

Предложи мне выбор — деловая встреча
на киностудии или менять младенцу
пеленки, — и я бы выбрал менять пеленки.

Тим Бёртон



SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET

Annotation

Тим Бёртон заслуженно считается иконой готической субкультуры и главным выдумщиком мирового кино. Изобретенных им незабываемых образов, уморительных, немыслимых и жутких, с лихвой хватило бы на дюжину режиссеров: хулиганская нечисть в «Битлджусе» (1988), перекошенная маска Джокера в «Бэтмене» (1989), несчастный «Эдвард Руки-ножницы» (1990), хихикающие инопланетяне, вырвавшие сердце у президента США, в «Марс атакует!» (1996), кровоточащее дерево в «Сонной Лощине» (1999), наконец, «Труп невесты» (2005) во всем его кладбищенском великолепии. На Венецианском кинофестивале 2006 года Бёртон был удостоен почетного «Золотого льва» — «за вклад в киноискусство». Настоящий сборник представляет собой перевод самого свежего, третьего издания книги бесед Тима Бёртона с его старым другом Марком Солсбери, бывшим редактором лондонского журнала «Empire» и автором ряда популярных киноведческих книг (например, «Под маской: Секреты голливудских изготовителей чудовищ»). Сборник предваряется двумя предисловиями Джонни Деппа — еще одного старого друга, именно от Бёртона получившего «звездный билет» в «Эдвард Руки-ножницы» и только что блеснувшего в шестой их совместной работе, киноверсии мюзикла «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит» (2007).

-
- [Благодарности](#)
- [Джонни Депп. Предисловие](#)
- [Предисловие к дополненному и исправленному изданию](#)
- [Вступительное слово к исправленному и дополненному изданию](#)
- [ИНТЕРВЬЮ](#)
 - [Детство в Бербанке — Калифорнийская школа искусств](#)
 - [Дисней и Винсент](#)
 - [«Ганзель и Гретель», «Франкенвини» и «Волшебная лампа Аладдина»](#)
 - [«Большое приключение Пи-Ви»](#)
 - [«Битлджус»](#)
 - [«Бэтмен»](#)
 - [«Эдвард Руки-ножницы»](#)
 - [«Бэтмен возвращается»](#)
 - [«Кошмар перед Рождеством»](#)

- [«Юнга» и «Эд Вуд»](#)
- [«Джеймс и гигантский персик», «Марс атакует!», «Супермен жив!» и «Печальная кончина Мальчика-Устрицы»](#)
- [«Сонная Лощина»](#)
- [«Планета обезьян»](#)
- [«Крупная рыба»](#)
- [«Чарли и шоколадная фабрика»](#)
- [«Труп невесты»](#)
- [Фильмография](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)

- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)

- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)

- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)

Предложи мне выбор - деловая встреча на киностудии или менять младенцу пеленки, - и я бы выбрал менять пеленки.

Тим Бёртон



Лоре и Майло, алмазам на моем небе

Благодарности

Впервые книга «Бёртон о Бёртоне» была издана в 1995 году и состояла из интервью периода 1988—1994 годов. В 1999 году, одновременно с выходом на экраны «Сонной Лощины», появилось исправленное издание, дополненное интервью, данными с января по апрель 1999 года. Весь вновь вошедший материал настоящего третьего издания составляют интервью периода между январем 2001 и мартом 2005 года — на съемках и при монтаже «Планеты обезьян», при монтаже «Крупной рыбы», на съемках «Чарли и шоколадной фабрики», а также во время нескольких проникновенных бесед в январе—марте 2005 года в Лондоне, где Бёртон монтировал «Чарли» и «Труп невесты».

Как и всегда, первейшая дань благодарности — Тиму Бёртону, который с самого начала был горячим энтузиастом и приверженцем этого проекта, который охотно и терпеливо, многие и многие часы на протяжении вот уже более десяти лет отвечал на вопросы, щедро жертвуя своим временем, откровенно высказывая свое мнение, который подарил нам замечательные произведения киноискусства. Спасибо ему.

Моя искренняя признательность — несравненному Дереку Фрею, правой руке Бёртона на протяжении многих лет, чей неутомимый энтузиазм просто невозможно превзойти и который столь же деятелен, сколь и обаятелен. Еще и еще раз благодарю тебя за помощь в организации интервью, проверку фактического материала, сличение иллюстраций и многое-многое другое.

