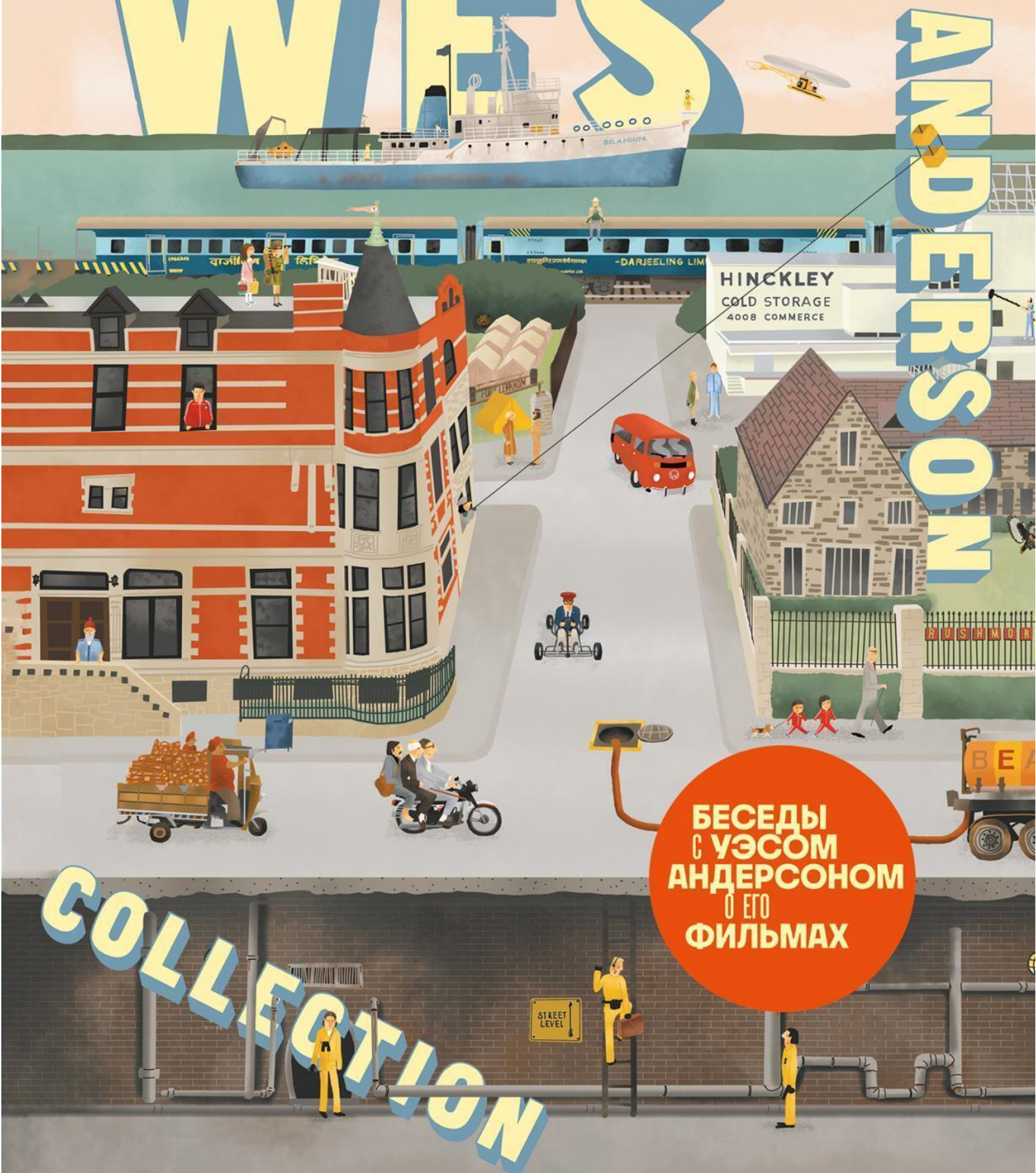


THE

WES

МЭТТ  
ЗОЛЛЕР  
САЙТЦ

ANDERSON



COLLECTION

Подарочные издания. Кино (Эксмо)

Мэтт Золлер Сайтц

**The Wes Anderson Collection.  
Беседы с Уэсом Андерсоном  
о его фильмах. От  
«Бутылочной ракеты» до  
«Королевства полной луны»**

«ЭКСМО»

2013

УДК 791.071.2(73)  
ББК 85.374(3)-8

## **Сайтц М.**

The Wes Anderson Collection. Беседы с Уэсом Андерсоном о его фильмах. От «Бутылочной ракеты» до «Королевства полной луны» / М. Сайтц — «Эксмо», 2013 — (Подарочные издания. Кино (Эксмо))

ISBN 978-5-04-157626-4

Мир такой большой, такой сложный, такой насыщенный чудесами и сюрпризами, что проходят годы, прежде чем большинство людей начинает замечать, что он еще и безнадежно сломан. Этот период познания мы называем «детством». Фильмы Уэса Андерсона, со своими декорациями, операторской работой, стоп-кадрами, картами и моделями, с готовностью и даже нетерпением уступают «миниатюрному» качеству миров, которые он создает. И все же эти миры охватывают континенты и десятилетия. «Бутылочная ракета», «Академия Рашмор», «Семейка Тененбаум», «Водная Жизнь», «Поезд на Дарджилинг», «Бесподобный мистер Фокс», «Королевство полной луны» – в каждом из этих фильмов есть преступления, прелюбодеяния, жестокость, убийства, смерти родителей и детей, моменты искренней радости и трансцендентности. И именно этот удивительный баланс между комедией и трагедией так любят поклонники Уэса Андерсона. Эта книга – очень личная, но по-прежнему рассказывает о сути стиля Андерсона. Ее можно назвать долгой беседой журналиста и режиссера, которые достаточно хорошо знают друг друга. Беседа движется по карьере Уэса от фильма к фильму. И хотя он делится историями о забавных случаях, – особенно в главах о «Бутылочной ракете» и «Поезде на Дарджилинг» – акцент всегда делается именно на работе. Отчасти оттого, что Уэс Андерсон – очень закрытый человек, но в основном это следствие того, как работает его сознание. Все беседы режиссера с автором – о кино, музыке, литературе, искусстве, связи между творчеством и критикой и другими темами, связанными с работой. А время от времени Сайтц озвучивает Уэсу одну из своих любимых теорий относительно его творчества, чтобы услышать, что он думает. И это как ничто

