

Содержание

4	Глава 1	«Иксы»	<u>000–013</u>
26	Глава 2	Начало дня	<u>014–018</u>
37	Глава 3	Прибытие поезда	<u>019–029</u>
54	Глава 4	Завтрак	<u>030–041</u>
66	Глава 5	«Фаберже»	<u>042–062</u>
74	Глава 6	Суд	<u>063–072</u>
92	Глава 7	Тайная вечеря	<u>073–094</u>
111	Глава 8	Ночной визит	<u>095–114</u>
122	Глава 9	Бумага на мэра	<u>115–125</u>
140	Глава 10	Хождение по мукам	<u>126–172</u>
191	Глава 11	На измене	<u>173–196</u>
211	Глава 12	Последний мирный вечер	<u>197–209</u>
233	Глава 13	Пикник	<u>210–242</u>
286	Глава 14	Кабинет архиерея	<u>243–244</u>
297	Глава 15	После пикника	<u>245–261</u>
312	Глава 16	Выстрелы в тумане	<u>262–283</u>
334	Глава 17	Рыбзавод	<u>284–298</u>
348	Глава 18	Два кита	<u>299–323</u>
392	Глава 19	Без Лили	<u>324–350</u>
428	Глава 20	«Нашли»	<u>351–360</u>
450	Глава 21	Отец Василий	<u>361–381</u>
470	Глава 22	Подозрения и арест	<u>382–415</u>
506	Глава 23	Опекуны	<u>416–432</u>
516	Глава 24	Разрушение дома	<u>433–438</u>
528	Глава 25	Приговор	<u>439–446</u>
547	Глава 26	Проповедь	<u>447–459</u>
572	Глава 27	Храм	<u>460–463</u>
586	Глава 28	Тишина	<u>464–476</u>
600	Глава 29	Титры	



PYRAMIDE
DISTRIBUTION

000-1



FESTIVAL DE CANNES 2014
COMPÉTITION
PRIX DU SCÉNARIO

000-2



000-3

Глава 1

«Иксы»

000—013

Нам нужно сразу задать правила игры, иначе разговор о фильме может получиться бесконечным. Наша цель — рассказать о том, как именно снимается кино, а потому нам будут интересны все нюансы работы режиссёра в процессе создания фильма. Хочется узнать про те технические «мелочи», которые мелочами на самом деле вовсе не являются; про такие детали, как правило, мало кто спрашивает, хотя сталкиваясь с ними приходится любому кинематографисту.

При этом мы вынуждены едва ли не полностью оставить за бортом всю предысторию — возникновение сюжета, например, выбор натуры, кастинг. Мы всё равно будем так или иначе этого касаться, но основная наша задача — понять, каким образом бумажный сценарий был перенесён на экран.

Мне кажется, покадровый разбор вашей картины — та форма, при которой полезные советы можно будет совместить с увлекательным рассказом.

Предлагаю не начинать с определения границ, за которые мы не должны выходить. Или лучше будет сказать так: держите эти берега у себя в голове. Я же буду говорить обо всём, о чём вы меня спросите. Мы смотрим фильм; первый же кадр, который вас интересует, — вы останавливаете проекцию, задаёте вопрос, я на него отвечаю; мы движемся дальше. И если вдруг мы будем выходить за пределы намеченных вами рамок, ничего страшного, мне кажется, не случится.

000-1

Тогда начнём с заставок. Первая на моём диске — “Pyramide Distribution”. При показе фильма в российских кинотеатрах этой заставки не было.

607 Ах вот насколько подробно вы хотите вести разговор!.. Этак мы с вами и за неделю не дойдём до конца. Но если угодно, давайте плясать отсюда.

606 В нашем прокате такой заставки не было и быть не могло. “Pyramide Distribution” — это французская компания, у которой с недавнего времени права на все мои фильмы на территории Франции. Только в случае с «Левиафаном» они являются ещё и мировым дистрибьютором (однако без права проката на территории России). Шестьдесят пять стран, купивших фильм, вели переговоры именно с “Pyramide”. И стало быть, мы с вами пользуемся сейчас именно французским Blu-ray — за неимением российского.

000-2

Наличие титра, сообщающего о том, что фильм был представлен в конкурсе Каннского кинофестиваля и получил там приз за лучший сценарий, — это обязательное каннское условие?

Нет. Во всяком случае, я ничего об этом не слышал. Это решение дистрибьютора, наверное. И продюсер картины, и её дистрибьютор заинтересованы в том, чтобы у фильма был такой репутационный маркер.

Министерство культуры, Год культуры, Фонд кино?..

А вот это — обязательное условие. Все фильмы, произведённые в 2014 году и имеющие в бюджете государственные средства, обязаны были использовать эти заставки. От этого уйти было нельзя, но я постарался поставить их в самом начале, ещё до логотипа «Нон-Стоп Продакшн», чтобы они не отвлекали своей пестротой и дали сосредоточиться на тишине.

000-3

Поэтому для меня лично фильм начинается с монохромной заставки кинокомпании. Она довольно продолжительная, но без звука, что создаёт этот затакт, некоторую «подушку» или, можно сказать, вдох перед началом музыки самого фильма — предвкушение зрелища.

ЛЕВИА

АФАН

У вас не было желания преобразовать эту яркую заставку, не только убрав звук, но и изменив, допустим, цветовую гамму — как это делают иногда в «серьёзных» голливудских блокбастерах?

Нет, таких идей не возникало. Хватило того, что она создаёт некую равномерную дистанцию между тем, что сейчас начнётся, и тем пространством разномасштабных звуков и изображений, которые этому предшествуют.

