



# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 7

Введение 13



Об авторе 232

Об иллюстраторе 233

Благодарности 234



# ПРЕДИСЛОВИЕ


длиной в 1 001 слово

Майкл Шейбон

**М**ИР 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 фильма 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 Земблу 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 упорядо-



чены 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 просто-душно 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.

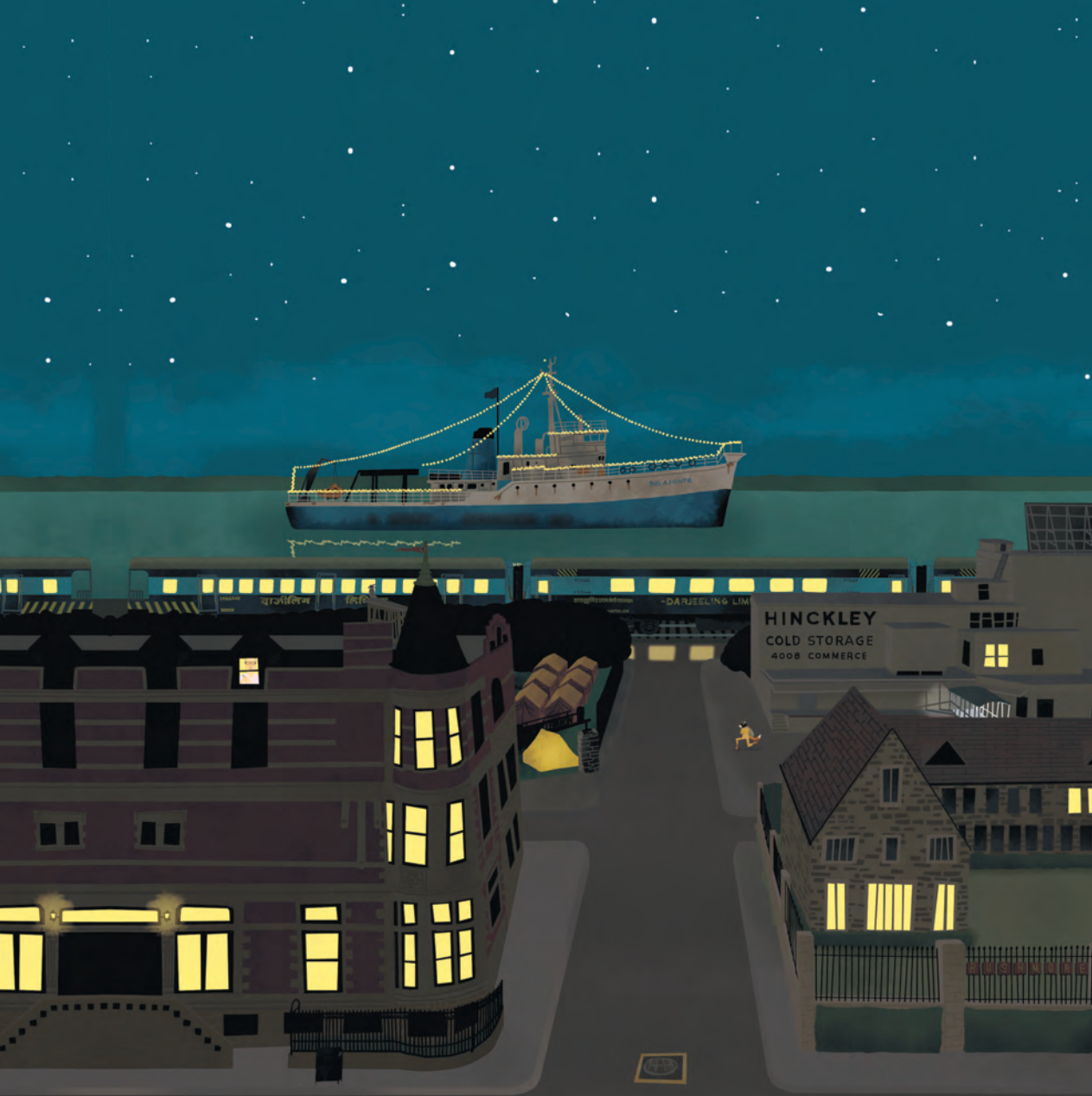
Фильмы Андерсона – как ассамбляжи Корнелла или романы Набокова. Они осознают и показывают, что магия искусства, передающая красоту разрушений, разочарований, неудач, упадка, даже уродства и жестокости, подлинна только в той степени, в которой готова не умалчивать мрачные факты и уловки для изменения 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», «Вундеркиндов», «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 БЕСПРЕРВЕННО 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».