другое позволяет понять, что каждая деталь в фильмах Уэса Андерсона является частью великого замысла. Уэсу всегда удавалось показывать, как вещи описывают и определяют индивидуальности. Эта книга была задумана с таким же подходом. Это путешествие по сознанию художника с самим художником в качестве проводника и дружелюбного компаньона.

УДК 791.071.2(73)

ББК 85.374(3)-8

ISBN 978-5-04-157626-4

© Сайтц М., 2013

© Эксмо, 2013

## Содержание

Предисловие	9
Введение	12
«Бутылочная ракета»	14
«Бутылочная ракета»	16
Конец ознакомительного фрагмента.	21

**Мэтт Золлер Сайтц**  
**The Wes Anderson Collection.**  
**Беседы с Уэсом Андерсоном о его**  
**фильмах. От «Бутылочной ракеты»**  
**до «Королевства полной луны»**

Matt Zoller Seitz

The Wes Anderson Collection

*Copyright © 2013 Matt Zoller Seitz*

*Introduction copyright © 2013 Michael Chabon*

*First published in the English language in 2013 by Abrams, an imprint of ABRAMS, New York.*

*ORIGINAL ENGLISH TITLE: The Wes Anderson Collection*

*(All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams, Inc.)*

© 2013 Matt Zoller Seitz Introduction copyright

© 2013 Michael Chabon First published in the English language in 2013 by Abrams, an imprint  
of ABRAMS, New York

© Фалькон А., перевод на русский язык, 2020

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2021

\* \* \*





*Переводчик – Анастасия Фалькон («Тайная история Marvel Comics. Как группа изгоев создала супергероев», «Гарри Поттер. Учебник магии. Путеводитель по чарам и заклинаниям», «Гарри Поттер. Косой переулок. Путеводитель по самой известной улице магического мира»)*

*Научный редактор – Ольга Нестерова («Тарантино. От криминального до омерзительного: все грани режиссера (исправленное издание с новой главой)», «Стивен Кинг. Король ужасов. Все экранизации книг мастера: от «Кэрри» до «Доктор Сон», «Гильермо дель Торо. Дом монстров. Путеводитель по темной вселенной режиссера»)*

*Литературный редактор – Ирина Гончарова* («Гильермо дель Торо. Дом монстров. Путеводитель по темной вселенной режиссера»)

*Корректор – Нина Тимохина* («Тарантино. От криминального до омерзительного: все грани режиссера», «Гарри Поттер. Учебник магии. Путеводитель по чарам и заклинаниям», «Гарри Поттер. Косой переулок. Путеводитель по самой известной улице магического мира»)

*Корректор – Марина Пищаева* («Дюна. Иллюстрированная история создания классики научной фантастики», «Тим Бёртон. Культовый режиссер и его работы»)

*Корректор – Екатерина Сергеевко* («Дюна. Иллюстрированная история создания классики научной фантастики»)



## **Предисловие** *длиной в 1 001 слово* **Майкл Шейбон**

МИР ТАКОЙ БОЛЬШОЙ, ТАКОЙ СЛОЖНЫЙ, ТАКОЙ НАСЫЩЕННЫЙ ЧУДЕСАМИ И СЮРПРИЗАМИ, ЧТО ПРОХОДЯТ ГОДЫ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ БОЛЬШИНСТВО ЛЮДЕЙ НАЧИНАЕТ ЗАМЕЧАТЬ, ЧТО ОН ЕЩЕ И БЕЗНАДЕЖНО СЛОМАН. ЭТОТ ПЕРИОД ПОЗНАНИЯ МЫ НАЗЫВАЕМ ДЕТСТВОМ.

Далее следуют новые, зачастую невольные, открытия о природе, смертности, хаосе, разочарованиях, насилии, неудачах, трусости, лицемерии, жестокости и горе. Исследователь знакомится с ними и наизусть запоминает уроки, которые они преподносят. По пути он или она обнаруживает, что мир был сломан так давно, что едва ли кто-то помнит, когда именно, и пытается примирить этот факт с болью вселенской ностальгии, которая время от времени возникает в сердце в виде намеков об ушедшем блаженстве, потерянной целостности и памяти о еще не сломанном мире. Момент, когда эта боль появляется впервые, мы называем отрочеством. Чувство, появившееся тогда, преследует людей на протяжении всей жизни.

Рано или поздно все знакомятся со сломленностью и разобщенностью. И тогда возникает вопрос: что делать с обломками? Некоторые опускаются на корточки рядом с верхушкой ближайшей кучи руин и смиряются, бедуины пасут своих коз в тени разваленных гигантов. Другие разбивают то, что осталось от мира, на еще более мелкие кусочки, пробиваясь сквозь обломки, как дети сквозь груды листвы. А некоторые, бродя среди разрозненных кусочков этого грандиозного рассыпавшегося пазла, начинают собирать их, думая, что еще можно сделать что-то, чтобы собрать все воедино.