000-4

Вы придаёте значение шрифту, которым набраны титры?

Вот уже третью картину подряд я выбираю один и тот же шрифт. Мы нашли его ещё на «Изгнании»; на «Елене» я решил, что ничего нового изобретать не будем, используем тот же шрифт. Попробовал — работает. Так и с «Левиафаном». Но это, конечно, не от лени. Просто такое начертание букв кириллицы входит в резонанс с самим строем фильма. Впрочем, это очень субъективные вещи. Тут спорить бессмысленно.

Вообще говоря, шрифты — это очень сложное дело. Если вы зададите вопрос дизайнерам, которые этим занимаются, они вам дружно скажут, что латинский шрифт более глубоко и серьёзно проработан. Там куча интересных вариантов, с ним почему-то легче работать. Визуально латиница богата, выразительна и изящна, она производит хорошее впечатление. А стоит взяться за кириллицу, так сразу возникают проблемы.

Теперь этот шрифт будет у вас и дальше?

Я этого не говорил. Не знаю, всё зависит от фильма.

Как вы определили момент начала музыки? Пошли титры — пошла музыка?

Когда мы начали монтаж фильма, Филипа Гласса не было. Как не было и титров. Я хотел начать эту картину сразу с изображения. А титры предложить зрителю только в финале. Всё, что было, так это устойчивое ощущение, что у Гласса есть прекрасная вещь — «Эхнатон»; но подходит ли эта музыка к нашему фильму — было ещё неясно. Надо было смонтировать картину целиком или создать какую-то значительную её часть, чтобы понять, что они друг другу действительно соответствуют. И когда ясно стало, что Филип Гласс внутри фильма точно не работает, никак не сплавляется с изображением, было решено, что вещь эта может прозвучать только в финале. На титрах, за пределами повествования. 473

Я почувствовал, что в этом же произведении следует найти какую-то вариацию, фрагмент на две или три минуты звучания, который мог бы лечь в начало фильма как пролог — и тем самым создать форму рондо. Тем более это было бы поддержано и изображением, поскольку мы и в начале картины, и в её конце видим одни и те же пейзажи.

Долго затягивать с музыкальным вступлением было бы неправильно. Затягивать с пейзажами, прежде чем начнёт что-то происходить, тоже было бы неверно. Поэтому экспозиция (вплоть до появления первых событий — звука моторной лодки над предрассветной гладью воды, лая окрестных собак) довольно динамичная. За несколько секунд перед появлением первого ключевого плана — общего плана с домом Николая 014 — музыка должна была закончиться. Увертюра завершилась — и началось действие.

Я знал, что этот отрезок фильма — до появления в кадре дома главного героя — не очень продолжительный. Настолько непродолжительный, что не даст музыке развернуться. У неё же есть свой вход, несколько тактов вступления, потом тема, её изменения, ещё какие-то события в партитуре, после чего она должна прийти к завершению. За минуту-полторы развернуть такой музыкальный кусок не получится. Поэтому я и решил, что титры в начале сделать всё же придётся: они дадут музыке возможность вступить гораздо раньше, секунд на сорок, а то и больше, чтобы к первому кадру фильма, когда волна бьёт о берег, в скалу 001, мы вошли уже с этой музыкой в резонанс. То есть титры здесь появились только потому, что нужно было вытянуть музыкальный ряд.

Были мысли использовать другую музыку, много было размышлений на эту тему. Скажем, прежде чем я нашёл «Эхнатона» Филипа Гласса, у меня была идея, связанная с Арво Пяртом, с одним его столь же мощным треком, который должен был завершать картину. Но позже стало ясно, что у фильма образовался такой ритм, такая динамика повествования, что та вещь, которую я предполагал на финал, переводила бы всё это в несколько иное измерение.

Кадр № 1

В сценарии было прописано, что фильм начинается с этих планов? 001–013

Нет. В этом не было необходимости. Ну вот смотрите: «Экстерьер. Общий план. Дом Николая. От дома к посёлку через устье реки переброшен мост. Раннее утро. Залив. Пасмурно. На веранде зажигается свет». Мы начинаем сценарий сразу с описания эпизода возле дома Николая. Но я знаю, с чего начнётся фильм, и Олег Негин тоже знает, и потому запись эта мне не нужна. Зачем писать: «Море. Скала. Валуны. Линия электропередач. Ветхий причал. Остов корабля»? Описание того, что мы увидим в кадре, в литературном изложении не нуждается. Достаточно того, что эти съёмки зафиксированы в календарно-постановочном плане.

Ещё за год до начала съёмочного периода в студии на стенах висели все эти виды. Огромное количество фотографий. В поисках натуры для эпизодов на берегу, в поисках дорог для съёмок проездов, в поисках площадки для пикника 218 и отмели, где можно было бы уложить скелет кита 306, прогуливаясь вокруг Териберки, вправо-влево по берегам Баренцева моря, мы фотографировали всё, что казалось интересным. По возвращении в Москву напечатали эти фотографии, развесили их по стенам — и в течение года привыкали к ним, выбирали лучшие из них, понимая, что вот без этого, например, кадра обойтись нельзя. Обычная работа.

К решению, какой план брать, а какой нет, вы приходили вместе с оператором?

Да, конечно. Разумеется.

И как вы их снимали?

В календарно-постановочном плане — а это могло быть во второй, пятый, в двадцатый день съёмок — написано: «Иксы». Скажем, если очередной «икс» где-то неподалёку от той точки, где мы снимаем игровой эпизод, то мы его присовокупляем к этой съёмке. Сняли эпизод — выезжаем туда, ставим камеру и ждём необходимого состояния. Это нельзя снять между делом, походя. Нужно учитывать время на установку камеры, время на дорогу к объекту, время суток, необходимое для съёмки. И всё это планирует второй режиссёр.

