

Содержание

6	Глава 1	«Иксы»	<u>000–013</u>
19	Глава 2	Начало дня	<u>014–018</u>
25	Глава 3	Прибытие поезда	<u>019–029</u>
36	Глава 4	Завтрак	<u>030–041</u>
43	Глава 5	«Фаберже»	<u>042–062</u>
50	Глава 6	Суд	<u>063–072</u>
60	Глава 7	Тайная вечеря	<u>073–094</u>
73	Глава 8	Ночной визит	<u>095–114</u>
81	Глава 9	Бумага на мэра	<u>115–125</u>
91	Глава 10	Хождение по мукам	<u>126–172</u>
123	Глава 11	На измене	<u>173–196</u>
136	Глава 12	Последний мирный вечер	<u>197–209</u>
149	Глава 13	Пикник	<u>210–242</u>
180	Глава 14	Кабинет архиерея	<u>243–244</u>
187	Глава 15	После пикника	<u>245–261</u>
196	Глава 16	Выстрелы в тумане	<u>262–283</u>
210	Глава 17	Рыбзавод	<u>284–298</u>
220	Глава 18	Два кита	<u>299–323</u>
248	Глава 19	Без Лили	<u>324–350</u>
269	Глава 20	«Нашли»	<u>351–360</u>
283	Глава 21	Отец Василий	<u>361–381</u>
297	Глава 22	Подозрения и арест	<u>382–415</u>
318	Глава 23	Опекуны	<u>416–432</u>
325	Глава 24	Разрушение дома	<u>433–438</u>
332	Глава 25	Приговор	<u>439–446</u>
342	Глава 26	Проповедь	<u>447–459</u>
356	Глава 27	Храм	<u>460–463</u>
364	Глава 28	Тишина	<u>464–476</u>
371	Глава 29	Титры	<u>464–476</u>

Мировая премьера фильма «Левиафан» состоялась 23 мая 2014 года в рамках конкурсной программы Каннского кинофестиваля. В России ленту впервые показали через две недели на закрытии «Кинотавра», но в широком отечественном прокате она появилась только в следующем феврале — уже после того, как в Сеть утекла её пиратская копия.

Картина породила в стране бурную общественную дискуссию, актуализировав и широко распространив негативную характеристику отношений государства и личности: фильм заново открыл для россиян слово *левиафан*.

В основу этой книги положено интервью, записанное в течение шести дней в мае 2015 года. Его общая продолжительность — тридцать часов.

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 сталкиваться 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, пок кадровый 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.

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.

377

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.

376

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.

000-1



000-2



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 затянутый, некоторую «подушку» или, можно сказать, вдох перед началом музыки самого фильма — предвкушение зрелища.

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 разнообразных 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

371

15

313, 334,
368

000-3



000-4



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.

18

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.

52

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.

313, 334

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.

174

22, 47,
124, 323

Ещё за год до начала съёмочного периода в студии на стенах висели все эти виды. Огромное количество фотографий. В поисках природы для эпизодов на берегу, в поисках дорог для съёмок проездов, в поисках площадки для пикника 218 и отметили, 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.

24, 28,
143, 244

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.

238

143

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

Да. Так мы их назвали, чтобы нумерацию не множить. В сценарии же сто шестьдесят эпизодов, и чтобы не писать «160-а», «160-б», мы просто называли их «X-1», «X-2», «X-3»... «Иксы» у нас — летние пейзажи, «зеты» — зимние 464–476. Это для удобства логирования материала: «Z» монтажёр кладёт в одну папку, «X» — 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 хлопущка, второй оператор переводит фокус ровно туда, куда мы договорились, — и с этого 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,

001



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 неприятного 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 была 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, 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.

364

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.

7, 19

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

149

дышит присутствием человека; следом — план с грунтовой дорогой и металлической опорой линии электропередач 008... Вот такая у меня была идея первоначальная и умозрительная.

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?

150, 239 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.

140, 183 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 изготвиться 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.

143 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.

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?

Наше с ним общее, если тут уместно говорить о достижениях. Мы вместе облазили все эти 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.

369

56, 232

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

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

14, 235

Кадр № 5

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.

238

002



003



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?

217, 351 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.

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?

62, 240 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.

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,

004



005



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 / Красую вечною сиять...»

12

...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.

81

130, 287

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!

006



007



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.

24, 81,
261

Кадр № 8

11

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

7

Можно ли сказать, что ваша идея, озвученная к тому же музыкой Филипа Гласса, навеяна фильмом «Кояанискатси»? 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 «Кояанискатси» 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 озвучание 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 «Кояанискатси» 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.

008



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?

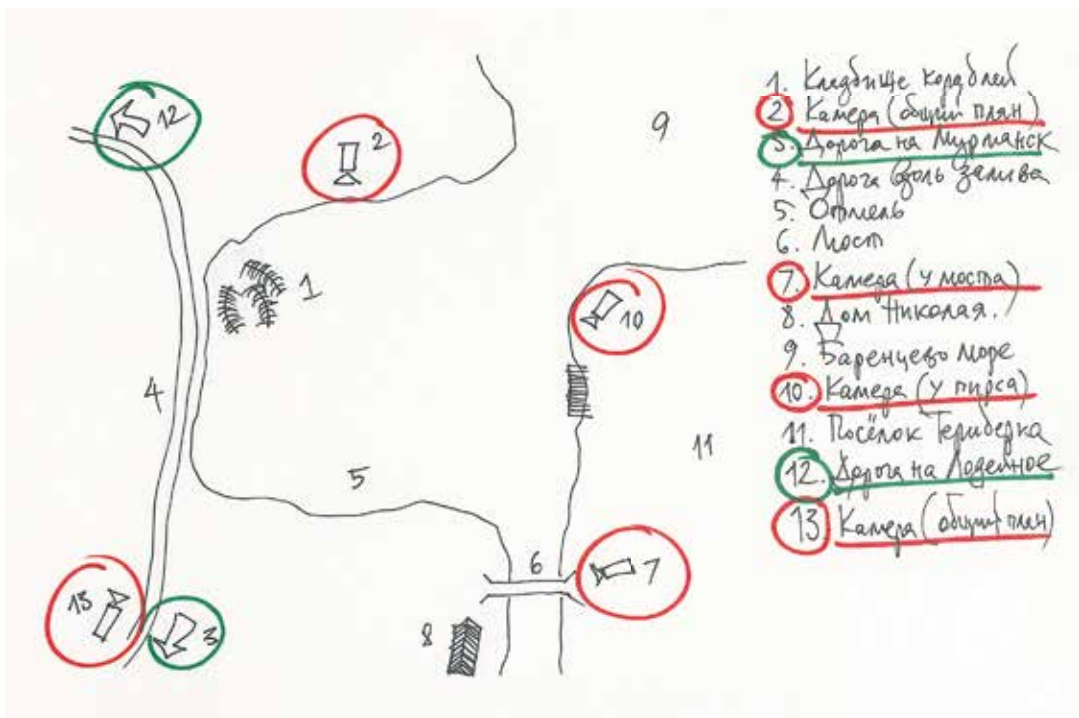
Да, это та же самая ЛЭП, снятая у дороги, ведущей из Мурманска в посёлок Лодейное.