Но на этом пути мы сразу сталкиваемся с двумя проблемами. Прежде всего, мы лишь когда-то давно совсем мельком, словно в замочную скважину, видели изображение на крышке коробки с пазлом. Во-вторых, как бы мы ни старались собрать кусочки по пути, их никогда не хватит, чтобы закончить работу. Самое большее, чего мы можем надеяться достигнуть с помощью горстки спасенных кусочков, горько-сладких плодов наблюдений и опыта, – это построить собственный маленький мир. Модель того таинственного, еще не сломанного оригинала, который мы помним лишь отчасти. Конечно, миры, которые мы строим из того небольшого количества фрагментов, что нам достались, – лишь приблизительные, частичные и неточные. Как отражения исчезнувшего целого, преследующего нас, они должны рассматриваться как неудачи. И все же со всеми неудачами, пробелами и неточностями они могут быть достоверными картами, правильными моделями прекрасного разрушенного мира. Эти модели мы называем произведениями искусства.

Со своими декорациями, операторской работой, стоп-кадрами, картами и моделями фильмы Уэса Андерсона с готовностью и даже нетерпением уступают «миниатюрному» качеству миров, которые он создает. И все же эти миры охватывают континенты и десятилетия. В них есть преступления, прелюбодеяния, жестокость, убийства, смерти родителей и детей, моменты искренней радости и трансцендентности. Владимир Набоков, чья жизнь раскололась с изгнанием, создал миниатюрную версию родины, которую ему так и не суждено было увидеть вновь, и с ювелирной точностью спрятал ее в миниатюрной скорбной поэме Джона Шейда. Андерсон, предположивший, что развод родителей стал определяющим опытом в его жизни, в основе всех своих фильмов, начиная с «Академии Рашмор», использовал набоковский прием с семьями и квазисемьями. И таким образом создал миниатюрные модели семейств, которые, как Зембла, Эстотиленд и другие «королевства у моря» Набокова, усиливали наш опыт разрушения и потерь, сжимая его.

В этом заключается парадоксальная сила миниатюрных моделей. Ребенок, держащий в руках глобус, обладает более полным, более наглядным восприятием Земли, ее просторов и космической хрупкости, чем человек, прошедший год в кругосветном плавании. Горе в полном масштабе слишком велико, чтобы мы могли охватить его; оно буквально не может быть осознано полностью. Андерсон, как и Набоков, понимает, что расстояние может помочь нам осознать горе, увидеть его целиком. Но расстояние не обязательно должно означать отдаление. Чтобы получить достаточное представление о боли от изгнания и убийства его отца, Набоков, работая над «Бледным огнем», не уходил от них. Он лишь уменьшил масштаб и позволил своему терпению, точности, мастерской работе с деталями (а детали – это божество моделиста) сделать все остальное. В каждом фильме абсолютная приверженность Андерсона к деталям – как физической проработанности декораций, костюмов, так и эмоциональной точечной работе над невероятными выступлениями актеров, которых он добивается, – позволяет сделать его собственную семейную Землю более убедительной. При этом он не теряет парадоксальную эмоциональную силу, которую дает расстояние.

Фильмы Андерсона часто сравнивают с ассамбляжами Джозефа Корнелла. И это разумное сравнение, если помнить, что главными элементами в коробке Корнелла являются не образы, не объекты, не романтическая интерпретация, которую он сам дает и затем разрушает, не игривость, не точность, с которой упорядочены объекты и их смысл. Самое важное в коробке Корнелла – сама коробка.

Корнелл всегда старался сам конструировать свои коробки. Действительно, коробки – единственная часть его работ, буквально «сделанная» художником. Для него коробка является жестом – она очерчивает границы вещей, которые содержит, и регулирует отношения не только между ними, но и со всем, что находится за ее пределами. Коробка определяет масштабы пропорций, тем самым связывая половинки метафоры. Так, простое обработанное вручную дерево и стекло отражают стремление художника создать аналогию с миром, но в то же время подчеркивают, что возможность сделать это ограничена.

В фильмах Андерсона есть то, что напоминает об ассамбляжах Корнелла: строгая устойчивая конструкция из четырех квадратов, в каждом из которых показывают индивидуальные сцены. Благодаря этому кинокадр превращается в прием Корнелла – коробку, нарисованную вокруг мира фильма. Переполненные, витринные, словно разделенные по сетке декорации «Водной жизни», «Поезда на Дарджилинг» и «Бесподобного мистера Фокса» часто приводят как пример «искусственности» его работ. При этом простодушно и ошибочно намекая, что высокая степень искусственности противоречит серьезности, искренности эмоций, так называемой подлинности. Конечно же, все фильмы одинаково искусственны. Просто некоторые откровеннее признаются в этом, чем другие. В этом аспекте созданный вручную образец искусственности за стеклом ассамбляжа Андерсона – это гарант подлинности. Я бы даже сказал, что открыто заявленная искусственность – это на самом деле единственная подлинность, на которую может претендовать художник.

Фильмы Андерсона – как ассамбляжи Корнелла или романы Набокова. Они осознают и показывают, что магия искусства, передающая красоту разрушений, разочарований, неудач, упадка, даже уродства и жестокости, подлинна только в той степени, в которой готова не умалчивать мрачные факты и уловки для изменения ситуации. Она честна только в той степени, в которой выстраивает свою строгую и неизбежную коробку вокруг миниатюрной версии мира художника.

«Для следующего фокуса, – говорит Джозеф Корнелл или Владимир Набоков, или Уэс Андерсон, – мне пришлось создать мир в коробке». И когда он открывает ее, ты видишь нечто темное и переливающееся – упорядоченный хаос из осколков и мусора, перьев и крылышек бабочек, значков и тотемов памяти, карт изгнания, списков потерь. И, принимая вызов, ты говоришь: «Мир!»