«Иксы» — это, собственно, вот эти планы?

Да. Так мы их называли, чтобы нумерацию не множить. В сценарии же сто шестьдесят эпизодов, и чтобы не писать «160-а», «160-б», мы просто называли их «Х-1», «Х-2», «Х-3»... «Иксы» у нас — летние пейзажи, «зеты» — зимние 464–476. Это для удобства логирования материала: «Z» монтажёр кладёт в одну папку, «Х» — в другую.

Как из огромного количества вариантов вы выбирали первый план? Насколько вообще значим в картине первый кадр?

Сложно сказать, насколько значим. Но то, что это всегда трудная задача — выбрать его, это точно. Так же, как и последний.

Технически это выглядело довольно просто. В монтажной системе мы выложили на таймлинию все «иксы», которые были у нас, в одну непрерывную линию. Выложили по десять секунд каждого — потому что они же длинные очень, есть и по двадцать. Практически каждый план я отмеривал: «Мотор! Камера! Начали!» — камера запущена, хлопает хлопушка, второй оператор переводит фокус ровно туда, куда мы договорились, — и с этого



001



мгновения я внутренне отсчитываю четырнадцать-двадцать секунд. Двадцать, как правило, потому что никогда не знаешь, какую именно фазу возьмёшь, особенно если это какой-то подвижный объект — волны, например...

Извините, а вы на плёнку снимали?

На плёнку.

А стоял вопрос её экономии?

Нет, не стоял.

И вы могли вообще хоть минуту снимать?

Конечно, если бы была в этом нужда. Запускаешь камеру и снимаешь столько, сколько тебе нужно, ждёшь необходимого состояния. Например, когда волны накатывают на берег: ты не можешь знать, какой именно кусок войдёт в монтаж. Ты, скажем, не предугадаешь, когда волна ударит о скалу так сильно, как тебе это нужно. Ждёшь, когда она опять начнёт набирать силу; они не всё время бьют одномерно, они чередуются, дышат, это же живая стихия.

Особенно это понимаешь, когда пристально вглядываешься — и ждёшь, например, когда будет вот этот участок скалы закрыт водой. Именно когда ты так внимательно смотришь на прибой, ты и понимаешь, что волна живёт своей жизнью, что она бьёт в одно и то же место когда и как ей заблагорассудится, что у неё собственный рисунок. Она то бьёт, то не бьёт, и эти периоды совершенно неуловимы, у неё свой, ей одной ведомый ритм. Ты только можешь почувствовать: «Вот, кажется, начинает, начинает... Давайте-ка, приготовились, камера!» Запустили, плёнка сливается — минуту! — а волна всё не бьёт и не бьёт, и вдруг — «О, во-во, пошло-пошло!» — и плёнка вылетела, закончилась. Перезаряжаемся, берём новую банку...

Так что это дело такое... Ты или кино снимаешь, или плёнку экономишь. Вопрос всегда стоит именно так. Плёнка — это расходный материал, чернила для письма и ничего более. Чтобы закрыть эту тему, скажу, забегая вперёд: последний план фильма, где красная бочка бьётся о берег 476, мы снимали очень долго, потому что ждали, когда удар волны будет такой силы, что она захлестнёт сюда — и потянется эта пена следом. Дублей было снято всего два, но один из них был размером с целую банку, а это десять минут изображения.

Двадцатисекундные планы — это те планы, где ничего не меняется, кроме неприметного движения облаков и ветра. Я решил отдать на такой план двадцать секунд — потому что не знал, как сложится ритм фильма и какой длины мне потребуется тот или иной кусок. Может, все двадцать секунд, почему нет? А может быть — пять, а может быть — восемь.

Мало того, в течение этих двадцати секунд меняется небо, движутся облака, где-то приоткрывается небесный свет чуть больше, где-то меньше... И поэтому ты из этих двадцати секунд можешь выбрать нужные пять-семь: взять, например, из концовки, а не из начала, потому что там ветер подул, там трава как-то пригнулась... Это же всё, скажем так, подвижная вещь, стихия.

Так почему вы выбрали именно этот план?

Почему именно этот первым? Вернёмся к технологическому процессу. Ты выбираешь из этого множества дублей один. Потом следующий ракурс (например, чуть правее повернули камеру) — выбираешь один дубль... Затем все эти изображения — по десять секунд каждое — выкладываешь на таймлинию, и их у тебя набирается двадцать пять или тридцать. Их было очень много, правда. Потому что это не только географически разные точки, объекты, но и разная оптика. Но вот именно здесь у нас не было вариантов: волна била именно в это место и очень хорошо.

Так вот, ты выложил все тридцать планов — и на них последовательно смотришь. Смотришь долго, взвешиваешь. Отвлечёшься на что-нибудь, обсудишь с монтажёром предстоящую сцену или даже какой-то житейский вопрос. Снова запустишь эти планы на экране монитора. Потом объявишь перерыв на обед. Ушли вы с монтажёром, что-нибудь съели,



002



003



004



005

вернулись — опять сели смотреть... И вот в процессе таких просмотров ты понимаешь, что вот этот кадр, этот, вот этот и вон тот (скажем, десять из этих тридцати) — должны быть в фильме обязательно. Ты просто понимаешь, что в них есть какая-то сила.

588

Количество планов определялось длительностью музыки?