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 ней — декорация, дом Николая (8). А вон там, выше, уже Баренцево море открывалось (9).

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 №№ 10–13010**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.

287, 310

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

009010011012

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.

226

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.

147

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!

118, 225

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?

[013](#)



353

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.

22

Первая реплика здесь, я считаю, лай собаки. 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...

20

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.

Глава 2

Начало дня

014—018

Кадр № 14

Я так понимаю, задача здесь — вписать дом в тот пейзаж, который вы только что показали. Как вы искали оптимальную точку?

Ясно было, что должен быть общий план, самый общий план, который здесь возможен. Но в той мере, в которой... Как бы сказать?.. Слушайте, я не думал, что это можно даже как-то объяснить... Давайте попробую.

Композиционно кадр должен был вмещать в себя всё: и сам дом, и окружающий его пейзаж, но в некоторой соразмерности, что ли. Вот эта теплица слева,

014-1



014-2



авторемонтная мастерская справа, оба этих крыла, весь этот ансамбль и есть — дом Николая. Чем дальше от дома отступить или чем шире оптику ставить, тем меньше в кадре дома и тем шире раскрывается пейзаж. Тогда больше попадает в кадр всего остального пространства — камней, берегов, ветвей каких-то брусничных (куча ягоды здесь, кстати, брусники и черники, поляны целые). Разбавляется концентрация присутствия дома.

Следовало найти середину. Вот в этом нашем ракурсе и на этой крупности, мне кажется, главным событием кадра является дом. И когда зажигается на веранде свет, то сразу становится понятно, что это...

Главный герой.

Главный герой, да.

Мы сейчас не будем касаться декорации в подробностях, но всё это — построенное?

Да, всё построено. Здесь было голое место.

79

Вы не рушили здесь ничего?

Нет, ничего.

А всё вокруг — настоящее?

Да, всё остальное настоящее. Только на мосту наши фонари.

И зачем вы их поставили? Чтобы чётче обозначить границу дня и ночи?

Не только. Всё это дополнительная изобразительная опора кадра — горизонтальная линия, световое пятно. Это то, что является таким, что ли, вспомогательным элементом грунта на этом холсте (если фон воспринимать как плоскость холста). Это те вещи, которые обогащают впечатление целого. Эти отражения на воде — они же хорошо тут работают. Представьте себе, что их не будет. Выключи вот эти четыре лампочки — и будет такая хмарь и серь... А появляются эти элементы — и что-то вносят, какую-то дополнительную игру.

24, 73,
146

А вот слева огонёк?

Это реальный огонёк, чего-то там горит.

Самый первый вопрос, который у меня родился в связи с «Левиафаном», — это проплывающая здесь моторная лодка. Я просто подумал о человеке, который в этот предутренний час ждал в сотне метров от вас специального сигнала. «Поехал!» — и он заводил мотор... А люди смотрят фильм — и даже не догадываются, какая за этим кадром стоит история! Не могла же эта лодка появиться случайно — тем более что потом мы увидим её в кадре ещё один раз!.. ³⁴¹ Так вот, как вы это снимали?

Ну вот слушайте. Этот план мы снимали в режим. В утренний или вечерний — сейчас не вспомню. Однако случилось так, что мы снимали его дважды. Сначала это было снято в вечерний режим, и всё тогда сложилось плохо. Ракурс был не совсем точно выбран, темнело с каждой минутой — и мы не успевали. Сделали два-три дубля только; третий дубль (ясно было на месте) — вообще в корзину, а первые два — очень темно было, очень. Получили из лаборатории изображение — и стало понятно, что кадр плох. Миша сказал, что не вытянет из этого негатива достойного материала...

240

Извините, я вас снова перебыю: а лаборатория-то в Москве?

В Москве. Мы отсылали им каждые два-три дня банки с отснятой плёнкой, шли дальше по плану — а они проявляли, выводили на DVD или электронными файлами нам присылали. Мы смотрели новый материал каждые три-четыре дня.

То есть был постоянный контроль, как если бы вы в студии снимали.

Разумеется. И вот, посмотревши материал, мы решили, что это надо переснять. И точку для камеры выбрали лучше, чем прежняя: чуть выше. Предыдущая была немного ниже — и что-то в ней тоже смущало. Над крышей дома, видите, берег полуострова виден — а в той версии крыша возвышалась над ним.

На второй раз мы выставили камеру заранее, всё увидели, отрепетировали, договорились, кто и когда включает свет, — и запустили съёмку. Сняли дубль, поправили что-то, приготовились к следующему, я говорю: «Давайте

попробуем свет чуть раньше включить». Это всё по команде через рацию, естественно: там в доме сидит человек, который включает, конечно, не бытовой свет, а профессиональные осветительные приборы (те расположены так, что не выдают себя как приборы: просто зажжётся свет на веранде).

И вдруг в какой-то момент я слышу звук моторной лодки. Я вижу: оттуда, вниз по течению, плывёт лодка — и она вот-вот войдёт в кадр. Кричу: «Всё, быстро! Приготовились! Мотор! Все готовы?» Кто-то молнией выбегает из кадра. «Камера!» — мы запускаем камеру — и лодка буквально через мгновение входит в кадр и плывёт своим курсом. Она плыла дальше, туда, в Баренцево море.

И тут — не все же были оповещены! — какой-то наш человек из группы вышел отсюда, слева, и пошёл себе к дому!.. Мы его потом затирали компьютерным способом.

Да вы что!

