уэллса, Вуди Аллена, Элейн Конигсбург, Джерома Сэлинджера, журнала *The New Yorker*, ежедневного американского комикса *Peanuts* (англ.

«Мелочь пузатая») и «Французского связного». Действие этой семейной драмы происходит в альтернативном Нью-Йорке с выдуманными улицами и достопримечательностями: Арчер-авеню, 375-я улица Y, отель Lindbergh Palace. Вполне возможно, что в этом городе нет статуи Свободы (Кумар Паллана закрывает статую Свободы в сцене, в которой этот монумент мог быть виден). Никто с экрана не произносит слово «Нью-Йорк». В картине показывают крупный план издания, по дизайну напоминающего *The New York Times Magazine*, но называется этот журнал *The Sunday Magazine Section*. Изображенный в фильме город — Нью-Йорк и одновременно не Нью-Йорк, точно так же, как изображенный в «Академии Рашмор» Хьюстон не является Хьюстоном.

В следующей ленте режиссера «Водная жизнь» все становится еще сложнее. Изначально Уэс представлял этот фильм (одна из нескольких идей, задуманных им вместе с Оуэном Уилсоном в колледже) как американскую сказку, снятую на побережье США. Но позднее он поехал по европейским фестивалям и паркам аттракционов, влюбился в Рим и решил снять картину на студии «Чинечитта» в столице Италии. Здесь же Феллини сделал свой «Амаркорд» — ленту с большим количеством кораблей, снятых на средиземноморских волнах. Страсть Уэса к путешествиям привела к еще более внезапной и радикальной смене декораций «Поезда на Дарджилинг». Он задумал его во Франции во время поездки на поезде с Джейсоном Шварцманом и Романом Кополой и предполагал, что действие фильма будет происходить в этой стране. Потом он посмотрел недавно отреставрированную версию «Реки» Жана Ренуара, действие которой разворачивается в Индии; фильм произвел на него такое сильное впечатление, что Уэс решил снять свою ленту там. Получившийся фильм — комедия о постоянно ссорящихся и скорбящих после смерти отца братьях, которые путешествуют по Индии, по большей части не обращая внимания на культуру вокруг, — снят в поразительном разнообразии локаций, расположенных по всему субконтиненту, и многое заимствует у таких международных авторов, как Ренуар и Сатьяджит Рай. Кроме этого можно заметить влияние драм Джона Кассаветиса о мужской дружбе, которые Уэс с Оуэном Уилсоном смотрели в колледже на кассетах VHS. История кино, реальная история и личная история снова объединяются, становясь для Уэса источником идей и визуальных образов.

Сейчас одной из отличительных черт фильмов Андерсона является ощущение, что действие в них

происходит везде и нигде. Потусторонность его последних работ — «Королевство полной луны», «Отель "Гранд Будапешт"» — коренится в их реальной/выдуманной истории и реальной/выдуманной географии. Действие «Королевства полной луны» разворачивается в сентябре 1965-го, накануне серьезных культурных изменений. У этой истории есть рассказчик, связывающий важные исторические события прошлого и настоящего с картой несуществующего острова под названием Нью-Пензанс. В конечном счете происходящее на острове не вписывается в конкретный нарратив современного мира. Зритель пытается догадаться, где происходит действие картины, но в конце концов понимает, что положение человека в мире определяется сердцем, а не по компасу. Точно так же как и в «Поезде на Дарджилинг», камера буквально воспекает красоту появляющихся в кадре мест. Уэс вспоминает и обыгрывает историю кинематографа, что, в свою очередь, вдохновляет его на новые путешествия и открытия.

«Отель "Гранд Будапешт"» — это, пожалуй, самый явный «метафильм» Уэса, история о рассказывании историй. По мере развития сюжета зритель понимает, что место действия картины имеет богатую историю, а многие повороты сюжета связаны с путешествием из точки А в точку Б, нарушениями границ войсками, вопросами гражданства и документов, удостоверяющих личность. Уэс изобразил Европу подобно тому, как показал Нью-Йорк с несуществующей 375-й улицей Y. В «Отеле» Первая и Вторая мировые войны слились в одну, а пруссаки, коммунисты и фашисты угрожают счастьем героев. В образе Зеро как бы слились Европа и Ближний Восток, ведь герой мистическим образом является одновременно евреем (точно так же, как и австриец Стефан Цвейг, произведения которого вдохновили Уэса на создание картины, но сюжеты которого имеют минимальное отношение к сценарию) и мусульманином. На фильм оказали влияние работы Билли Уайлдера, Макса Офюльса, Жака Беккера и Эрнста Любича. Двое из этих европейских режиссеров переехали в США и стали американцами. В седьмой и восьмой картинах Уэса прослеживается его интерес к истории, картам, а также к вопросу о том, как искусственные границы влияют на любовь между людьми.