Нет-нет, сейчас ещё не до музыки. Ты просто выбираешь лучшие — и складываешь их вместе в композиционно-ритмический рисунок. Тут — сила, здесь — покой. Тут — масштаб, здесь — деталь. Но это вовсе не рациональный, не математический расчёт, тут больше интуиции. У меня была общая идея: создать ощущение первозданности мира, мира ещё до появления в нём человека, только-только сотворённого. То есть по мере движения от плана к плану, постепенно, мы должны были прийти к рукотворным объектам, туда, где ясно чувствуется присутствие человека.

8, 25

Кладбище кораблей, понятное дело, должно было быть последним пунктом перед общим планом дома. 010–013 Значит, все остальные планы — без человеческого присутствия — должны быть в начале. Где-то в середине появлялся план со сложенным из дерева защитным ограждением от снега — это уже дышит присутствием человека; следом — план с грунтовой дорогой и металлической опорой линии электропередач 008... Вот такая у меня была идея первоначальная и умозрительная.

233

И начать с этого плана «Левиафан»... Океан — родина человека, место, откуда он произошёл; это стихия, в которой зарождалась жизнь, первые дни творения: «И отделил Он воды от тверди» — как в первой главе Бытия. Более сильного впечатления, чем этот вот кадр, не было. Так мне казалось. И решено было начать с этого удара, обрушивающегося на зрителя, потому что в большом зале, в звуке, это работает очень сильно; мы добивались мощного такого удара — ВЗЗЗУ! — в земную твердь.

Это взгляд сверху вниз?

Да, мы стоим на скале, и волны — метрах, наверное, в двадцати под нами.

Имело ли здесь значение время суток?

Да. «Иксы» снимались в режимном состоянии. Режим — это отсутствие солнца, отсутствие теней. Мы начинаем фильм в предрассветный час, когда весь посёлок ещё спит и наш Николай один выезжает из дому встречать своего друга. 015–018 Солнце ещё не заявило о себе, и поэтому всё предыдущее — это ночь на излёте. Такое состояние, что вот-вот проснётся день — но до него ещё достаточно долго.

Есть ли разница между утренним режимом и вечерним? Или выглядит всё одинаково?

Абсолютно одинаково. В жизни ты знаешь — уже вечереет или скоро рассвет; организм подсказывает, что день прожит или ещё не начался. А в кино ты можешь выдать утро за вечер, вечер за утро. Отсутствие прямых лучей солнца (а значит, отсутствие теней) и создаёт этот *magic hour*, как его называют. В средней полосе обычно он длится двадцать-тридцать минут, бывает и меньше.

233, 376

Я помню, как-то на натурной площадке «Елены» у нас было в графике восемнадцать минут на съёмку. Что можно снять за восемнадцать минут, когда у тебя сложно-постановочный план общей длиной более трёх?! Я говорю об эпизоде драки подростков на пустыре, а это длинный проход сквозь яблоневый сад, яростная драка, кровь на лице одного из нападавших, у других — тоже! После дубля нужно успеть поправить ошибки, удалить грим, вернуться многочисленной группой на исходную точку и изготавиться к новому дублю... Как сократить потерю драгоценного времени режимного состояния? Только заранее подготовившись к кадру, тщательно всё продумав и отрепетировав. Потом с трепетом дожидаться этого «волшебного часа» — и когда они тебе отпущены, эти восемнадцать минут, быстро, за два, максимум за три дубля снять нужный эпизод.

217, 290

А тут, в условиях Териберки, была совершенно уникальная ситуация: у нас режим длился по несколько... часов! Это же Крайний Север. Низкое солнце. Скрылось за склон — и ясно, что за горой оно и спрячется, чтобы снова появиться из-за неё только через пять-шесть часов.

222

Кадр № 2

Присутствие следов человеческой деятельности мы должны были увидеть только в середине этой череды планов, приближаясь всё ближе и ближе к месту обитания человека. Но в монтаже я решил, что этот план должен стать вторым — притом что там, вы видите, маяк горит и трижды мерцает. Я решил закрыть глаза на умозрительную идею и оставить его здесь, потому что мне очень нравится этот план, это мгновенное расширение взгляда. Вы же помните, какое впечатление создаёт он на экране: такая громада тёмной стихии!..

Мы сняли несколько композиционных решений, минимум три варианта. Вот здесь мы совсем немного отдали небу, а были варианты, где чуть больше отдали или где линия горизонта была посередине вертикальной линии кадра. Но чем уже становилось небо, тем больше и больше меня впечатлял этот план. И в конце концов эта вот последняя версия — она мне очень нравится. Нравится, что где-то там, далеко-далеко, в перспективе, трижды мерцает маяк. Причём не каждый это замечает даже на экране, я с удивлением это обнаружил. Не всякий обращает на него внимание: белый луч света, потом, после паузы, красный и потом ещё один белый — и тут же мы уходим в склейку на следующий план.

Кадр № 3

Третий кадр — противопоставление второму: там было много воды, здесь — много камня.
Твердь.

Та самая.

Та самая, да.

Кадр № 4

Зато четвёртый кадр мне кажется абсолютно симметричным: половина на половину.

Это чьё достижение — режиссёра или оператора?

594 Наше с ним общее, если тут уместно говорить о достижениях. Мы вместе облазили все эти
85, 364 пределы. Есть какие-то планы, которые предлагал я, есть точки, которые предлагал Михаил Кричман. И разделить тут не получится, потому что это совместные решения, согласованные: «Давай попробуем чуть шире», «Давай чуть ниже встанем, чтобы увидеть землю», «А смотри, а если так, давай?» — «Давай посмотрим». Это процесс, процесс поиска.

Но вы оба за то, чтобы кадр неизменно был визуально красивым?