Да. И вот эта лодка плывёт, и я, увлёкшись ею, не забыл, конечно, про свою команду «Включаем свет», но почему-то подумал, что надо её дать вот здесь, когда лодка окажется возле силуэта ЛЭП. А в монтаже увидел, что это очень длинно. Очень, потому что лодку мы наблюдаем фактически с первого же мгновения, когда уже можно было брать материал в монтаж.

Видите, по склейке: она уже в кадре. Дело в том, что, пока мы запустили камеру, хлопнули, вынесли хлопушку из кадра, перевели фокус (всё это в отдельности — незначительные доли секунд, но совокупно — потеря во времени), лодка была уже здесь. Как раз, можно сказать, мы ничего не упустили, потому что правильнее в смысле монтажа и было бы склеить это так, чтобы лодка не входила в кадр после склейки, а уже находилась в кадре. Потому что мы ведь с вами уже слышим звук мотора ⁰¹³, а значит, уже «видим» её в своём внутреннем кинофильме. Появление лодки в кадре уже подготовлено, органично...

⁰¹⁴⁻²

Видите, включился свет. А реально я его включил по рации секунд на семь или десять позже! И поняв, что это длинно, мы включение света компьютерным способом передвинули по таймлинии к началу.

Получается, вы использовали компьютер как машину времени, перенесли частичку кадра из будущего в прошлое?..

253, 274,
293

Именно. Потому что камера статична — и мы, стабилизировав изображение, могли себе это позволить.

Но вы меня, конечно, убили тем, что эта лодка случайная!

Именно потому, что проплыла эта случайная лодка, я и решил, что она должна проплыть ещё один раз, рифмой. И стало понятно где: в том месте, где Николай сидит и смотрит видео на телефоне. ³⁴¹

Это просто разбивает всю мою теорию, что случайности в кино невозможны!

Ещё как возможны! Вот вам пример прекрасной случайности.

Хотя знаете, я вам скажу: лодка была мною задумана, но совсем в другом эпизоде. Ещё в Москве, планируя календарь, мы вносили этот пункт в наше расписание. А тут вдруг она сама плывёт — и это точно надо снять, а уже потом решать, хорошо ли это.

Ну и в монтаже ясно стало, что лучший дубль — этот, конечно, с лодкой! Сразу чувствуешь: раннее-раннее утро — и рыбак какой-то тихонечко поплыл туда, в море, удить свою рыбу... Но вот этот лодочник не получил за этот кадр ни копейки!..

Наверное, он и не знает, что в кино снялся. В кадре с Николаем, значит, была уже другая лодка?

Да, там-то мы нашли уже «своего» лодочника. Рядом с ним сел наш администратор, у администратора рация — и мы ему командуем, когда запускаться и где плыть. Он плыл уже под другой опорой моста, иначе.

Там и ракурс другой.

Да, разумеется.

В одном плане — столько открытий! Случайная лодка, перемещение во времени, стёртый человек, про которого вообще никто бы никогда не догадался! Фантастика!..

Вы раньше ещё сказали про лай собаки...

8, 19

Он звучит всю эту сцену. То стихает, то появляется вновь. Звук мы подкладывали в студии, моделируя эту среду. У звукорежиссёра Андрея Дергачёва куча файлов, огромное количество записей — всяких чаек, собак, галок и стрижей, морских волн... Он записывал её и с этого холма — собаку, живущую в Териберке на том берегу; потом — с другого. Туда переходил, ближе записывал, дальше, во дворах и на пустыре — собак куча. Переключка собак, одна с другой...

53, 146,
276, 317

Иногда мы сами создавали эти переключки: в звуке ставили одну собаку — и другую рядом, и они как бы одна другой отвечали, вторили. Можно создавать такие вещи, когда у тебя достаточно собственного оригинального материала, записанного в той самой среде, а не добытого из библиотечных фонов.

Вопросы звукового оформления сопоставимы с вопросами, касающимися визуального ряда...

148, 153,
163, 237,
281

Ну конечно, это отдельная большая работа.

Кадр № 15

У вас было прописано в сценарии, что Николай возвращается в дом, чтобы выключить свет?

Нет, в сценарии этого не было. В сценарии он выходит из дома и садится в машину.

Эта деталь родилась уже непосредственно на съёмке, чтобы придать сцене жизненности, реализма?

Да, на месте придумываешь какие-то решения. Вот читаю: «Общий план. Вид на дом с горы. Зажигается в доме свет». В спальне? на веранде? — это ещё не было решено на стадии застольного периода. Дальше: «Через несколько секунд свет гаснет». Второй эпизод: «Крупнее. Из дому выходит Николай, садится в машину, запускает двигатель, трогаётся, выезжает со двора». Вот, собственно, что было в сценарии.

8, 47, 115

А уже на месте ты понимаешь: пусть тут свет погаснет, не раньше. Потому что был сейчас предыдущий план — включился свет. Пауза. Мы клеимся сюда — и вдруг он выключается? Выключается — и только потом выходит человек? Нет, надо ещё что-то увидеть между включением и выключением, какую-то жизнь.

Поэтому мы договорились с Серебряковым, что он как бы закончил с завтраком, а в холодильник положил колбасу на тарелочке. И он это действительно делал: как бы чего-то съел, поставил чашку, пошёл к двери. Он идёт через

015-1



015-2



всю веранду, выходит сюда, делает два шага, потом вдруг понимает... 015-1
За всё это время мы успеваем привыкнуть к какому-то другому событию.

Но на общем плане 014 Серебряков ещё не ходит?

На общем — нет, а потом его видно: подошёл к окну, допил свой чай, чего-то поставил в холодильник, закрыл холодильник, дальше пошёл... На экране это всё видно. Если бы он сейчас погасил свет и вышел — было бы одно. А здесь, мне кажется, такая вполне себе человеческая черта: «Чего это он возвращается?.. А, погасить свет» — выключил, вышел.

Зажёг сигаретку — тоже элемент такой, живой: выпил чаю, зажёг сигаретку, сел в машину — и поехал себе, затянувшись 015-2. Огонь, опять же, живой огонь!..

В книге, посвящённой фильму «Елена», Михаил Кричман рассказывает, что каждое движение камеры должно быть чем-то оправдано, мотивировано. Что толкает камеру в этом кадре?