В картине «Остров собак» мы встречаем еще больше отсылок к другим фильмам и книгам, чем в его предыдущих работах. Поклонники творчества Ясудзиро Одзу, Микио Нарусэ и Акиры Куросавы, возможно, и не найдут в произведении Андерсона прямых отсылок к

работам этих японских режиссеров, но в фильме прослеживается влияние романов Ричарда Адамса о животных «Обитатели холмов» и «Отчаянные псы», картины Джона Карпентера «Побег из Нью-Йорка», фильмов в стиле кайдзю (kaijū) о гигантских монстрах, наподобие «Гораса» и «Годзиллы против Монстра Зеро», а также классического аниме: «Акира», «Истинная грусть» и «Евангелион».

Уэс снял «Остров собак» потому, что любит японский кинематограф (как фильмы, так и мультфильмы), а также кинематограф других стран (включая США), повлиявший на японских кинематографистов. «Остров» сделан при помощи технологии stop-motion (технология создания видео из последовательно снятых фотографий. — Прим. пер.). На примере этого фильма мы видим, как американец перерабатывает произведения иностранных режиссеров, на творчество которых повлиял американский кинематограф, в свою очередь, испытавший влияние работ немецких, французских и итальянских режиссеров, создававших изображения, которые пробуждали их собственное воображение. Япония «Острова собак», Европа «Отеля "Гранд Будапешт"», Индия «Поезда на Дарджилинг», Средиземноморье «Водной жизни Стива Зиссу» и Нью-Йорк «Семейки Тененбаум» являются, в конечном счете, Далласом в виде Парижа, фантастическими, вымышленными местами, которые нам приснились. Уэс стал гражданином мира, потому что его воображение не имеет границ.





ВСТУПЛЕНИЕ

ТЕЙЛОР РАМОС И ТОНИ ЖУ

ГОВОРЯТ, НИЧТО НЕ СРАВНИТСЯ с отношениями между мальчиком и его собакой. Возможно, поэтому у нас было так много мультфильмов на эту тему.

Только за последние двадцать лет в американском кинематографе появились десятки вариаций: мальчик и огромный робот («Стальной гигант»), мальчик и робот среднего размера («Город героев»), мальчик и дракон («Как приручить дракона»), мальчик и собака-монстр («Франкенвини»), а также динозавр и его первобытный мальчик («Хороший динозавр»). Во всех этих произведениях пропасть между миром людей и миром собак/роботов/динозавров является источником комедии и драмы.

На первый взгляд может показаться, что картина Андерсона «Остров собак» попадает в подобную категорию. Кажется, что это история о том, как Атари разлучают с его собакой Спотсом (классический сюжет «мальчик и собака»), и все дальнейшее действие повествует о том, как они снова находят друг друга.

Однако все это небольшой финт. Настоящий герой истории — бродячий пес Шеф, который помогает мальчику в его поисках по Острову отбросов. И отношения между Атари и Шефом складываются не так быстро, потому что они — выходцы из совершенно разных миров.

«Остров собак» — это история не только о мальчике и его собаке, это история об окружающей среде и о том, как она создается. Действие фильма происходит в Японии «в удаленном от нас на 20 лет будущем». Более точные временные рамки отсутствуют. Картина сделана в ретро-футуристической стилистике для того, чтобы показать два мира: собак на Острове отбросов и людей, проживающих в городе Мегасаки. В каждом из этих миров есть своя иерархия власти, существуют свои герои, изгои и агитаторы.

Люди, собаки и пейзажи сделаны вручную в виде маленьких фигурок и миниатюр, и фильм снят в

технике stop-motion. Это вторая работа режиссера (после «Бесподобного мистера Фокса»), сделанная таким образом.

Следовательно, «Остров собак» — не просто история об отношениях мальчика и собаки, а опыт художника в определенном методе мультипликации.

Stop-motion анимация является наиболее физической и материальной из всех видов анимации, которой свойственны свои особенности и странности. Возможности традиционной, сделанной от руки анимации (ее использует, например, студия Ghibli) ограничены лишь тем, что художник может нарисовать на бумаге. Возможности 3D-анимации (Pixar) ограничены возможностями компьютерных программ, используемых на студии.