Майкл Шейбон – лауреат Пулитцеровской премии, автор «Тайн Питтсбурга», «Вундеркинов», «Приключений Кавалера и Клея», «Саммерленда» (роман для детей), «Последнего решения», «Союза еврейских полисменов», «Джентльмена дороги», «Телеграф-авеню», сборников рассказов «Образцовый мир» и «Волчье отродье», а также сборников эссе «Карты и легенды» и «Мужество для начинающих». Шейбон – председатель совета Макдауэллской колонии. Вместе с детьми и женой, писательницей Эйлет Уолдман, он живет в Беркли, штат Калифорния.



## Введение

### длиной в 821 слово

### *Мэтт Золлер Сайтц*

**Я ПИСАЛ ЭТУ КНИГУ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ. НЕ ХОЧУ, ЧТОБЫ ЭТО ЗВУЧАЛО КАК НЕЧТО ОЧЕНЬ ВАЖНОЕ ИЛИ ЧТОБЫ У ВАС СЛОЖИЛОСЬ ВПЕЧАТЛЕНИЕ, БУДТО Я БЕСПРЕРЫВНО РАБОТАЛ НАД НЕЙ ВСЕ ЭТИ ГОДЫ, НО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВРЕМЕНИ ЭТО ФАКТ.**

С именем Уэса Андерсона я впервые столкнулся в Далласе в 1993 году. Я был начинающим кинокритиком в местной еженедельной газете Dallas Observer. А Андерсон был начинающим режиссером, чей первый короткометражный фильм «Бутылочная ракета» взяли на местный кинофестиваль. Я написал небольшую положительную рецензию на короткометражку и нашел стиль Уэса довольно занятным. А затем написал еще несколько текстов о нем и его партнере по сценариям и главном актере Оуэне Уилсоне, потому как они хотели получить большую статью.

С тех пор моя жизнь стала переплетаться с жизнью Уэса в самых разных сферах – профессиональной, личной – и иногда довольно необычными способами. В конце 1990-х, когда мы оба жили в Нью-Йорке, мы несколько раз обедали вместе. Но никогда, вплоть до момента, пока не начал обсуждать с ним эту книгу, я не уделял ему по-настоящему много времени. На протяжении многих лет я звонил Уэсу или Оуэну, чтобы получить комментарий для той или иной статьи, тема которой, как я знал, будет им интересна. Например, для статьи о тридцатой годовщине мультфильма «Рождество Чарли Брауна» или об уходе Чарльза Шульца из мира комиксов. Самое странное пересечение наших путей произошло в 2000 году. Уэс снимал «Семейку Тененбаум» неподалеку от центра Бруклина на Стейт-стрит, где я уже много лет жил с женой и детьми. Я увидел кинотрейлеры, припаркованные у жилого дома в двух кварталах от кирпичного здания, где мы снимали квартиру на первом этаже, и спросил у ассистентки продюсера, как называется фильм. «“Семейка Тененбаум”, режиссер – Уэс Андерсон», – ответила она. Я спешил на работу, поэтому написал записку и попросил девушку передать ее Уэсу во время обеда. Чуть позже в тот же день он позвонил и оставил сообщение на автоответчике, в котором говорил, как ему жаль, что мы не пересеклись. Я подумал: «Что ж, действительно жаль», – и решил, что на этом конец истории.

Перенесемся на год вперед на показ «Семейки Тененбаум» для критиков в рамках Нью-Йоркского кинофестиваля. Мы с Уэсом немного поболтали перед показом, он представил фильм, и свет погас. В какой-то момент на экране начался видеоряд под композицию Me and Julio Down by the Schoolyard. Джин Хэкмен и мальчики бросили шарики, наполненные водой, в такси, и, к моему удивлению, оно остановилось прямо перед моим домом на Стейт-стрит. Все мои претензии на образ крутого профессионала мигом испарились, и я простодушно указал пальцем на экран, выпалив: «Эй! Это же мой дом!» Коллеги сердито шикнули на меня. И я почти уверен, что среди них был и Рекс Рид.

Пристыженный, я на секунду замолчал, но затем снова пробормотал: «Но это же был мой дом».

Помните об этой истории, просматривая «Коллекцию Уэса Андерсона», – беседу длиной в книгу, где перемешались критические эссе, фотографии и рисунки. Хотя уже после «Академии Рашмор» я понимал, что Уэс – выдающийся американский кинорежиссер, мне казалось, что я слишком пристрастен, чтобы писать отзывы о его работах. Даже в своем пятисерийном видеоэссе о фильмах Уэса The Substance of Style, опубликованном в 2009 году онлайн-изданием Moving Image Source, я подошел к работе аналитически, как гастроном, определяющий,

какие ингредиенты потребовались для создания уникального вкуса. Часть меня всегда болела за Уэса, ровесника-техасца, снимавшего некоторые сцены своего первого фильма в районах, хорошо знакомых мне. Кроме того, он разделял такие определившие меня интересы, как французская новая волна, Орсон Уэллс и комиксы Peanuts.

Эта книга – очень личная, но по-прежнему рассказывает о сути стиля Уэса. Мне не очень нравится называть ее интервью длинной в книгу, потому как это долгая беседа между режиссером и журналистом, которые достаточно хорошо знают друг друга. Она движется по карьере Уэса от фильма к фильму. И хотя он делится историями о забавных случаях, особенно в главах о «Бутылочной ракете» и «Поезде на Дарджилинг», акцент всегда делается именно на работе. Отчасти это связано с тем, что Уэс – очень закрытый человек, но в основном это следствие того, как работает наше сознание. Все наши беседы – о кино, музыке, литературе, искусстве, связи между творчеством и критикой и других темах, касающихся нашей работы. Время от времени я озвучиваю Уэсу одну из своих любимых теорий относительно его творчества, чтобы услышать, что он думает. Это, как ничто другое, позволяет понять, что каждая деталь в фильмах Уэса Андерсона является частью великого замысла.