Да, мы давно уже выработали этот принцип. Нас никто не учил этому, мы сами пришли к пониманию такой артикуляции в киноязыке. Впрочем, это не папаща, конечно, и не обязательное правило работы с изображением.

Если мы решили заранее, что здесь, например, будет тревеллинг, то уже в репетиции думаем, что же может являться причиной этого движения. Знаете, бывает так: смотришь фильм и вдруг — камера зачем-то поехала... Я шучу про это: «Операторская группа заскучала, решила себя развлечь». В нашем случае мотивом был выход Серебрякова из дверей. Вот он пошёл — и задал нам этот вектор.

51, 59,
62, 93,
184

Движение камеры не должно быть авторским произволом: диктовать, подсказывать его должно что-то, что происходит в кадре. Другими словами, движет камеру не тот, кто за ней стоит, а тот, кто существует в кадре.

Вам принципиальна была марка автомобиля?

Конечно. Раз он автомеханик в деревне, то у него вездеход такой, сильная машина: не паркетник и не седан, не какой-нибудь изящный дизайн, а такая простая, мужская, неприхотливая машина. Он тудяга, руками работает — и, кстати, не всегда следит за своей, как это водится: сапожник без сапог. Собственная машина у него совсем не в идеальном состоянии, это как раз очень узнаваемо. Он починает машины другим, а у себя: ну как время будет — что-то поправит. Вот как-то так.

И цвет искали, разумеется. Купленную для съёмок машину выкрасили в нужный цвет, который контрастировал бы с некоторыми объектами. В Териберке, например, серый, серо-зелёный такой мох... Не мох, что я говорю, — ягель. Цвет серых (ночью чёрных) стен или красных, почти бордовых скал... Эти пространства предлагают какую-то свою сдержанную цветовую палитру, и хотелось, чтобы машина была отделена от окружающей среды, но и не вырывалась из неё. Нашли такой запылённый голубой, мягкий цвет.

Андреем Понкратовым было предложено множество вариантов машин, по всем персонажам в отдельности. Надо было понять, например, на каком автомобиле ездит мэр. Только «Нива» Степаныча изначально была вписана в сценарий. Степаныч наш такой персонаж, ездит на «Ниве».

65
85

Кадр № 16

15

Какие были сверхзадачи здесь, учитывая, что вы не признаёте понятия «перебивочного плана»? Можно ли сказать, что этот кадр появился потому, что у вас был задуман аналогичный в финале? 462

Да, проезд этих самых «членовозов». Это рифма: с этой же точки, только на месте дома Николая — уже храм.

Рифмуется и первый план, в котором зажигается свет на веранде: с той же самой точки снят общий план церкви. 014/461 И сразу после общего плана церкви,

снятого вот с тех камней, мы шагаем сюда — и видим вереницу машин на мосту. По сути, этот ряд планов — первого общего и общего с моста — разбивает в начале фильма только укрупнение, когда Николай вышел из дверей и закурил. ⁰¹⁵ А в целом это та же монтажная фраза.

Ну и потом, что такое «перебивочный план»? Следующий тоже можно назвать «перебивочным», и следующий за ним... Нет, мы наблюдаем за происходящим. Мы видим, как человек выезжает со двора и направляется куда-то. Возможно, в далёкое путешествие. Куда он едет? Куда он нас приведёт? Что с ним будет дальше?..

Я никогда не называл подобные планы «перебивкой». Эти планы — как смысловые фразы в речи. Нельзя сразу вываливать главные слова. Нужно к ним подобрать.

81, 261

Просто в кино очень часто видишь, что герой куда-то пошёл или поехал, а чего поехал, зачем?.. И кажется, что автору просто полтора часа заполнить нечем: «Давайте теперь посадим его в машину, всё лишняя минутка».

Нет, это называется воздухом, созданием атмосферы.

Кадр № 17

Здесь у вас не только проезд: вы показываете деревню. Кстати, Териберка — это деревня или посёлок?

Териберку можно назвать посёлком. Мы показываем среду, саму жизнь этого мира. Мира, в котором живёт Николай.

39, 42,
73, 142

Это ведь те дома на другом берегу, что мы видим из окна его веранды? ⁰³⁰⁻¹

Да. Вот эти два дома — слева на переднем плане — заброшены совсем и давно, а в домах на дальнем плане, в глубине, за дорогой, по которой проехал Николай, живут люди.

Кадр № 18

⁰¹⁸⁻¹

Вот огоньки вдали, видите? Это фонари на мосту.

20

Да, фонари и здесь хорошо работают. А это что за большое здание?

Это школа бывшая, заброшенная.

287

⁰¹⁶



⁰¹⁷



⁰¹⁸⁻¹



⁰¹⁸⁻²



018-2

Меня поразило в этом кадре, что после того, как машина проехала по дороге, камера упирается в скалу — и надолго, на несколько секунд. Это сама скала дала такое решение?

Ещё совсем недавно тут была сплошная горная гряда, посёлок упирался в неё и жил прежде такой вот обособленной жизнью. А не так давно породу взорвали и прорубили в ней дорогу в сторону океана, где «Газпром», по-моему, собирался месторождения новые открывать. Мы приехали в Териберку, увидели этот проём в скальной породе и решили, что это интересное пространство. Камень справа, слева, обрамляющий этот изгиб дороги...

248

Дорога, надо сказать, ужасная; вы видели фильм о фильме? Как раз здесь мы снимали в первый же съёмочный день — проезд, когда Николай рано утром везёт мальчика в школу. ³²⁴ Команда: «Начали!» Машина набирает скорость, входит в поворот... И вдруг — взрывается колесо!.. — и машина врезается в автоколонну нашей группы!.. Слава богу, никто не пострадал. Представляете, какая жуть?! Одно могу сказать: мы замучились здесь снимать.

Непосредственно этот план мы сняли в двух вариантах. Первый: машина проезжает мимо камеры — и мы остаёмся неподвижными, продолжая смотреть в перспективу, на мост. В процессе съёмки появилась идея: проследить за машиной — и бросить её, оперев взгляд в скалу. Нам показалось это правильным решением, и потому в фильме именно этот вариант.

Это действительно работает на общее напряжение, возникающее подсознательно, зритель может и не задуматься об этом. Сперва вы показывали море, а тут — скала: неспроста.

Глава 3

Прибытие поезда

019—029

Кадр № 19

Мы переходим к сложному кадру, сложному с организационной точки зрения. Этот поезд пришёл по расписанию — или вы его заказывали?