Процесс создания stop-motion анимации происходит в физическом мире. Марионетки настоящие и имеют вес, все тактильно, поэтому изображение не является идеальным из-за искажений, возникающих при прохождении света через линзу камеры.

Возможности stop-motion анимации ограничены возможностями материального мира: мех топорщится и изнашивается от прикосновений, фигурки героев постепенно становятся грязными, а линза камеры не фокусируется при съемке на минимальном расстоянии от объекта. Каждая композиция и ее деталь являются компромиссом между тем, чего хотят кинематографисты, и сдерживающей их объективной реальностью.

Некоторые решения Андерсона совершенно естественны для выбранного им способа анимации, некоторые не самые удачные. Частично удовольствие от просмотра фильма (и чтения этой книги) сводится к попытке угадать, какие из визуальных эффектов было сложно сделать, а какие — легко. И это демонстрирует

нам желание кинематографистов «жить» вместе с ограничениями выбранной ими мультипликационной техники и превратить их во что-то новое и неожиданное.

Вот пример из фильма «Бесподобный мистер Фокс» — мех фигурок топорщился после каждого прикосновения к нему. На профессиональном жаргоне это называется кипением, и с технической точки зрения это можно считать «косяком». В фильме «Остров собак» эффект «пузырения» выполняет несколько функций. Это эстетическая особенность, форма построения мира и, наконец, просто красивая деталь, на которую приятно смотреть.

Почему Андерсон выбрал stop-motion? Сам он говорит, что его вдохновили попробовать эту технику детские воспоминания о рождественских мультфильмах, сделанных Rankin/Bass Productions. «Рудольф, красноносый северный олень» (1964), «Маленький барабанщик» (1968) и горячо любимая авторами этого текста «Жизнь и приключения Санта Клауса» (1985) стали традицией американского ТВ-эфира начиная с 1960-х.

Может показаться, что «Остров собак» не имеет ничего общего с перечисленными мультфильмами. Но вот одна интересная деталь: несмотря на то, что эти мультфильмы производства Rankin/Bass считаются американскими, как яблочный пирог, анимировали их в японской студии MOM. По информации из книги Рика Голдшмидта о создании мультфильма «Рудольф, красноносый северный олень», все создатели кукол и аниматоры изучали бунраку — традиционную форму кукольного японского театра. Традиции бунраку повлияли на внешний вид кукол и на то, как они двигаются. Действие «Острова собак» происходит в Японии, и в фильме показан ряд предметов искусства, созданных при помощи традиционных японских ремесел и искусств. Андерсон сделал картину о том, что его вдохновляло, следовательно, можно говорить о том, что круг в определенном смысле замкнулся.

В 1960-х компания Rankin/Bass начала разносить разные циклы работы над мультфильмами по трем странам. В Нью-Йорке писали сценарий и продумывали героев, озвучивали в Торонто, а кукол и анимацию делали в Токио. В наше время такое «разделение труда» по разным странам считается в производстве мультфильмов стандартной практикой.

«Остров собак» — пример того, какой стала международная индустрия анимации (и сторителлинг в этой индустрии). Фильм анимировали в Лондоне, режиссировали из разных точек земного шара, а сценарий написали трое американцев и один японец.

Собаки в фильме говорят по-английски, а все люди — по-японски, и поэтому не понимают друг друга. Периодически возникают «ярлычки»-титры (это уже известная «фишка» Андерсона) на японском, после чего появляется перевод в скобках на английском языке. Режиссером, больше всех остальных повлиявшим на эту работу Андерсона, стал Акира Куросава — японский кинематографист, снимавший кино по произведениям Шекспира, Достоевского, Максима Горького, Дэшила Хэммета и Эвана Хантера (писавшего под псевдонимом Эд Макбейн).

После выхода на экраны «Бесподобного мистера Фокса» критики много шутили о том, что режиссер наконец нашел свой любимый способ самовыражения. Они писали, что Андерсон, с такой тщательностью занимающийся композицией своего кадра, в котором все должно быть так, как ему нравится, должен влюбиться в анимацию, которая предоставляет ему возможность полного контроля.

Однако любой кинематографист, работавший с анимацией, понимает, что полный контроль совершенно невозможен. Не существует аниматоров, работающих абсолютно одинаково, поэтому не будет двух сцен, которые можно воспринимать как совершенно идентичные. Режиссер может руководить процессом, поправлять, выбирать, но процессом превращения чего-то неподвижного в то, во что мы готовы верить, занимается не он, а другие.