В августе 2010 года мы два дня проговорили в Тоскане и еще один – во время монтажа «Королевства полной луны» в 2011 году, затем последовало несколько коротких разговоров в 2012-м. В конце концов все беседы превратились в книгу с иллюстрациями на любые темы, которые только всплывали во время встреч. Уэсу всегда удавалось показывать, как вещи описывают и определяют индивидуальности. Эта книга была задумана с таким же подходом. Я назвал ее «Коллекция Уэса Андерсона», потому что результат напомнил мне библиотеку Марго из «Семейки Тененбаум», подводную лабораторию/киностудию Стива Зиссу из «Водной жизни» и коллекцию украденных библиотечных книг Сьюзи Бишоп из «Королевства полной луны». Это путешествие по сознанию художника с самим художником в качестве проводника и дружелюбного компаньона.



## **«Бутылочная ракета»** *Эссе длиной в 853 слова*

Я БЫЛ ПЕРВЫМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ КРИТИКОМ, КОТОРЫЙ НАПИСАЛ ОБЗОР НА ФИЛЬМ УЭСА АНДЕРСОНА. ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ «ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ» КАЖЕТСЯ МНЕ ЗАБАВНЫМ, ПОТОМУ ЧТО ТОГДА МНЕ БЫЛО ЧУТЬ ЗА ДВАДЦАТЬ, КАК И САМОМУ УЭСУ. К ТОМУ ВРЕМЕНИ Я ДВА ГОДА РАБОТАЛ ЖУРНАЛИСТОМ, А УЭС ТОЛЬКО НАЧАЛ СВОЙ ПУТЬ. ТЕМ ФИЛЬМОМ БЫЛА ДВЕ-НАДЦАТИМИНУТНАЯ «БУТЫЛОЧНАЯ РАКЕТА», КОРОТКОМЕТРАЖКА, СНЯТАЯ АНДЕРСОНОМ И БРАТЬЯМИ УИЛСОН НА 16-МИЛЛИМЕТРОВУЮ ЧЕРНО-БЕЛУЮ ПЛЕНКУ ВСКОРЕ ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ ТЕХАССКОГО УНИВЕРСИТЕТА В ОСТИНЕ.

Мой обзор был опубликован в 1993 году в материале об Американском кинофестивале в Далласе, в шорт-лист которого попала «Бутылочная ракета». К тому моменту фильм уже достиг определенного успеха. В 1993-м его показывали на кинофестивале «Сандэнс», где он привлек внимание ветеранов индустрии, которые в итоге привели Андерсона и его команду в Columbia Pictures. Уже там они сняли полнометражную версию фильма с теми же актерами в главных ролях. Эта комедия о богатых детишках без цели в жизни, которые решили стать профессиональными грабителями, положила начало режиссерской карьере Андерсона и превратила Оуэна и Люка Уилсонов, обладавших харизмой, но не базовой актерской подготовкой, в восходящих звезд. Благодаря «Ракете» образовалась сценарная команда Андерсона и Оуэна Уилсона, которые впоследствии вместе работали еще над двумя проектами – «Академией Рашмор» в 1998 году и «Семейкой Тененбаум» в 2001-м. Последняя получила номинацию на «Оскар» за лучший оригинальный сценарий. Благодаря этому из забвения вышла кинопродюсер Полли Плэтт («Последний киносеанс»). А Джеймс Каан, прошедший широко обсуждаемую в прессе реабилитацию, сыграл в фильме второстепенную роль мистера Генри, покровителя главных героев. Фильм стал еще одной творческой победой исполнительного продюсера Джеймса Л. Брукса, покровителя молодых талантов, который также известен по «Шоу Мэри Тайлер Мур», «Языку нежности», «Теленовостям» и другим легендам поп-культуры. Список его протеже включает Мэтта Грейнинга («Симпсоны»), Дэнни ДеВито («Сбрось маму с поезда», «Война супругов Роуз»), Стивена Кловза («Знаменитые братья Бейкер») и Кэмерона Кроу («Скажи что-нибудь»).

В то время сам факт существования фильма Андерсона казался поразительным. После 1980-х годов формула режиссерского успеха определялась такими низкобюджетными инди-фильмами без участия звезд, как «Более странно, чем в раю» и «Ей это нужно позарез». Мода требовала от кинематографистов искать небольшие бюджеты вне голливудских источников, отправлять готовые картины на «Сандэнс», около года играть в артхаусное кино, получать достаточное количество положительных отзывов и хорошие кассовые сборы, чтобы уже потом перейти к работе в какой-нибудь крупной киностудии. Съёмочная группа «Бутылочной ракеты» проскочила студийную часть. Сплоченное кинематографическое сообщество публично поздравило ребят с успехом, хотя в кулуарах слышалось недовольное ворчание: как вышло, что эти парни прошли вне очереди?

Если вы видели короткометражную версию, то вряд ли задаетесь этим вопросом. «Бутылочная ракета» выделялась среди фильмов, представленных на фестивале в том году. По сути, она вообще не была похожа ни на что. Черно-белая картинка, простые титры, забавное остроумие и джазовый саундтрек (в том числе «Снежинки», входящие в легендарный альбом Винса Гуральди «Рождество Чарли Брауна») свидетельствовали о верности кинематографу 1960–1970-х годов, особенно французской и американской новой волне. Было ясно, что фильм



сняли люди, знакомые с историей кино, но не рассматривавшие ее как неотъемлемую часть своей работы. Короткометражка казалась интеллектуальной, но не фальшивой. Она выглядела холодной и теплой одновременно. Андерсон не делал отсылок, но в фильме ощущалось влияние мирового кино. Уже тогда было заметно, что он неплохо представляет, кем является как режиссер, и ему довольно комфортно в этой роли. «Бутылочная ракета» – это не просто начало карьеры, но и рождение голоса.