Это наш, специально заказанный поезд, но у нас было очень мало времени на него. Нам выделили первый путь только на час двадцать. Мы знали заранее, что у нас всего час и двадцать минут на всё. Если бы мы не успели, мы бы снимали прибывающие поезда. Но это риск, в кадр могли бы войти какие-то

019-1



019-2



люди или могли бы, например, выходя из вагона, удивляться: «А чего это камера здесь делает?..»

Ещё одно соображение, тоже важное: мы не знаем, какой поезд придёт. Мы не знаем его цвет; на нём может оказаться табличка «Оленегорск» или ещё что-нибудь, нами не контролируемое. А тут всё ясно: цвет вагонов и локомотива отобран заранее, люди, выходящие из поезда, знают, что и как им делать.

Вы специально таблички снимали?

Да. И подбирали вагоны: они должны были быть зелёными. Такая вот классика: жёлтая полоса вдоль зелёного вагона. И красный локомотив.

А если б ваш ассистент день за днём смотрел бы, какие приезжают поезда?..

Нет, это невозможно контролировать. Потому что никто не знает, из каких вагонов формируют состав.

98

Но поезд действительно был нужен? Вы могли обойтись без него — условно говоря, чтобы сократить производственные затраты?

Ну как же, прибытие поезда — это же важно!..

Если идти по пути сокращения производственных затрат, то этак можно досниматься до двух портретов — и всё. А ещё никуда не ездить в экспедицию. Прямо в какой-нибудь комнатке у вокзала в Москве, поближе к студии продюсера: «Привет, ну ты что, приехал? Как в твоём купе-то было? В СВ ехал? Ты там один, никто не мешал?.. Чай подавали?..» — ну и так далее, превратить всё в диалог на фоне окна. С производственной точки зрения — очень незатратное предприятие.

019-1

А вот один из ваших ляпов, при всей идеальности «Левифана»: я сразу вижу, что Вдовиченков — не с этого поезда.

250

Это видно?

Это видно. Там проводница ещё не успела спуститься, а он уже идёт.

Слишком рано он вышел... Да, но люди этого не замечают. Меня это не смущало, потому что иначе было бы всё это бесконечно долго. Важно было, чтобы поезд — тшшшшш — начал останавливаться, в этот момент пошла камера, словно компенсируя это замедляющееся движение, как бы подхватывая его. И очень скоро, по моей команде: я коснулся плеча — и Володя пошёл.

Тут можно было немножко пренебречь реализмом?

Именно — пренебречь, да. Одним из самых ярких уроков для меня — таких моделей много, но самым ярким — был финал фильма «Жертвоприношение». Вы помните?.. Начинает разгораться дом — и вдруг все члены семьи и домочадцы, недавно ушедшие на прогулку вдоль берега, сбегаются на эту заполненную водой поляну перед полыхающим домом. Мало того, через полторы минуты реального времени приезжает скорая помощь — за сошедшим с ума господином Александром. Как, извините, это возможно?! Никто ведь не вызывал никакой скорой помощи! Кто и каким образом мог бы это сделать? И главное — на основании чего? Ведь господин Александр «сошёл с ума» (не для автора, разумеется, а для других персонажей) именно потому, что сжёг дом, а не прежде!..

Кругом лес. Мобильных телефонов тогда не существовало, это 1985 год, а из дома уже не позвонишь. И как же тогда?.. Задавали себе такой вопрос прежде?.. Ну то есть там подгон, так сказать...

302

И об этом никто не задумывается...

Никому даже в голову не приходит об этом думать!.. Когда я смотрел фильм впервые, всё представлялось совершенно естественным и органичным!.. И только потом, снова увидевши: «Боже мой, откуда здесь скорая помощь, ну откуда?!» Потому что так работает условность — она позволяет сжимать время. Тут тот же случай: прибыл поезд, идёт с вещами Вдовиченков — значит, он на этом поезде приехал, это же очевидно.

Вы сказали, что из вагона выходят предупреждённые люди...

Здесь выходит массовка, да. Все люди, которых вы видите на перроне, — массовка. Естественно, и проводница, которая поручни протирает, тоже. Её инструктировала настоящая проводница: когда поезд прибывает на станцию, они тряпочкой должны вытирать поручни, оказывается.

А почему нельзя было настоящую проводницу взять, раз она всё равно была рядом?

Одна из них была настоящая, другая — актриса. Ну то есть статист, конечно, барышня из массовки. На неё надели костюм, и она знала, что не должна смотреть в сторону камеры. Минимальные, так сказать, требования к «актрисе».

55, 88,
97, 214,
249, 349

Я ещё не раз буду задавать вопросы про массовку, так как это интересно в контексте нашего разговора. Вот, допустим, самый банальный: вы люди везли туда — или массовка местная?

Нет, массовку там набирали, конечно. Объявления развешивали, по местному радио сообщали заранее.

Какая с ними велась подготовительная работа? Вот люди пойдут с багажом — и что? Вы сами с ними разговаривали или через ассистентов?

Тут не так много массовки, чтобы кому-то это перепоручать. А задача предельно простая: вы прибыли на перрон, выходите из вагона и идёте в этом направлении никуда не спеша; вас будет встречать вот эта девушка. Девушка — наш реквизитор [Юлия Галашова]: видите, в таком голубом костюме? Она прикормила собачку, которая там бродила, и вот там где-то собачка эта рядом с ней.

Сколько раз прибывал поезд?

Не помню, сколько было дублей. Несколько. Поезд долго тормозил — вжжжж!.. — останавливался. Вдовиченков проходил по перрону, потом машина Серебрякова отъезжала. Звучала команда «Стоп», ассистенту в кабине машиниста тут же говорили по радиации: «На исходную» — и поезд сдавал назад. Недалеко, потому что не было нужды разгоняться. И по команде «Начали» он опять въезжал в кадр.

Я просил «проводницу» (ту, что на переднем плане), чтобы она как можно раньше начала открывать дверь, потому что если бы она дождалась полной остановки поезда, то никогда бы не появилась в кадре.

Опять же, этот момент работает на движение в кадре. С одной стороны — статичный Серебряков с машиной, а тут — какое-то дополнительное действие.