Впрочем, Андерсон, вполне вероятно, и не стремится к полному контролю. Однажды в интервью ARTE Cinéma он сказал, что «режиссура — это не только организованный хаос, но и создание новых форм хаоса». Мы можем предположить, что Андерсон выбрал stop-motion анимацию потому, что с ее помощью может создавать те формы хаоса, которые предпочитает. Если съемки фильма — это процесс решения разных проблем, следовательно, именно такие проблемы и привлекают Андерсона. Можем ли мы получить такую глубину резкости при помощи этой линзы? Можно ли сделать петлицы для пуговиц на пиджаке мэра Кобаяши более узкими? Сколько веснушек мы можем поместить на лицо студентки по обмену Трейси Уокер?

Кажется, что несколько лет назад Уэс Андерсон и stop-motion анимация встретились (как Атари и Шеф), узнали друг друга поближе и поняли, что элемент неожиданности является только плюсом. И это положение вещей стоит признать и зафиксировать.

Кинокритики часто смотрят законченный фильм и говорят: «Все это было результатом одного-единственного творческого видения». В самом

экстремальном смысле теория авторского кино означает, что режиссер является автором своего фильма, что отодвигает на второй план многих людей, работавших над его созданием, и представляет их в виде тех, кто всего лишь выполняет чужую волю.

При этом афоризм «Кино — это плод коллективного труда» оставляет за кадром тот факт, что на съемочной площадке существует субординация, то есть система подчинения. Режиссер не общается со всеми задействованными в работе над картиной. Он передает свои указания небольшой группе людей, которые потом передают их исполнителям. Чаще всего решения принимаются наверху, но в любой хорошо отлаженной схеме есть такая возможность, чтобы «низы» могли передавать наверх предложения, которые их вдохновляют.

Все участвующие в процессе художники могут быть наиболее открытыми и творчески задействованными, когда ими управляет сильный человек с четким видением. Вместо того чтобы понравиться пяти или шести людям, между которыми тоже возможны разногласия, художники отвечают только перед одним человеком. Как только художник понял, что нравится руководителю, он или она сразу представляет, как наилучшим образом может проявить свой талант в данной ситуации.

Назовем это теорией фильтра после замечания Терри Гиллиама, высказанного им в интервью Intelligence Squared: «Считается, что я снимаю авторское кино... Идеи приходят ко мне ото всех, а в результате хвалят или винят меня». По этой логике получается, что режиссер не обязан знать ответы на все вопросы. Он должен создать условия для того, чтобы все могли заниматься своей работой. Периодически участники

процесса спрашивают режиссера: «Ты именно этого хотел?» Тот вносит правки или комментирует, после чего все возвращается к своей работе. Режиссер оставляет место поиску и открытиям, поэтому съемки картины превращаются из процесса воплощения существующей задумки в развитие живого и постоянно меняющегося организма.

Поэтому давайте скажем себе, что «Остров собак» — это не проект, изначально продуманный до мельчайших деталей, а результат длительного процесса, во время которого участники задавали себе вопрос: «Как снять этот фильм?». Бесспорно, каждый день они стояли перед выбором, отвечая на вопросы: «Где поставить камеру?» и «Как это лучше осветить?». Но кроме этого режиссер ставил перед собой вопрос: «Как лучше организовать линию передачи команд для того, чтобы каждый мог лучше выполнять свою работу?»

Все это свидетельствует о том, что мы можем понять кинематографистов не только на основе законченного фильма, но и с помощью систем и процессов, использованных при создании картины. Какие проблемы они пытались решить? Какие ограничения и рамки они сами себе поставили? Какие ошибки допустили и решили не исправлять?

Уэс Андерсон не уклоняется от самой очевидной черты покадровой анимации: зритель буквально видит следы прикосновения людей к показанным на экране предметам. Таким образом, выбрав технологию stop-motion для съемок «Острова собак», Андерсон предлагает зрителю не только увидеть законченный продукт — историю, но и стать свидетелем того, как она создавалась, кадр за кадром наблюдать, как топорщится мех.



ПРЕДИСЛОВИЕ:

УЭС АНДЕРСОН, АКИРА КУРОСАВА И СОЗДАНИЕ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА В ТЕХНИКЕ STOP-MOTION



О ДНАЖДЫ Я СПРОСИЛ, что значит определенная сцена в его предыдущей картине, что он хотел в нее вложить. Он ответил: “Что ж, если бы я мог ответить на этот вопрос, мне бы не пришлось снимать эту сцену, не так ли?” У меня были теории по поводу интересующего меня вопроса, но его не интересовала теория.