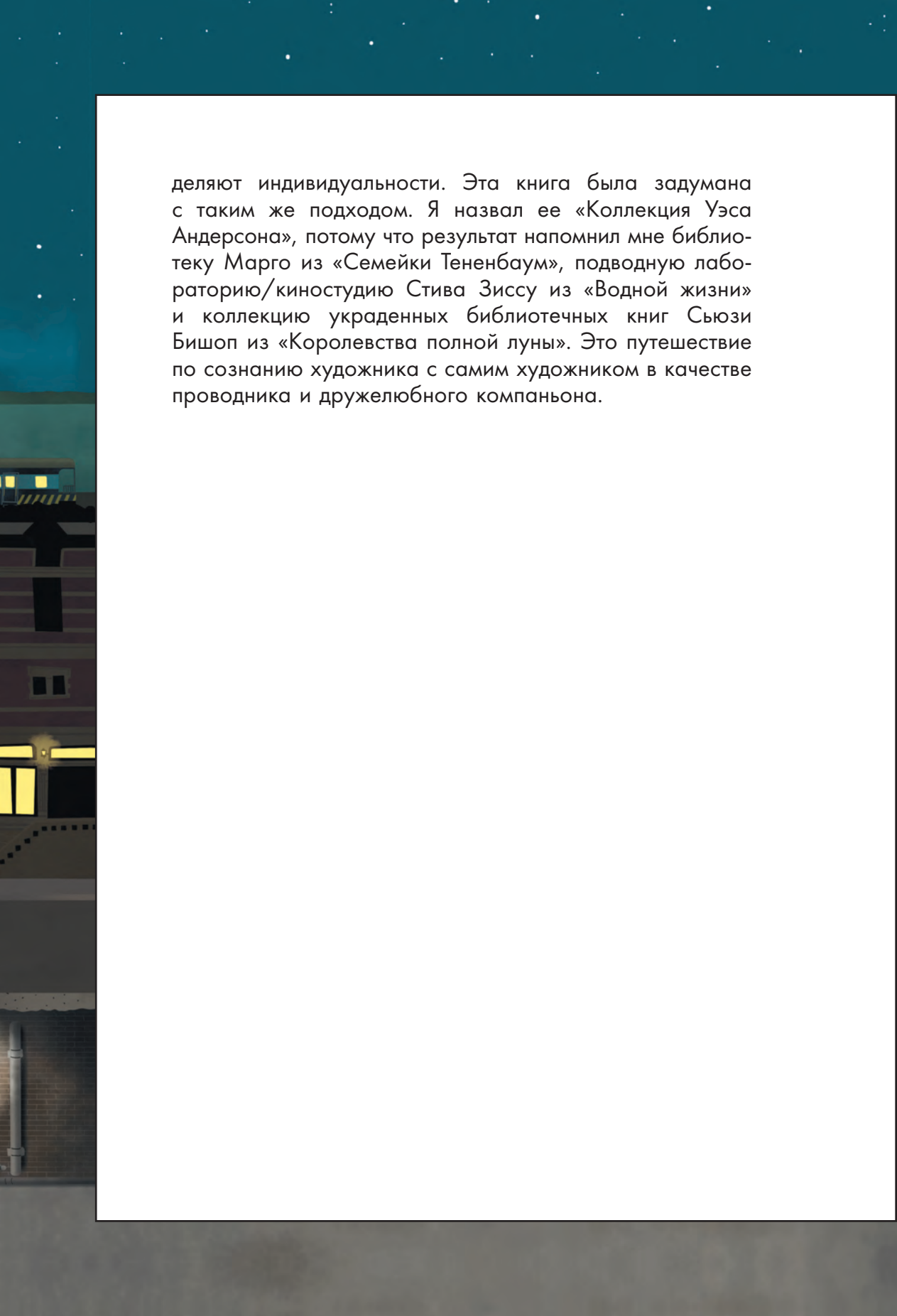
Помните об этой истории, просматривая «Коллекцию Уэса Андерсона», – беседу длиной в книгу, где перемешались критические эссе, фотографии и рисунки. Хотя уже после «Академии Рашмор» я понимал, что Уэс – выдающийся американский кинорежиссер, мне казалось, что я слишком пристрастен, чтобы писать отзывы 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 длиной 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 опре-





деляют 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.





**HINCKLEY**  
**COLD STORAGE**  
4008 COMMERCE