Полнометражная «Бутылочная ракета» – гораздо более противоречивая работа, по крайней мере, для меня. Несмотря на то что она мне нравится, мне сложно воспринимать ее просто как фильм, потому что на протяжении нескольких месяцев в 1995 году я вел хронику ее создания для Dallas Observer. Я был в курсе всех творческих разногласий между молодыми кинематографистами и их наставниками и боссами. Я наблюдал, как Columbia отреагировала на провальные предпоказы, отказавшись от первоначального позиционирования «Бутылочной ракеты» как хита для молодежи, в итоге выпустив ее ограниченной серией показов в начале 1996 года. Учитывая необычные условия создания «Бутылочной ракеты», нельзя сказать, что это на сто процентов работа Андерсона и Уилсона. И Андерсон не скрывал этого, особенно во время обсуждений технических деталей фильма. Например, он хотел снять его в анаморфированном широкоэкранном киноформате (2.35:1), но в итоге снял в формате 1.85:1 (или «плоском»), потому что так было легче работать с освещением. Есть как минимум одна сцена, которую Андерсону пришлось вырезать, поскольку киностудия не считала ее забавной.

Андерсон был очень осторожен с закулисными драмами, что соответствует его стилю поведения. Спустя почти двадцать лет после съемок «Бутылочной ракеты» он говорит о фильме с большой любовью. Это по-прежнему его самая свободная, самая расслабленная работа. Один мой друг как-то сказал, что «Бутылочная ракета» похожа на третий или четвертый фильм режиссера, у которого уже было несколько успешных картин до этого и который чувствовал себя достаточно уверенно, чтобы убрать масляные краски и рисовать наброски карандашом в блокноте. Когда понимаешь, насколько рисковали режиссер и его друзья – их ждал либо триумф, либо позор, два наиболее вероятных результата для новичков, которых финансирует крупная студия, – легкость фильма кажется еще более замечательной. Это необычный дебют – дерзкий, но спокойный, в ритме, который напоминает мне, каково это – прогуляться по Далласу летними сумерками и слушать стрекот цикад. Пересматривая «Бутылочную ракету», я вижу не только популярную комедию 1990-х, но и документальный фильм, который показывает определенное время и место и запечатлевает самый главный момент в карьере художника – ее начало.

## **«Бутылочная ракета»**

### ***Интервью длиной в 5 354 слова***

**Мэтт Золлер Сайтц: Ты помнишь самый первый фильм, который посмотрел?**

**УЭС АНДЕРСОН:** Мне кажется, это была «Розовая пантера». Я помню очень много диснеевских фильмов. Долгое время моим любимым был тот, где Курт Рассел – самый сильный человек в мире или что-то такое. Помнишь его?

**Ага.**

Это был мой самый любимый фильм. А еще мне очень нравился фильм «Озорная шайка снова в деле» с Доном Ноттсом.

**Позволь перебить тебя. Какой фильм заставил тебя задуматься о том, как вообще делается кино? Понравился тебе не из-за сюжета, а из-за того, как он сделан?**

Я начал смотреть фильмы Хичкока. У нас дома был Betamax и несколько фильмов Хичкока: «Веревка», «Человек, который слишком много знал», «Окно во двор» и «Неприятности с Гарри». Человека, чье имя было написано на коробках с кассетами, не было в фильме. Он был режиссером. И я не знал других фильмов, которые относились к этой категории. В них звезда стояла за камерой. Вот это произвело на меня очень большое впечатление. Мне было около одиннадцати или двенадцати, когда я впервые посмотрел фильмы Хичкока.

**Говоря о фильмах, которые ты перечислил, не могу не обратить внимание на «Окно во двор» – эта картина многое рассказывает о том, как люди смотрят кино. Главный герой сидит возле окна и наблюдает за происходящим на улице словно через экран. Он наблюдает за двором, окнами других людей, их жизнями, которые отражают аспекты его собственной. И все это маленькие диорамы.**

Думаю, это мой любимый фильм Хичкока. Знаешь, что он снят в формате 1.85<sup>1</sup> или около того, но мне кажется, что окно Джимми Стюарта больше походит на формат CinemaScope. У него на фоне можно заметить такие же широкие окна.

**Что тебе так нравится в «Окне во двор»?**

Что фильм никогда не выходит за пределы квартиры. Все снято через дорогу. Мы никогда не увидим других людей вблизи. Мы видим их только издалека, наблюдаем за ними через дорогу. Плюс мне нравится сценарий и сюжет. И актеры замечательные. Джеймс Стюарт и Грэйс Келли. Они потрясающие в этом фильме.

**Какой фильм ты проанализировал первым? Искал информацию о съемках, а не просто наслаждался просмотром?**

Полагаю, «Звездные войны». В открытом доступе было очень много дополнительных материалов. Любая информация. Книжки, оружие, «Звезда смерти» и все такое. И, знаешь, прежде чем фильм вышел на кассетах, уже появились пиратские копии. Мысль о том, что можно сделать пиратскую копию чего угодно, пришла ко мне как раз потому, что «Звездные войны» уже показывали на телевизоре в приемной моего врача.

**У твоего врача была пиратская копия?**

Ага. Каким-то образом он достал ее. Думаю, что сегодня его осудили бы за это.