Моя благодарность и признательность Джонни Деп-пу за его очень личные и проникновенные предисловия и ни с чем не сравнимое отношение к предмету этой книги — нежное, трогательное и сердечное. Да, ты заставлял меня ждать, но это всегда того стоило...

Многие люди поддерживали этот проект, осуществляли руководство, оказывали всяческую помощь. Многих я благодарил раньше, но в связи с этим изданием я хотел бы особо выделить Ричарда Д. Занука за его восхитительно старомодные манеры, щедрое гостеприимство, изумительные рассказы о Голливуде и великолепный чай в «Кларидже»; всегда очаровательную Сару Кларк, благодаря которой мои многочисленные визиты на съемочную площадку «Чарли и шоколадной фабрики» доставили мне столько удовольствия; Питера Маунтина за его фантастические, в один прием, съемки всей сцены; Эллисон Эббейт, самого милого гида, который

только возможен, по съемочной площадке «Трупа невесты»; и Кристи Дембровски — за ее постоянные подсказки и помощь в выборе цитат...

Спасибо Уолтеру Донохью, мудрому «старика» из «Фабер энд Фабер», за его гибкость с дедлайнами, а также моя искренняя благодарность Ричарду Т. Келли, который был на посту в очень трудный период, Айлин Петерсон, Хелене Бонэм Картер, Джону Огасту, Алексу Макдауэллу, Майку Джонсону, Фелисити Даль, Кейти Хайнцельман, блестящему оператору Эммануэлю Лю-бецки, Бренде Беррисфорд и Джейн Тротман. И, наконец, моя любовь и глубокая признательность неизменно удивительной Лоре. Существует множество причин — их слишком много, чтобы перечислять, — благодаря которым ты — самая лучшая.

Марк Солсбери

Джонни Депп. Предисловие

Зимой 1989 года я находился в Ванкувере, Британская Колумбия, на съемках телесериала. Ситуация была очень сложная: по контракту я был обязан вкалывать, как на конвейере, что для меня граничит с фашизмом (полицейские в школе... Господи!). Казалось, что мой жизненный путь пролегает где-то между такими сериалами, как «Дорожная полиция»^[1] и «Джоани любит Чачи»^[2]. Выбор для меня всегда был ограниченным: (1) справиться со всем этим как можно лучше с минимальными трениями; (2) добиться, чтобы меня как можно быстрее выгнали со всеми сопутствующими неприятностями; (3) бросить работу и подвергнуться судебному преследованию, поставив под угрозу не только собственные средства, но и деньги моих детей и внуков (что, как легко себе представить, стало бы причиной глубоких переживаний и почвой для конфликтов до конца моих дней и для грядущих поколений Деппов). Как я уже сказал, это дилемма не из легких. Вариант (3) отпал сразу благодаря чрезвычайно полезному совету моего адвоката. Что касается выбора (2), я пытался его осуществить, но они на это не клюнули. В конце концов пришлось остановиться на пункте (1) — справиться со своей работой по возможности лучше.

Минимальные трения вскоре превратились в потенциальное саморазрушение. Я не слишком-то был доволен собой и этим неконтролируемым тюремным сроком, который прописал мне мой бывший агент как лучшее лекарство против безработицы и на который я, по существу, сам напросился. Короче, я попал в переплет: заполнял собой пространство между рекламными паузами. Невнятно бормотал текст какого-то писаки — прочитать его я не сумел себя заставить (и таким образом не познал того яда, что нередко содержат подобные тексты). Чувствовал себя тупым, заблудившимся, словно юный республиканец, которого засунули в глотку Америки. Телевизионный мальчик с учащенно бьющимся сердцем, идол и идеал тинейджеров. Пастеризованный, патентно-защищенный, перекрашенный, пластиковый! ! ! Прикрепленный скобкой к коробке с кукурузными хлопьями на колесиках, летящей за термосом и старой коробкой для завтраков со скоростью двести миль в час навстречу потоку по трассе с односторонним движением. Мальчик-модная новинка, мальчик-франшиза. Затраханый и ошипанный, без малейшего шанса убежать от этого кошмара.