Да. Я хотел, чтобы она успела разложить свою лесенку. Ну и рядом тоже жизнь какая-то происходит. Вот пассажир вышел из вагона, вот собака к нему подошла...

019-2

По поводу пространства: это всё настоящее?

Разумеется. Всё настоящее. Никакой декорировки, зачем?.. И вот этот округлый странный объект, прекрасный. Водонапорная башня... или... не знаю, что это может быть такое. Все объекты настоящие. Это железнодорожная станция города Оленегорска. В нашем фильме — станция в вымышленном городе Прибрежном. Посёлок, где живёт наш Николай, носит столь же вымышленное название — Загорье. Рядом с Загорьем, в четырнадцати километрах, — этот самый городок Прибрежный.

Именно столько отделяет Териберку от Оленегорска?

103, 212

Нет, это наша условная топография. Кировск, Оленегорск, Лодейное и Мончегорск — эти настоящие населённые пункты Кольского полуострова вместе и представляют собой некий вымышленный городок: Прибрежный. Такой же вымышленный — и посёлок Загорье; они у нас, условно говоря, в нескольких километрах друг от друга. Для себя мы решили так, что их разделяет четырнадцать километров, на деле — все триста пятьдесят, например.

Нам приходилось переезжать с одной базы на другую, путешествуя по Кольскому полуострову с многочисленной группой и оборудованием для съёмок. Основная масса работы проходила в Териберке и окрестностях; значительная часть — в Кировске, там мы больше недели снимали городские экстерьеры, эпизоды в гостинице, некоторые из проездов. Часть объектов — центральная площадь перед мэрией, экстерьер здания суда, кабинет мэра — ожидала нас в городе Мончегорске, а это ещё около сотни километров пути.	16, 24, 42, 283, 293
Было ещё три населённых пункта, где нам довелось работать. Посёлок Туманный, где мы сняли эпизод, не вошедший в фильм, — это когда Николая везут в ИВС, за решётку, и по дороге оперативник останавливается, чтобы купить сигареты в киоске. Город Апатиты, где мы сняли один из проездов машины, не вспомню сейчас какой. И Оленегорск — там мы сняли только два эпизода: эту самую сцену на железнодорожной станции и сцену в поезде, когда Дмитрий стоит перед открытым окном в купейном вагоне, едет в Москву 297–298 .	28, 102, 127, 249, 315, 336
Оленегорск — километрах в восьмидесяти от Кировска, а сам Кировск — в двухстах километрах от Мурманска. Прибавьте ещё сто двадцать километров от Мурманска до Териберки — выйдет совокупно триста-четырееста километров. Отдельная экспедиция.	51, 58, 95, 99, 106
	306
	103

Кадр № 20

[020-1](#)

Замечательная стена. Настоящая?

Настоящая. Ничего здесь не добавляли. Это вход в гостиницу. [020-2](#)

Мы с вами говорим уже два часа и только сейчас подходим к первой реплике фильма.

Кадр № 21

И гостиничный номер настоящий?

Да.

Что-то добавлялось, декорировалось?

Декорировалось. Насколько я помню, эта кровать с этими вот элементами оформления — видите, стоечка связана с полкой, полка нависает над кроватью, — это всё один ансамбль. Эти детали сейчас, может быть, не особенно видны, но в следующих эпизодах мы обращаем на них больше внимания.

Мы обошли несколько этажей гостиницы: в каждой комнате разная мебель. Единственная, которая нас устроила, — именно эта, мы нашли её этажом ниже. Но там нас не устроил вид из окна. Вид из окна нас устроил здесь, именно в этой комнате.

Гостиница стоит на склоне горы, и абсолютно такой же высоты жилой дом напротив — значительно ниже по склону. И потому с последнего этажа гостиницы

[020-1](#)



[020-2](#)



взгляд не упирается в стену дома: видна крыша и ещё какая-то даже перспектива за ней. Я надеялся, что днём мы разглядим вдали горы, которые глазом как раз видны. Но для того, чтобы их увидела оптика, нужно было бы специально сделать это объектом внимания. Поскольку в этом не было нужды (иначе было бы нарочито, как вставной зуб), всех прелестей заоконного вида мы, к сожалению, не получили.

Тем не менее вот эта линия горизонтальная, торчащие вентиляционные люки, телевизионные антенны — всё это создаёт интересную фактуру. И мы попросили, чтобы для съёмок нам дали возможность перенести мебель с одного этажа на другой.

Мораль: никогда не надо смиряться с действительностью, всегда можно подстроить её под свои замыслы!

Можно и даже нужно. Тем более что ничего сложного в этом нет. Кроме того, мы договорились, что переклеим обои в этой комнате и повесим свои шторы. По сути, можно говорить, что это декорационный объект.

А чем вам обоим не понравились?

По цвету, по тону, по рисунку на них. Цвет какой-то был... Скажем так: не тот. Розовый или ещё какой, я сейчас уже и не вспомню. Мы спросили: «Можем ли мы за свой счёт поклеить здесь другие обои?» Руководство гостиницы не возражало. Одним словом, всю эту комнату мы сделали сами.

Включая телевизор?

Не помню, был ли телевизор гостиничный или нет. Но заменить или добавить какие-то элементы реквизита — в этом же нет никакой проблемы. Реквизитор обходит все объекты, смотрит и спрашивает: «Это нам подходит или искать замену? Графинчик с двумя стаканами — возьмём гостиничный или привезём свой?» И мы решаем, нужна замена или нет. Всё это в компетенции художника главным образом, потому что он знает общий замысел, он творит эту реальность самостоятельно. Разумеется, координируя свои решения, если встаёт какой-то принципиальный вопрос.

Гостиничный номер появляется в картине четыре раза. 021, 184–188, 246–251, 262–263

Вы все четыре сцены снимали подряд? Утром, днём и вечером?

Мы приехали в Кировск, и все объекты, которые должны были снять в этом городе, снимали день за днём. Эпизоды в гостинице шли одним блоком: скажем так, в понедельник, во вторник и в среду.

Не думаю, что всё это возможно снять за один день. Дело же не только в смене освещённости, тут же совершенно разные актёрские состояния и задачи, требующие времени для создания той или иной атмосферы, поиска не только визуальных, но и психологических решений.