Его интересовала только практика — как сделать фильм более убедительным, более реалистичным, более правильным. Он бы согласился с Пикассо, заметившим, что когда критики собираются вместе, они говорят о теории, но когда вместе собираются художники, они обсуждают скипидар. Его интересовали глубина экспозиции, положение камеры и насыщенность цветового тона точно так же, как и убедительность повествования, „дыры“ и нестыковки в характерах героев, а также вопросы морали, которые он поднимал».

Дональд Ричи, из эссе «Вспоминая Куросаву» для издания Criterion

Если вы хотите понимать работы режиссера, будет полезно узнать, какие фильмы ему нравятся.

Это утверждение особенно верно, когда мы говорим о таком режиссере, как Уэс Андерсон, который очень любит кино. Если вы хотите понять «Академию Рашмор» и то, что она для него значит, вам придется посмотреть фильмы «Выпускник» и «Гарольд и Мод». Если вы хотите понять «Семейку Тененбаум», вам придется узнать, что Уэс думает о картинах «Великолепие Амберсонов» и «С собой не унесешь». Если вы собираетесь писать о «Поезде на Дарджилинг», вам придется узнать, кто такой Сатъяджит Рай, семейные драмы которого лежат в основе самых ярких моментов «Поезда», а мелодии этого индийского режиссера, сценариста, писателя и композитора составляют значительную часть саундтрека этого фильма. И если вы планируете поговорить с Уэсом о картине, которую он снимает сейчас, то было бы неплохо знать фильмы, которые его на эту картину





вдохновили, потому что он точно захочет о них поговорить.

Уэс хотел не просто снять картину, действие которой происходит в Японии. Он хотел отдать дань уважения золотой эпохе японского кинематографа и режиссерам того периода — главным образом Куросаве, а также Исиро Хонде, Ясудзиро Одзу, Масаки Кобаяси и некоторым другим. «Отель “Гранд Будапешт”» был в этом смысле похожим проектом. Уэс хотел показать старую Европу и отдать дань уважения европейским режиссерам, снимавшим прекрасные фильмы о жизни в этой части земного шара: Эрнсту Любичу, Максу Офюльсу и Жану Ренуару. Великие японские и европейские режиссеры авторского кинематографа запечатлели множество исторических особенностей развития стран, в которых они творили, использовали огромное количество технических приемов и высоко подняли художественную планку, по которой сверяют свою работу современные режиссеры. В ваших руках книга не только о фильме «Остров собак», эта книга также посвящена творчеству Акиры Куросавы — в ней дан анализ его работ, тем, которые он затрагивал, а также особенностей его режиссерского искусства.

Точно так же, как и другие книги из серии «Коллекция Уэса Андерсона», это издание дает возможность понять, на что кинематографисты обращают внимание, когда смотрят кино, — глубину резкости кадра, насыщенность цвета, а также убедительность истории и ее моральные аспекты. Зачастую критики не заостряют внимание на том, что именно Андерсон ценит в картинах «Пьяный ангел» Куросавы и «Окно во двор» Хичкока, какие уроки художник-постановщик Пол Хэррод извлек из картин Тарковского и бондианы, что привлекает аниматора Гвенна Жермена в творчестве Миядзаки. Однако именно эти детали кинематографисты считают значимыми, важными, познавательными и полезными в своей работе.

Это книга о буднях кинематографистов. Если вы читаете ее, то, скорее всего, видели «Остров собак». Обычно критики обсуждают уже законченный продукт, но в то время, когда я брал напечатанные в этой книге интервью, ни я сам, ни все, с кем я общался, еще не видели финальной версии фильма. Чаще всего во время интервью с кинематографистом выясняют, что и как он сделал. Но эта книга рассказывает о том, как мастера кино анализируют и обсуждают свою работу в процессе ее создания. Это книга о том, что и как кинематографисты делают, а также о том, за что любят свою работу. В общем, эта книга о скипидаре.



ПРИМЕЧАНИЕ: Текст этой книги написан Лорен Уилфорд и Райаном Стивенсоном. Мы были в 3 Mills Studios в мае 2017 года и вместе брали все интервью. Несколько интервью были проведены позже, летом и осенью, включая интервью с Уэсом, которые Лорен провела одна в Париже и Риме. Для удобства чтения мы сформулировали все вопросы так, будто их задает один человек, и там, где это было необходимо, заменили местоимение «мы» на «я».



水林市長

K O B A Y A



が
崎市の最善の
利益のために

あなたの投票をお願いしまオ
(For the Greater Good of Megasaki City)



КАК
РАССКАЗАТЬ
ИСТОРИЮ