А потом однажды мне улыбнулась удача: новый агент прислала мне сценарий. То была история мальчика с ножницами вместо рук — невинного изгоя, обитателя пригорода. Я мгновенно прочитал сценарий и разрыдался, как младенец. Испытал настоящее потрясение: нашелся талант столь блестящий, что сумел придумать и воплотить в слова эту историю — я тут же перечитал ее еще раз. Она настолько тронула и взволновала меня, что воспоминания мощными волнами переполнили мое сознание: собаки времен моего детства, свойственное подростку ощущение собственной странности, бестолковости и безоговорочной любви, на которую способны только дети и собаки. Я испытывал чувство полного слияния с этой историей — она завладела мной. Принялся читать детские рассказы, сказки, книгу по детской психологии, «Анатомию» Грея^[3] — все подряд... а потом вмешалась реальность. Я был телевизионным мальчиком — ни один режиссер в здравом уме и ясной памяти не взял бы меня сниматься в этой роли. У меня не было ни одной достойной работы, чтобы показать: я могу сыграть этого персонажа. Как мне убедить режиссера, что я и есть Эдвард, что я знаю его вдоль и поперек? Мне казалось, что это невозможно.

Была назначена встреча с режиссером — Тимом Бёртоном. Я подготовился к ней, посмотрев другие его фильмы: «Битлджус», «Бэтмен», «Большое приключение Пи-Ви». Меня привел в восторг яркий колдовской талант этого парня, и я еще более укрепился в мысли, что он никогда не увидит во мне Эдварда. Я и сам стеснялся вообразить себя в этой роли. После нескольких схваток не на жизнь, а на смерть с моим агентом (спасибо тебе, Трейси!) я все-таки согласился на встречу с режиссером.

Я прилетел в Лос-Анджелес и направился напрямик в кафе при гостинице «Бель Аж», где было назначено свидание с Тимом и его продюсером Дениз Ди Нови. Я вошел, беспрестанно куря, нервно высматривая потенциального гения (не имел никакого представления, как он выглядит), и вдруг — БАЦ! Я увидел его сидящим с чашкой кофе в кабинке за шеренгой комнатных растений. Поздоровавшись, я сел, и мы разговорились... о чем — объясню позже.

Бледный хрупкий человек с грустными глазами, чьи волосы отражали нечто гораздо большее, чем сражение с подушкой прошлой ночью. Если бы расческа имела ноги, она обогнала бы Джесси Оуэнса^[4] при виде лохм этого парня. Ком волос на восток, четыре пряди на запад, завитки и буйство растительности в северном и южном направлении. Помню, что первой моей мыслью было: «Тебе надо немного поспать», — но сказать это вслух я, конечно, не осмелился. И вдруг меня словно ударило прямо в лоб двухтонным кузнечным молотом. Его руки — то, как он почти произвольно машет ими в воздухе, нервно постукивает ими по столу, его

высокопарная манера выражаться (я разделяю с ним эту черту характера), широко открытые глаза, этот нездешний взгляд, полный любопытства, глаза, которые много повидали, но с жадностью впитывают новые впечатления. Этот сверхчувствительный безумец и есть Эдвард Руки-ножницы.

Выпив вместе по три или четыре чашки кофе, запинаясь и обрывая фразы на полуслове, мы все же как-то умудрились понять друг друга и закончили встречу рукопожатием и взаимными заверениями, что были рады познакомиться. Я покинул это кафе, взбодренный кофеином, неистово грызя ложечку для кофе, словно взбесившаяся собака. И хотя во время этой встречи в наших отношениях появилась некая доверительная нотка, я ощущал теперь, что мой официальный статус только ухудшился. Мы оба понимали порочную красоту молочного сепаратора, лучезарное очарование гроздей смолы, неоднозначность и грубую мощь, которые можно отыскать в вышитом по бархату портрете Элвиса, смотрели Дальше очередного новомодного чуда, ощущали глубокое уважение к «тем, кто не как все прочие». Я проникся уверенностью, что мы сможем плодотворно работать вместе и, если мне дадут шанс, я его не упущу и смогу донести художественное видение Эдварда Руки-ножницы. Однако шансы мои были в лучшем случае невелики. Куда более известные, чем я, люди не только считались кандидатами на эту роль, но дрались, сражались, пинались, вопили и умоляли, чтобы выбрали именно их. До сих пор только один режиссер рискнул дать мне шанс — Джон Уотерс, великий изгой, человек, к которому и я и Тим испытываем величайшее уважение и которым восхищаемся. Джон попытал счастья, высмеяв мой «привычный» образ в «Плаксе»^[5]. Но увидит ли Тим во мне некие качества, которые подвигнут его на такой риск? Во всяком случае, я на это надеялся.