125, 160

Например, был эпизод, который не вошёл в фильм (он есть на диске в «Удалённых сценах»): Вдовиченков, поднявшись из кафе 179 наверх, входит в свою комнату, снимает пиджак, галстук, бросает на кровать, начинает расстёгивать рубашку и смотрит в зеркало, вздыхает тяжело (потому что тяжёлый день 115–172, битва с мэром, а перед тем полночи пили 087–114) — и идёт в душ... Этот эпизод мы наверняка присовокупили к какому-нибудь

021



из эпизодов, которые снимали вечером или утром, потому что он не столь сложен, как, например, любая из сцен с Лядовой.

Но вбить все сцены в один день?! Совершенно нереально! То есть, как известно, возможно-то всё. Но тогда это халтура по всем направлениям. Потому мы и имеем девальвацию кинематографических профессий. Творческие задачи нельзя решать нахрапом, по-быстрому. Так делают те, кто гонит количество. Их мало волнует качество. Потому что количество — это деньги, а качество — всего лишь репутация. Кого это сейчас интересует?..

Так что совершенно точно: у нас было минимум три съёмочных дня. Этой сцене — ночной — мы отдали полсмены точно. Сперва, когда достаточно стемнело, сняли подъезд машины 020, потом поднялись наверх и стали готовить этот план, репетировать сцену, искать ракурсы, оптику, ждать, когда небо чуть посветлеет...

В книге про «Елену» вы рассказываете, что специально монтировали телесюжет. Как обстояли дела здесь? Было ли для вас важно, на какие программы попадает герой?

Вы задели вопрос болезненный. Сейчас расскажу.

Было понятно, что Николай будет листать каналы. Но если б телеканалы, какие там ни есть, переключались прямо на съёмке, неизвестно, на что бы именно мы попали. Поэтому и здесь был смонтирован сюжет: надо было выбрать какие-то куски, в которых, скажем, хоть что-то содержательное успело бы прозвучать. Лёша Серебряков несколько раз этот ролик посмотрел, увидел примерно, где происходят склейки на другой канал, и потому знал, когда нажимать на кнопку пульта.

И как вы отбирали, что он там увидит?

Выбрали утренние передачи, самые ранние. «Доброе утро»: нашли встречу с Леонтьевым, собственно и начинается эпизод с этого. Ведущая говорит: «Сегодня у нас в гостях такой-то растакой-то Валерий Леонтьев!» — и тут мы переходим на другой канал. Там тоже какие-то бодрые сводки с полей, какие-то новости... В первом монтаже все они были поинтересней, я вам скажу.

Почему я говорю, что вы задели больное место: мы смонтировали свою череду кусков из разных передач, договорились с телеканалами о том, что используем их изображение... Всё было так же, как и на «Елене», но тогда мы предварительно купили права на использование фрагментов из определённых, заранее согласованных передач. А тут вдруг выяснилось (уже на последнем этапе!), что с нами никто не хочет подписывать договор.

Потому что узнали, про что фильм?

Не думаю. Никто не мог этого знать. Возможно, памятуя впечатления после «Елены», кто-то предположил, что там будет камень в их огород. Не знаю, с чем это могло быть ещё связано.

Один из каналов отказался, потому что мы у них запросили небольшой фрагмент новостей, связанных с «Pussy Riot». Мы когда-нибудь с вами дойдём до эпизода, где Николай выпивает перед телевизором, вот как раз там этот сюжет и будет. ³⁹⁴ Нашли видеоматериал, сделали запрос, получили позитивный ответ — и вскоре сняли эпизод на площадке в Териберке. Мы только не подписали договор — и в этом смысле у меня претензия к исполнительному продюсеру, которая решила это оставить на потом.

337

Так вот, вдруг — это было, наверное, в феврале или в марте 2014-го, когда уже весь фильм был смонтирован, — мне сообщают, что несколько телеканалов (не помню, какие именно) категорически отказываются с нами сотрудничать. И вот тогда нам пришлось постфактум находить тех, кто согласился бы дать нам фрагменты своих передач, и втискивать эти фрагменты сюда, заново всё переклеивая, компьютером живящая, инсталлируя новое изображение.

80, 138,
245, 357

При этом — важная деталь — в моменты склеек видно, что и на шторе, и на глянцева поверхности этой тумбочки происходит смена световых пятен! И они

должны были совпасть. Это было очень непросто сделать. Мы, конечно, до конца их не совместили — просто невозможно найти такое же изображение, где точно такие же были бы перемены, которые так же бы меняли блики в отражениях. Это просто нереально. Поэтому, если всерьёз смотреть на это изображение, вот на этот кусочек, вы увидите расхождения между бликами и тем, что происходит в экране. Но это станет заметно, только если вы будете пристально туда смотреть; тогда, быть может, вам покажется, что вы что-то увидите.

Андрей Петрович, мне казалось, что это я пристаю к вам с нелепыми вопросами о «мелочах», — но вы сами сейчас говорите вообще сумасшедшие вещи! Придавать значение бликам на шторе!..

Ну разумеется! Этому нельзя не придать значения! Снимите с паузы, запустите проекцию — и вы увидите, что, когда он меняет на пульте канал, экран гаснет и включается новый. И эти точки мы наблюдали, входы в новое изображение. Но сами фрагменты надо же было заново искать, совершенно новые!..

А вот здесь планировалось, что Николай попадёт на сюжет про “Pussy Riot”? Нет, не здесь, он будет в конце фильма. Кстати, уверен, этот страх телевизионных начальников — самоцензура, и только. Потому что всё-таки нашёлся в результате канал, который отдал нам свой лейбл — и свою передачу, и похожий сюжет. А то мы уже думали сами снимать вымышленную передачу.

Представляю, с каким облегчением вздохнули потом те люди, которые не дали вам этого материала: «Хорошо, что мы перестраховались!»

Может быть.

У нас часто ругают современное российское кино за то, что в нём нет второго плана. А тут мы видим не просто второй план — но второй дом, в котором живёт человек! И это один из моих самых любимых моментов у вас в фильме. Вот расскажите: вам, наверное, нужно было здесь светлое пятно?

Да, какая-то параллельная жизнь, ещё одно пространство. Чтобы это был не застывший задник.