19, 367 Да, красота, конечно, присутствует. А как же. Не *красивость*, а именно *красота*.

Кадр № 5

373 Снова твердь. Первый план, второй, третий и вот этот пятый сняты все в одной точке, с одного маленького плато, просто в разные стороны поворачивали камеру. Первый — взгляд сверху, биение волн. 001 Второй — в перспективу. 002 Третий — буквально десять-пятнадцать метров отошли на этом плато и сняли план, где чайка летит и много скалы. 003 Четвёртый план с большими валунами на берегу снят в другом месте и в другой день. 004 А пятый — опять это же плато. Мы развернулись и посмотрели чуть вверх.

Надеюсь, вы понимаете, что, когда я говорю «поворачивали камеру в разные стороны», всё совсем не так выглядит на деле. Это одно место, да. Но для каждого кадра нужна новая оптика, новая точка для штатива и даже иногда другой штатив.





У нас было три или четыре варианта оптики: длиннее, шире — и 50-й, штатный. Меняя оптику, ты, естественно, меняешь и композицию: чуть сдвигаешь больше сюда, к этой вот расщелине — или, наоборот, уходишь от неё. Всё это варианты взгляда.

Если длительность плана с волной ⁰⁰¹ определялась её ударом, то что с камнем?

По ощущениям. Ты просто чувствуешь, что план может длиться столько-то — и не больше. Но, уверен, и тут не обошлись одним дублем. В этом конкретном случае у нас было несколько вариантов композиции, а не дублей как таковых.

341, 562

Кадр № 6

Это уже озеро, пресное. Нам повезло, что не было ветра — и озеро было, как зеркало, ровным. Если перевернуть это изображение, будет абсолютно такое же впечатление: зеркало. Если бы была даже лёгкая рябь, мы получили бы другой эффект. И тут тоже были варианты. Когда мы сели за монтаж, я долго выбирал, мучился с композицией. Были варианты, когда правую часть кадра эта вот скала занимала полностью. ⁴⁷³

Это был поиск золотого сечения?

Это был поиск композиции, гармонического равновесия, соответствия тёмного и светлого неба, воды и вот этих тёмных скал... Были сняты варианты на широкую оптику. Вообще говоря, мы не злоупотребляем широкими объективами, в особенности такими, которые сильно искажают пространство.

Вы в оптике сами разбираетесь или доверяете оператору?

Конечно, это прерогатива Михаила. Самые общие знания об этом у меня есть, а больше мне и ни к чему. Я знаю, что такое 50-й объектив, 75-й, 40-й. Теперь, с опытом, я понимаю, что 50-й — это середина, ровно то, что мы наблюдаем глазом, стандартный взгляд, привычный для человека, безо всяких искажений. На экране дистанция до объекта будет ровно такой, как от него до камеры.

94, 377

Всё, что ниже, к «двадцатке» идёт, к 18-му, 15-му, не дай бог, к 12-му объективу, — всё это широкие линзы, и предлагают они всё больше и больше пространства вокруг. Однако вместе с тем происходит и искажение этого пространства. С точностью до наоборот действует длинная оптика. Объектив выше 50-го приближает объект, который ты наблюдаешь перед собой; 60-й, 70-й смотрят уже, это взгляд в глубину.

Это всё, что я знаю. Сказать «Давай поставим 32-й объектив» я не могу. Нет, могу, конечно, предложить поставить 32-й — и тогда только убедиться: «Ох, нет, извини, Мишель, давай сороковой», например. Одним словом, предложение по оптике я могу оценить, увидев композицию в кадре, а сказать «Нам нужен тут 24-й объектив» — нет, это уже не моя епархия, это уже моветон.

Но вообще говоря, мы стараемся не забираться в крайности, мы снимаем вокруг 50-го объектива. Снимаем предмет таким, каким он является нам в пространстве, безо всяких фокусов. И всё равно иногда приходится прибегать к некоторым из них. Тогда следим за тем, чтобы не было очевидных искажений предметного мира.

Кадр № 7

Это то же самое озеро?

Нет, это уже река. Вот это и есть река Териберка. И в перспективе, где-то далеко за этими горами, — её исток. А если развернуть камеру назад, тогда мы увидим мост и неподалёку, на этом же берегу реки, дом Николая.

Кстати, эти ваши «иксы» можно трактовать ещё и следующим образом: вы сперва демонстрируете красоту природы...

...Величие, могущество, её равнодушие и покой... Все эпитеты, которые обычно через запятую прилагают к ней. «И равнодушная природа / Красою вечною сиять...»

...А потом показываете, сколь некрасивым может быть человек.

Нет, так бы я этого не трактовал. Всё зависит от того, кто смотрит на человека. Я, например, не нахожу наших героев «некрасивыми». Даже напротив, я вижу здесь правдивый портрет. Он не может быть *некрасивым*, потому что человек такой, каким является. И если правдивый — значит, уже исполненный красоты.

Я рассуждаю именно так: правда и есть сама красота. Мы не можем обличать этих людей, потому что они суть наши собственные отражения в зеркале. И уже потому, что мы имеем дело с художественным произведением, а не с социологическим портретом, не с документом, уже по одной этой причине можно говорить только о мере правдивости в изложении событий или о мере подгона.

Для меня — это точно не подгон. А если кто-то станет говорить, что «*всё это вымысел*», что фильм «запредельно конъюнктурен», что «таких людей не бывает» или что «*в России так не пьют*», в ответ я буду утверждать, что этот человек не знает своей страны.

И уж если говорить о трактовке, я формулировал это так: вот мир, созданный Творцом, — а вот то, что в нём происходит по воле человека.