---

<sup>1</sup> «Окно во двор» было снято, когда киностудии экспериментировали с более широкими форматами изображения, чтобы отделить свою продукцию от телевизионной, в которой использовался «академический кадр» 1.33 или 1.37:1. 35-миллиметровое кино все так же снималось в классическом формате, но было замаскировано (с помощью внутрикамерной маски или маски в кинопроекторе) или сжато (благодаря специальным линзам в камерах и проекторах) для создания более широкого кадра. «Окно во двор» было снято в формате 1.66:1, но таким образом, чтобы его можно было замаскировать и показать в форматах от 1.37 до 1.85:1. Версия фильма, которую Андерсон смотрел на Betamax, была полнокадровым незамаскированным изображением 1.37:1.

Еще я помню, что продавалась книга, состоявшая из чертежей и набросков транспортных средств, декораций и всякого реквизита из фильма.

**Книга с рабочими эскизами?**

Кажется, да.

**Ральф МакКуорри?**

Возможно! Я не знаю точно. Так зовут парня, который делал все эти наброски? Он был художником фильма?

**Нет. У его должности было особое название. Консультант по визуальным эффектам, художник фильма или что-то в этом роде<sup>2</sup>. Он рисовал эскизы для фильма. Помню, когда рассматривал их в детстве, меня поразило, что они совсем не были похожи на фильм, который я видел. Я помню эскиз костюма Дарта Вейдера, он больше походил на водолазный и был совсем не похож на то, что мы видели в кино.**

Наверное, это был один из вариантов, который со временем превратился в оригинальный костюм.

**Все казалось очень сглаженным, мягким. В эскизах не было острых углов, как в самом фильме.**

Ну там был лендспидер.

**Верно. Как «Звездные войны» и дополнительные материалы к ним повлияли на твоё воображение?**

Ну в то время они повлияли на каждого человека. Но вообще существует множество вещей, которые влияют на нас в определенном возрасте. Знаешь, как девятиклассники могут прийти в восторг от «Дюны» или Дж. Р. Р. Толкина. От сложных выдуманных миров и вселенных, в которые отчасти можно по-настоящему верить. Сайентология тоже в какой-то степени относится к этому – можно сделать выбор и начать верить в ее реальность.

**Когда ты понял, что сам хочешь снимать кино?**

Я хотел снять фильм о детях-скейтбордистах. Кажется, это было в 1978 году или около того. У моего отца была камера Super 8, он дал мне ее на время.

**Ты снял тот фильм?**

Ага. Он был основан на библиотечной книге. Кажется, была всего одна катушка, 180 секунд.

**У него был сюжет?**

Сомневаюсь. У меня были персонажи, но, насколько я помню, они были созданы по образу людей, которые их играли.

**Ты снимал еще какие-нибудь фильмы, кроме этого?**

Да, много.

**Можешь рассказать о них?**

Большую часть украли из моей машины несколько лет назад. Думаю, это даже к лучшему. У меня украли камеру, а все пленки были в сумке вместе с ней. Я ходил по ломбардам в Остине, пытался найти их, но так и не нашел.

**Обидно.**

На самом деле я не очень хорошо разрабатывал концепции фильмов. Я снял парочку про Индиану Джонса. Для них мы построили хорошие декорации и придумали отличные костюмы, но не могу сказать, что результат превзошел мои ожидания.

**Ты делал раскадровки?**

О да! Я люблю их рисовать.

**Какие? Просто эскизы или комиксы?**

---

<sup>2</sup> Фактическая должность МакКуорри на съемках фильма «Звездные войны IV: Новая надежда» – главный художник.

Я никогда не рисовал комиксы. Помню, как-то раз пытался. И помню, что другие дети умели рисовать так, что это походило на комиксы, на рисунки профессиональных художников. Но у меня никогда не получалось. У меня получались рисунки, на которых я и мои друзья выглядели вымышленными персонажами, и я добавлял что-то, чтобы они были похожи на нас. Я очень часто рисовал людей, деревья с людьми, которые живут на них, огромные деревья с домами<sup>3</sup> и целые города. Долгое время я рисовал только эти города на деревьях. Наверное, это кажется очень странным.

**Ты помнишь момент, когда принял осознанное решение, что хочешь стать режиссером<sup>4</sup>?**

Я всегда чувствовал, что двигаюсь в этом направлении. Правда, потом я решил стать писателем. Но когда поступил в колледж, вернулся к изначальной идее.

В библиотеке Техасского университета в Остине была очень хорошая подборка книг о кино. Более того, у нас было несколько разных библиотек: с книгами по искусству и еще две большие. И в каждой был раздел книг о кино, а еще фильмы, которые можно было посмотреть прямо там. У меня появился доступ к книгам о кино, которого не было раньше. В общем, я начал читать книги о кинематографистах, которые меня интересовали, смотреть эти фильмы, и так по кругу.

**Какие книги ты читал?**

Мне кажется, в библиотеке была соответствующая подборка, но ее не обновляли. Там было много книг о Феллини, Бергмане, Трюффо, потом о Скорсезе и Фрэнсисе Копполе и некоторых фильмах 1970-х. Один из самых больших разделов был посвящен европейскому кино 1960-х годов. Кроме того, было несколько книг о Джоне Форде и Рауле Уолше, но, кажется, они относились к французской новой волне и к американской, которая последовала за ней. Я читал книги Питера Богдановича о режиссерах. В библиотеке были его книги о Джоне Форде, Аллане Дуоне и, насколько я помню, Ховарде Хоуксе. Еще была целая подборка статей о фильмах – «Частицы времени», по-моему, так она называется.