Я ждал долгие недели, не имея никаких благоприятных вестей, но продолжая изучать роль Эдварда. Она стала теперь не просто тем, что я хотел сделать, а чем-то таким, что я обязан был сыграть. Не из-за амбиций, жадности, актерского самоутверждения, кассового успеха, но потому что эта история обрела место в моем сердце и не желала быть оттуда изгнанной. Что я мог сделать? В тот момент, когда я был близок к тому, чтобы смириться с судьбой — увы, мне суждено так и остаться телевизионным мальчиком, — зазвонил телефон.

— Алло, — сказал я.

— Джонни... Ты — Эдвард Руки-ножницы, — без лишних затей сообщил голос в трубке.

— *Что?! —* вырвалось у меня.

— *Ты — Эдвард Руки-ножницы.*

Положив трубку на рычаг, я прошептал эти слова, чтобы услышать их еще раз. А в дальнейшем повторял их каждому, с кем общался. Разрази меня гром, но я просто не мог в это поверить. Он был готов все поставить на карту, взяв меня на эту роль. Наплевав на все пожелания, надежды и мечты боссов киностудии о большой звезде с гарантированным высоким кассовым сбором, он выбрал меня. В тот миг я уверовал в Бога, нисколько не сомневаясь, что произошло вмешательство высших сил. Эта роль означала для меня не ступеньку в карьере. Эта роль даровала мне свободу — свободу творить, экспериментировать, от чего-то в себе избавляться. То было освобождение от мира массовой продукции, от убийственной телевизионной поденщины — и принес его этот эксцентричный блестящий молодой человек, который провел юность, рисуя странные картинки, гуляя по окрестностям Бербанка, чувствуя себя не таким, как все (об этом я узнаю позже). Я же ощущал себя Нельсоном Манделой, словно вернулся к жизни от мучительных призраков страшной «Голлисказки», из мира, где ты не имеешь никакой власти над тем, чего *действительно хочешь*.

По правде сказать, тем успехом, который мне посчастливилось иметь, я обязан в основном этой странной, сумбурной встрече с Тимом. Если бы не он, боюсь, я двигался бы в направлении выбора (3) и перестал бы участвовать в этом треклятом шоу, если бы во мне осталось хоть какое-то подобие самоуважения. Думаю также, что Тимова вера в меня распахнула передо мной двери Голливуда, который словно участвовал в игре «следуй за лидером».

После этого я еще раз работал с Тимом на съемках «Эда Вуда». О замысле этого фильма он рассказал мне в кафе-баре «Формоза» в Голливуде. Бёртон уговорил меня участвовать в этом проекте за какие-то десять минут. Для меня почти не имеет значения, что собирается снимать Тим, — я сделаю это, я всегда готов к работе, потому что полностью доверяю ему — его видению, вкусу, чувству юмора, его сердцу и его уму. Для меня он — истинный гений, а я, уж поверьте, не о многих скажу такое. Невозможно наклеить ярлык на то, что он делает. И это не волшебство, которое подразумевает ту или иную степень мошенничества. И это не просто мастерство, не какой-то выученный раз и навсегда урок. Тим обладает особым даром, который редко встречается. Назвать его создателем фильма, кинорежиссером — недостаточно. Редкое звание «гений» включает в себе гораздо большее — это не только фильм, но и рисунки, фотографии, мысли, идеи, интуиция.

Когда меня попросили написать предисловие к этой книге, я решил построить свой рассказ с точки зрения человека, которым я действительно

ощущал себя в то время, когда Тим спас меня, — неудачника, изгоя, куска бросового голливудского мяса.

Очень нелегко писать о том, кого ты так любишь и уважаешь, чьей дружбой так дорожишь. Не менее трудно объяснить отношения, которые складываются между актером и режиссером в процессе совместной работы. Единственное, что могу сказать: Тиму достаточно произнести несколько отрывочных фраз, откинуть голову, прищуриться или посмотреть на меня определенным образом — и я уже точно знаю, чего он хочет добиться в данной сцене. И я всегда делаю все возможное, чтобы дать ему это. И для меня куда удобнее выразить свои чувства к Тиму в письменной форме, потому что, если высказать их ему напрямую, он скорее всего зауклет, как привидение, и заедет кулаком по башке.



Тим Бёртон и Джонни Депп на съемках фильма «Эдвард Руки-ножницы»

Он художник, гений, чудака, безумец, блестящий, храбрый, смешной до истерики, преданный, не признающий традиций, настоящий друг. Я в огромном долгу перед ним и уважаю его в гораздо большей степени, чем могу выразить на бумаге. Он — это он, и этим все сказано. И он, без всякого сомнения, самый лучший на планете имитатор Сэмми Дэвиса-младшего^[6].