Казалось бы: вступительные кадры — ну что тут может быть? Но сколько уже деталей!..

Замечательно, что мы столько говорим о планах, которые в иных фильмах выступают в качестве банальной перебивки открыточного типа. А вы раскрываете смысловую напряжённость каждого кадра!

Здесь нет «открыточных планов». Вообще говоря, в нашем лексиконе нет даже такого понятия — «перебивочный план», потому что мы так не мыслим. У нас нет кадров, которые сняты на всякий случай, между делом.

15

121

201, 457

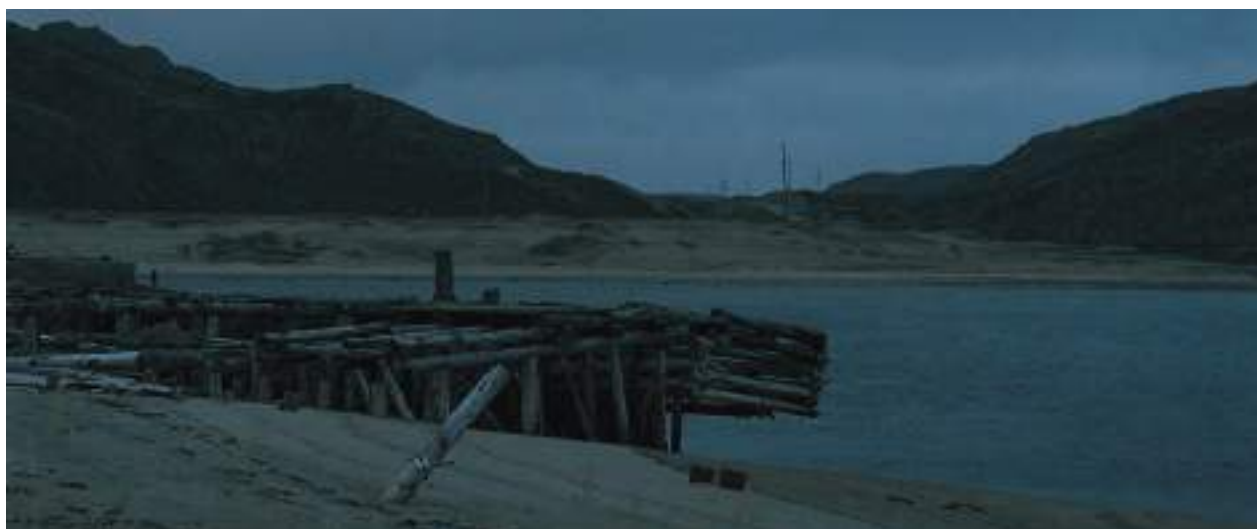
35, 124, 412



007



008



009

Кадр № 8

14

Вы уже упоминали эту ЛЭП — это и первое деяние человека...

Если маяк не брать в расчёт. 002 Мы пришли в мир людей, да.

...И точно узнаваемая рифма к финальным «зетам».

Да, там эта ЛЭП снова появится. 468

8

Можно ли сказать, что ваша идея, озвученная к тому же музыкой Филипа Гласса, навеяна фильмом «Коянискатси»? Только вы уложились в полторы минуты, тогда как Годфри Реджио показывал мир без человека порядка получаса...

Думаю, около двадцати лет прошло с тех пор, как я впервые увидел эту картину. Едва ли бы я так сформулировал тогда впечатления от её просмотра, как и совершенно точно забыл думать о том, что в «Коянискатси» отражена похожая идея.

Но вот нечто интересное я готов вам рассказать, коль уж мы вспомнили о Филипе Глассе именно в этой связи. Когда «Левиафан» был полностью смонтирован, а впереди предстояло озвучивание всей картины, я ещё сомневался в том, что нужно использовать именно музыку Гласса: она мне казалась слишком грандиозной. Сейчас мне и самому трудно в это поверить, но я, представьте себе, раздумывал. И вот случилось так, что я попал на Гётеборгский фестиваль; меня ждала там заранее согласованная работа в жюри, а это лучшая возможность отдохнуть, переключиться на другие заботы после работы с монтажом.

В рамках фестиваля был устроен показ «Коянискатси» в сопровождении живого оркестра — и дирижировать им приехал сам Гласс. Я посмотрел тогда картину во второй раз, а когда уже улетал домой, мой путь лежал через Женеву. Я выхожу из самолёта, спускаюсь по трапу и вижу, что вместе со мной этим же рейсом летел Филип Гласс. Конечным пунктом моего пути была Москва, но по неотложным делам я вынужден был на несколько дней остановиться в Женеве. Так и он, живущий уже много лет в Нью-Йорке, мог бы из Гётеборга лететь куда угодно, однако именно в этот день и этим же рейсом он тоже летел в Женеву.

Я не суеверный, но принял это как знак: теперь у меня не было сомнений, что музыка Гласса должна звучать в «Левиафане». Вот такая история.

Кадр № 9

Эта пристань настоящая?

Да.

Вы не говорили своим декораторам: «Давайте как-нибудь её сильнее разрушим»?

Зачем же? Нет.

Здесь тоже было два или три варианта: у нас был более общий план — либо отступили чуть подальше, либо поменяли оптику, я уже сейчас не вспомню. Но помню, что по переднему плану травинки на ветру болтались, а слева торчал значительный фрагмент жуткой такой, ветхой цементной стены.

Вот эта ЛЭП на заднем плане — она из предыдущего 008 кадра?