Мы выставили камеру и попросили парня, у которого с собой была рация, чтобы он произвёл там какие-то движения (не помню, как его звали, Сергей, допустим, кто-то из съёмочной группы). Я не видел пространства этой кухни, никогда не был в той квартире, поэтому отсюда давал ему указания. «Подожди к раковине», — он подошёл к раковине. «Теперь к холодильнику», — он подходил к холодильнику. «А теперь к столу, что-нибудь там сделай. Штору двинь», — и он всё это проделал. «Вот-вот, сейчас ты что делаешь?» — «Я сейчас стою над плитой». — «Когда я тебе по рации скажу: “Сергей”, в этот момент подходи к плите, ставь на неё что-нибудь». Рассказал ему, что делать: чтобы он задержался там, не просто подойдя и встав как истукан, а реально производил бы какое-то действие. Я говорю: «Поставь, а теперь развернись и выйди из кухни».

Мы это соразмерили, я примерно понял, сколько ему нужно времени, для того чтобы осуществить все эти действия. Приготовились к съёмке — всё, он стоит в прихожей и ждёт моей команды. Снимаем — и в первом же дубле я понимаю, что не в тот момент он выходит, когда нужно, и потому Вдовиченков его перекрывает. Таким-то вот образом один-два дубля мы примеривались к тому, чтобы всё происходило согласованно.

Вы Вдовиченкова двигаете, чтобы было видно человека в окне?!

Нет, Вдовиченкова мы не двигаем, он делает всё то же, что делал из дубля в дубль. Хотя и такое возможно — скорректировать передний план, чтобы заиграл какой-то элемент второго. Это общая практика кино. Но тут я просто тому парню в следующий раз даю команду чуть раньше, чтобы мы успели увидеть, что он чем-то там занят, — и уже потом вошёл Вдовиченков. Мы просто снимаем несколько дублей до тех пор, пока не согласуем все эти события: парень в окне — прекращение каналов — вход Вдовиченкова.

Мы заранее, за неделю, наверное, до съёмки, договорились с хозяевами квартиры, что придёт к ним наш человек — и мы будем у них вот так работать. У меня, правда, другая идея была: в комнате слева от кухни должен был гореть телевизор. Но когда наши пришли туда, выяснилось, что в этой соседней комнате — мертвецки пьяный хозяин, готовый всех разогнать и кости переломать, если кому надо. Поэтому мы действовали деликатно: отказались от идеи работающего телевизора и переиграли ситуацию на кухонную мизансцену. Хозяйке, естественно, за использование их квартиры мы заплатили.

Хотя мне нравилась прежняя идея. Она появилась, когда мы пришли в гостиницу впервые, вечером как-то — за полгода до съёмок наверное. И увидели там, в окне, телевизор. Настолько огромный, что даже отсюда было видно: это передача «Время» — по стандартным очертаниям заставок. Экран стоял прямо напротив окна, буквально в трёх-пяти метрах от него, в глубине квартиры.

Вам бы тогда потом тоже пришлось договариваться насчёт прав...

Не думаю. Было бы едва различимое изображение, отсутствовал бы звук — это уже было бы не столь важно.

Кадр № 22

Как вы поняли, что камера должна быть внутри машины? Они же ничего не говорят — в принципе, вы могли просто общий план поставить.

Проезд на общем плане? Нет, мы уже должны быть с героями. Мы их впервые разглядели перед входом в гостиницу 020-2, в следующем эпизоде они уже заговорили 021. И вот теперь мы рядом с ними. Происходит некое приближение к персонажам. Если бы это был просто формальный проезд — это было бы, как вы говорите, общее место.

24

Есть какие-либо технические сложности в том, чтобы снимать внутри машины?

Всякий движущийся объект создаёт дополнительные трудности. Здесь, например, заднее сидение снимается или опускается его спинка. В центр крепится штатив, этим занимаются так называемые грипы.

Грип — это крепежи. В команде осветителей есть подразделение, которое на площадке отвечает за крепёж оборудования. Отражатели установить — большие рамы такие, которые скрывают прямые лучи солнца либо, наоборот, отражают потоки света; это значительные в размерах сооружения. Камеру перед лобовым или боковым стеклом закрепить: когда мы видим салон и портреты актёров, камера крепится к дверям или к капоту специальными устройствами. Всё это делается достаточно легко, но требует времени.

35

Вы машину не ставили на платформу, Серебряков сам ведёт?

Да, конечно, он хороший водитель. В салоне автомобиля также сидят звукорежиссёр, режиссёр, оператор и фокус-пуллер.

47

022-1



022-2



022-1

Вы меняли этот знак на обочине? Там ведь никак не увидеть, что написано...

Это наш знак. Сами стойки, по-моему, уже были, но знак мы поменяли на свой: «Загорье 1,5 км», например. Потому что не ровён час — всё-таки это может попасть в кадр. Ты знаешь: это точно будет в расфокусе, потому что фокус у актёров на ушах, но всё равно — почему не поменять? Сложности никакой: вместо старого знака навешивается свой, причём он отфактурен, помят, такой «поживший» объект... Знаков у нас было достаточно: «Прибрежный» 275, 410-2, «Загорье» или, например, «Загорье 14 км» — такой знак стоит на выезде из Прибрежного 274.

Это как раз один из тех элементов, что особо меня интересуют в нашей беседе; ведь многие бы сказали: «Ну и пусть...»

Ну да: «Пусть висит...» Нет-нет, мы их меняли.

022-2

Я хоть и обещал не задавать вопросов про особенности сценария, но всё же: у вас в фильме есть несколько моментов, так сказать, с интригой. Вот первый: они видят ментов, мы понимаем, что их сейчас штрафанут, — и вдруг всё оборачивается шуткой. Откуда это, как?.. Поиск улыбки в грустном фильме?

Во-первых, есть тут что-то вроде приветствия фильму Сергея Лозницы «Счастье моё». Такой добрый привет: мы с камерой за спиной водителя. Вы помните этот фильм?.. Почти с этого он начинается, первая встреча с ментами: грузовичок подъезжает к посту ГАИ, где его тормозят, он останавливается — Лозница так и остаётся на спине водителя. Подходит мент, просит документы, рассматривает их, что-то спрашивает у водителя, тот отвечает: «Там же всё написано». — «Ах, ты у нас борзый? Ну, давай, выходи». И начинается этот наш русский кошмар: все знают, что такое ехать за рулём и увидеть мента, который машет тебе жезлом, предлагает встать на обочине.

111, 158,
181

Кадры №№ 23—27

023

**«Документы приготовьте,
товарищ водитель»**

023



024



025



026