**Знакомство с этими режиссерами в книгах подвигло тебя на просмотр их фильмов?**

Конечно! А еще я читал Полин Кель – в библиотеке были все ее книги. И я прочитал все ее обзоры в New Yorker. Особенно мне запомнилась статья о фильме «Военные потери», потому что в связи с ним она упоминала «Великую иллюзию», «Шушу» и «Песнь Джимми Блэксмита». После статьи я пошел и посмотрел все эти фильмы, хотя «Песнь Джимми Блэксмита» не произвела на меня такого же впечатления, как «Великая иллюзия». Ты смотрел «Песнь Джимми Блэксмита»?

**Да, я большой фанат Фреда Скеписи. Мне кажется, он один из недооцененных режиссеров. Особенно его монтаж. Мне кажется, это очень литературно – то, как он перемещается во времени, не придавая этому особого значения.**

Мне нравятся его «Шесть ступеней отчуждения».

**Хорошо. В общем, твой интерес к европейскому кинематографу 1950–1960-х годов расцвел во время учебы в Техасском университете?**

Точно.

---

<sup>3</sup> В «Семейке Тененбаум» Марго пишет пьесу «Левинсоны на деревьях». Идея персонажей, которые живут на деревьях, занимает центральное место в «Бесподобном мистере Фоксе», а также отражается в «Королевстве полной луны», где скауты строят дом на дереве. В своих интервью Андерсон говорил, что не знает, откуда взялась навязчивая идея о домике на дереве, но отметил, что очень любит роман Йоханна Давида Висса 1812 года «Швейцарская семья Робинзонов». Роман рассказывает о семье, которая потерпела крушение на корабле в Ост-Индии и была вынуждена строить несколько убежищ, чтобы выжить, в том числе дом на дереве. В экранизации произведения 1971 года, снятой Уолтом Диснеем, которую Андерсон очень любил в детстве, дом на дереве – главная локация.

<sup>4</sup> Андерсон не смог вспомнить момент, когда давал это интервью в августе 2010 года, но во время беседы о «Королевстве полной луны» в 2012 году вспомнил.

**Ты снимал в то время фильмы или тебе было не до этого?**

Я начал делать кое-что. В Хьюстоне была прокатная студия, и я пользовался их оборудованием. Я снял документальный фильм о своем арендодателе Карле Хендлере. Я сделал это по его просьбе в счет своего долга, но фильм ему не понравился.

**Ему не понравился документальный фильм?**

Не понравился. Но он был довольно честен со мной. Я не думаю, что он злился. Просто он понял, что ему не нужен фильм.

**Он все еще существует, этот фильм?**

Я уверен, что он лежит где-то, но в настоящий момент у меня нет доступа к нему.

**В университете ты познакомился с Оуэном Уилсоном, так?**

Да.

**Помнишь ваше знакомство?**

Более или менее. Мы вместе посещали курс сценарного мастерства, хотя на самом деле ни разу не встретились на занятиях. Помню, он как-то подошел ко мне в коридоре здания кафедры английского. Кажется, оно называется «Бенедикт». Мы записывались на курсы следующего семестра, и он попросил меня помочь ему определиться с выбором, как будто мы знакомы. Как будто мы уже общались и знали имена друг друга. Кажется, он воспринимал как должное, что мы пока не знакомы, но скоро познакомимся. Правда, у нас был общий друг, который жил с Оуэном в одной комнате в военной школе и впоследствии стал моим другом в старшей школе, хотя в тот момент мы об этом еще не знали. Мы с Оуэном договорились встретиться позже в тот же день и вот тогда уже поняли, что у нас есть общий знакомый.

**Когда у тебя появилось желание снять фильм?**



Я читал книгу Спайка Ли о съемках фильма «Ей это нужно позарез». Я прочитал ее и еще одну о Стивене Содерберге, снявшем «Секс, ложь и видео». Кажется, было еще что-то о братьях Коэн, которые обращались к дантистам за финансированием, что-то об ограниченном партнерстве, и как это все делается. Ограниченное партнерство, что бы это ни значило, очень меня заинтересовало. Я начал встречаться с разными людьми и обсуждать возможности финансирования. Хотя кто знал, были ли у тех людей деньги? В общем, у одного парня они нашлись. Он был продюсером в Остине и финансировал фильмы. Я встретился с ним, хотя у меня на руках был сценарий, в котором не было вообще никакого смысла.

**Можешь описать его?**

Это был один из тех фильмов, о котором можно сказать: «Это фильм об одном парне...» Там не было никакого сюжета. Скорее, портрет. Я уже не помню точно. Первый сценарий, который я пытался написать как следует, – это «Бутылочная ракета». Над ним я работал уже вместе с Оуэном. У нас было несколько разных версий.

**Вы написали сценарий для короткометражного фильма или для полнометражного?**

Для полнометражного.

**В каком году это было?**

Может, в 1990-м? Снимать мы начали в 1992 году. Когда мы сняли короткий метр, у нас возникло ощущение, что мы сняли отдельную часть полнометражного фильма. У нас было столько работы в то время. Мы снимали два дня подряд, а потом еще три дня.

**Почему вы снимали в Далласе, а не в Остине?**

В Остине мы начали работать над сценарием. Затем мы окончили колледж. Я выпустился, а Оуэн просто сам принял для себя решение завершить обучение. Он сказал, что мне следует приехать в Даллас и поработать на его брата Эндрю, который должен был в скором времени заняться бизнесом их отца. Так я стал помощником Эндрю. Он познакомил меня с разными людьми. Знаешь, он занимался самыми разными документальными и рекламными вещами. Мы с ним обошли множество разных мест, и в итоге именно Эндрю и его сотрудники помогли нам снять короткометражку. В общем, поэтому мы снимали в Далласе.



## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.