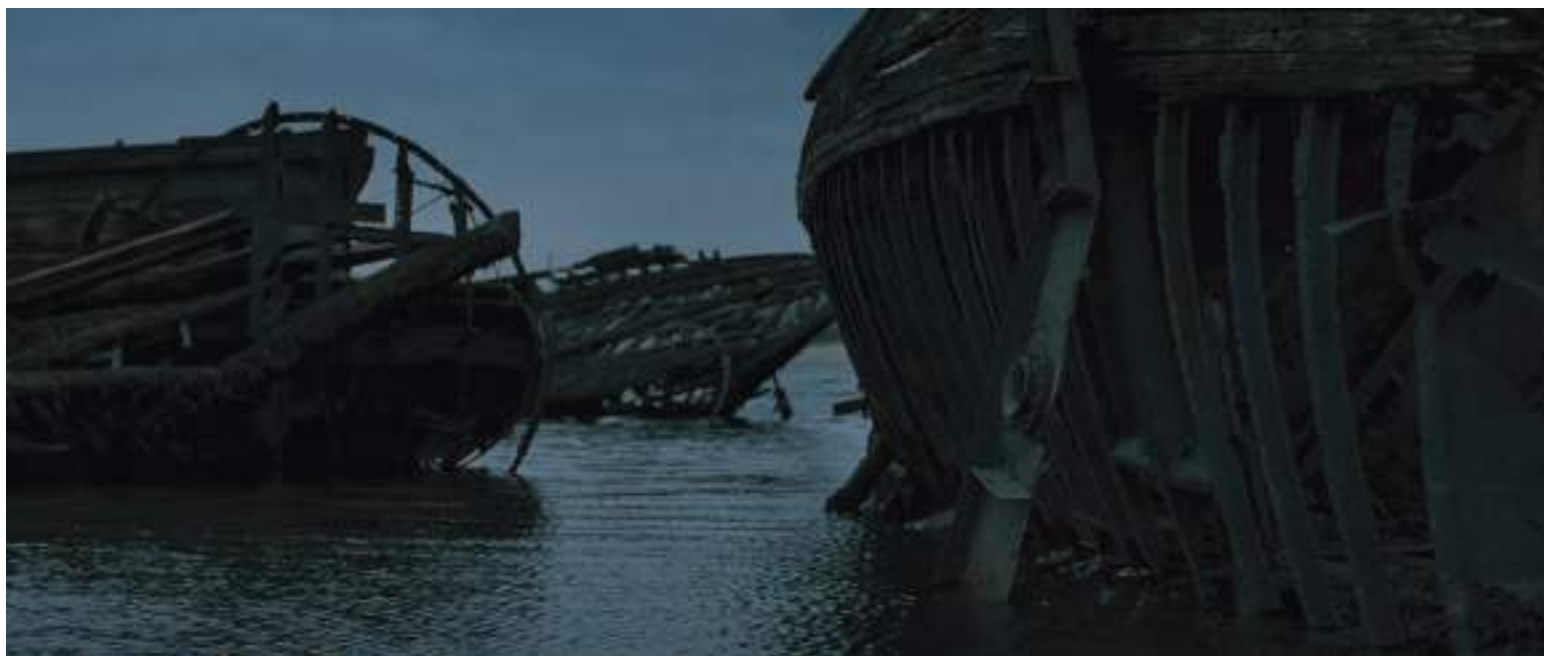
Да, это та же самая ЛЭП, снятая у дороги, ведущей из Мурманска в посёлок Лодейное.

Смотрите, сейчас я нарисую для ясности. Вот тут (1) — кладбище кораблей 010–013, вот здесь — берег (2), с которого мы дважды снимали сверхобщий план дома 209, 463. Вот здесь дорога уходит в Мурманск (3), вот дамба (4), она служит насыпной дорогой, ведущей в Лодейное. Вот тут во время отлива образовывалась отмель (5), тут — мост (6); вот отсюда (7) мы снимали общий план, когда в финале по мосту едут на камеру автомобили представительского класса, в просторечии называемые «членовозами», везут чиновную братию 462. На другом берегу, у основания моста, — ещё одна ЛЭП, рядом с нею — декорация, дом Николая (8). А вон там, выше, уже Баренцево море открывалось (9).



010

011



Примерно отсюда (10) мы снимаем обвалившийся, давно изгнивший причал — это тот план, который вы видите. Дом Николая спрятался за левым краем кадра, зато мы видим часть горы, которая нависает над этим домом.

Получается, кладбище кораблей — совсем в другом месте?

Да, в другом.

А здесь люди уже живут?

Люди живут вот тут (11). А тут (12) дорога уходит в Лодейное 289–291, 335–336, где мы снимали рыбоперерабатывающую фабрику 292–296, 331–334.

ЛЭП мы сняли отсюда (13). Кладбища кораблей не видать, потому что оно внизу, за дамбой. Эти два плана — это, по сути, встречные планы.

Кадры №№ 10–13

010

Это ведь заросшая лодка?

Да. Это место прилива-отлива, и вода дважды в сутки покрывает её полностью, целиком. И всё это обрастает, понятное дело, какой-то жизнью. То есть это остов корабля, разрушенного, сгнившего, истлевшего, вросшего в песок, и вот эти рёбра — рёбра жёсткости — просто заросли микроорганизмами и водорослями. Собственно, во время отлива вот так оно всё и выглядит.

Мы приехали в Териберку и в первый же день увидели это кладбище кораблей. И обалдели от этого чарующего зрелища. Стало ясно: без него никак, это выразительный элемент, его нужно взять в фильм.

Как тут не вспомнить одно из основных обвинений в ваш адрес: «Чернуха!»

Если есть «чернуха», должна быть и «белуха», так ведь? Вот только ни то, ни другое не является правдой. Мы же свидетельствуем правду посредством и языком искусства. Не знаю, что такое «чернуха», и не желаю этого знать, потому что не разговариваю с людьми, зачарованными этой риторикой. С ними не о чем дискутировать, они не знают жизни или попросту лгут. Притом себе или другим — это единственный критерий, который отличает любителей розовых очков от злонамеренных обманщиков.

456, 489

Это большое кладбище? Как много было ракурсов?

Там был простор для ракурсов. Когда вода приходит, там совершенно всё меняется: она всё заполняет — и тогда это уже несколько иной вид. Вот это те же самые три погибших кораблика и почти та же самая точка, когда мальчик камушек бросает, помните? 011/202 Та же самая точка. Здесь ещё два или три таких кораблика, там — ещё четыре или пять...

Здесь, я думаю, девять-десять кораблей всего. Тут как раз вопрос ракурса: отсюда снимешь — вот это получишь, снимешь оттуда — получишь другое впечатление. Если со всех возможных сторон это снять, будет ощущение, что это какое-то гигантское кладбище кораблей. И мы вокруг них плясали так, что, думаю, минимум ракурсов пятнадцать (совокупно — и зимних, и летних) у нас есть. Там огромное многообразие взглядов, это очень интересный объект сам по себе.

Как тогда ограничивать себя при такой фактуре? Иные десять минут показывали бы всю эту «красоту», а у вас всего несколько планов — и их хватает...

Хватает вполне. Надо выбирать только самые удачные — и всё. Самые сильные, самые выразительные. Показывать все — не чувствовать меры.

354

С моим монтажёром, Анной Масс, мы стали монтировать фильм, начиная с плана дома на берегу. Дошли до конца фильма, склеили эпилог — и только потом вернулись в начало и сделали пролог, вход в картину. То есть пейзажи эти мы клеили, согласовывая начало с финалом.

229

Это одни и те же места, почти те же ракурсы. 002/475, 004/474, 006/473, 007/464 Мы снимали пролог в августе, некоторые планы в сентябре, а потом, дождавшись первых заснеженных

дней, в ноябре уже сняли финальные планы. Но мы не руководствовались задачей зимой поставить штатив ровно в ту же точку, где он стоял летом. Меток мы не делали, в этом не было необходимости: пространство узнаваемо и в следующий раз могло быть решено другой оптикой или чуть ниже по штативу. Ты выбираешь композиционное равновесие — и запускаешь камеру.

В монтаже необходимо было, так мне казалось, повторить некоторые ракурсы «дословно»; некоторые, но, разумеется, не все, иначе это было бы тавтологично. Два-три точно воспроизведённых плана создавали ось этого повествования. В тех, например, планах, где торчит опора ЛЭП и дорога уходит в перспективу, конечно же, чувствуется рифма. 008/468 И кладбище кораблей рифмовалось, это очевидно: видно, что это то же самое место, но ракурсы там совершенно другие. 465–467

Кто-то уже метко подметил, что эти лодки рифмуются у вас и со скелетом кита. 306–307, 469–470 Так и было задумано?

Было, да. Когда мы увидели эти лодки или, лучше будет сказать, рыболовецкие шхуны, мы их сфотографировали, снимки висели у нас в офисе. И когда Андрей Понкратов принёс эскиз скелета синего кита, стало ясно, что его рёбра идеально рифмуются с рёбрами жёсткости корабля. И было такое хорошее чувство нечаянного приобретения: как здорово, что это складывается в один узор!

А когда вы выбирали планы, у вас не было идеи визуальной рифмы не только по образу в целом, но и по конкретному ракурсу?

Зачем? В этом нет необходимости. Такие вещи нельзя делать грубо. Одно то, что кто-то эту рифму приметил, свидетельствует о том, что имеющегося достаточно, чтобы всё это увязать в одно. А не увязалось — беды в этом тоже никакой нет.

011

Как вы выбрали момент, когда должна закончиться музыка? Это зависело от монтажного ряда или от музыкального фрагмента?

565

Никогда не делаю монтаж под музыку. Монтаж должен быть самостоятельным. У него свой собственный ритм. Сначала — монтаж, потом — музыка. Но и после того я не меняю склейки: если сильная доля легла неудачно, я просто двигаю весь музыкальный трек чуть правее или чуть левее по таймлинии. Не помню, чтобы приходилось менять монтажные фразы или длину планов из-за музыки. Такого не припомню.

Понятно, что закончить музыку нужно было за несколько секунд до того, как появится ключевой план с домом. 014 Можно было закончить непосредственно перед ним, а можно — чуть раньше. Мне кажется, чуть раньше — интереснее. Будто здесь нет никакой эстафеты и это совсем не музыкальное сопровождение пейзажей. То есть музыка закончилась сама по себе, по своим собственным законам, а пейзажи ещё некоторое время длятся, у них свой сюжет и свой автономный ритм.

Такой вот принцип не буквального следования или комментирования происходящего на экране, а параллельного развития взаимоподдерживающих и обогащающих друг друга выразительных средств воздействия — музыкального и визуального рядов, лежащих каждый в своём слое.

Первая реплика здесь, я считаю, лай собаки. 014 И потому, когда музыка исчезает, а мы слышим собачий лай так, словно он длится уже давно, возникает ощущение, будто бы это у нас в голове звучала некая музыка, а сами пейзажи — они молчаливы. Вот как-то так. Тут же есть ещё одна реплика — с моторной лодкой...

Давайте про лодку чуть-чуть попозже, потому что я всё равно этого вопроса не избежу: это вообще тот самый момент, когда у меня родилась идея этого интервью.

28