Я никогда не встречал человека столь явно не от мира сего и при этом находящегося на своем месте. Единственно ему принадлежащем месте.

Нью-Йорк, сентябрь, 1994

Джонни Депп

Предисловие к дополненному и исправленному изданию

Минуло много лет с тех пор, как мне на короткое время довелось побывать в шкуре телезвезды, впрочем, можете называть это так, как вам больше нравится. Я вспоминаю эти годы как критические в моей судьбе: представьте себе мятущегося молодого человека, очертя голову мчащегося со сверхзвуковой скоростью навстречу неизбежному фиаско. Или, если рассматривать ситуацию в более позитивном плане, то было принудительное обучение с приличными дивидендами в ближайшем будущем. Во всяком случае, времена были мрачными: так называемые актеры телевидения неохотно допускались в изменчивый круг кинематографистов. К счастью, я был не просто полон решимости, я отчаянно желал прервать привычную череду своих взлетов и падений. Вероятность, что у меня появится шанс, была крайне мала, пока такие люди, как Джон Уотерс и Тим Бёртон, с их интуицией, не нашли в себе достаточно мужества, чтобы предоставить мне возможность выстроить свой собственный фундамент по моему личному плану. Впрочем, отвлекаться нет времени... обо всем этом было сказано раньше.

Я сижу сейчас, сгорбившись, и стучу по клавиатуре жалкого старенького компьютера, который совсем не понимает меня, да и я его, особенно когда в голове вертятся мириады мыслей о том, как лучше разрешить столь личную проблему — возобновление отношений со стариной Тимом. Для меня он остался тем же самым человеком, о котором я писал почти одиннадцать лет назад, хотя чудеса всякого рода пролились на нас ливнем и расцвели наши жизни, радикально изменив тех людей, какими мы были и какими стали, по крайней мере тех, кого привыкли в нас видеть. Да, знаете, Тим и я стали отцами. Просто блеск. Кто бы мог подумать, что наше потомство будет вместе проводить время на детских площадках: качаться на качелях, делиться игрушечными машинками, игрушечными монстрами, даже рисковать подхватить друг от друга ветряную оспу? Эту часть жизненного пути я и представить себе не мог.

Видеть Тима в качестве счастливого отца вполне достаточно, чтобы заставить меня безудержно разрыдаться. Как и почти всегда, чувства Тима легко прочесть в его глазах. Они и раньше сияли, спору нет, эти встревоженные, грустные, усталые глаза всегда излучали свет. Но сейчас глаза старины Тима превратились в настоящие лазеры! Пронизывающие,

улыбающиеся, довольные глаза человека, хоть и вобравшего в себя весь груз прошлого, но светящиеся надеждой увидеть нечто захватывающее и в будущем. Прежде этого не было. Он выглядел, по крайней мере со стороны, человеком, у которого есть всё. Однако в нем можно было разглядеть и какую-то незавершенность, некое пустое пространство, незаполненное место. Уж поверьте мне... Я знаю.

Наблюдать за Тимом и его сынишкой Билли — невероятное удовольствие. Между ними — зримая связь, более важная, чем любые слова. У меня такое ощущение, словно я вижу, как Тим встречает самого себя в возрасте карапуза, едва начавшего ходить, но готового исправить все, что было неправильно, и сделать еще лучше все, что было правильно. Я гляжу на Тима, собирающегося сбросить с себя кожу того не устоявшегося до конца человека, которого мы все знали и любили, и вижу, как он рождается вновь в лучах расцветшей сегодня безудержной радости. Быть очевидцем этого — своего рода чудо и большая честь для меня. Человек, которого я знаю теперь как часть трио Тим—Хелена—Билли, нов для меня и полностью завершен. Впрочем, довольно об этом. Пора слезть с коробки «клинекса» и двигаться дальше.

В августе 2003 года я был в Монреале, где снимался в «Тайном окне»^[7]. Позвонил Тим и спросил, смогу ли я прилететь в Нью-Йорк на следующей неделе, чтобы пообедать с ним и кое-что обсудить. Никаких имен, названий, историй, сценариев — ничего конкретного. И, как всегда, я знал, что буду счастлив увидеться с ним: «До встречи», что-то в этом роде. И я действительно вылетел в Нью-Йорк, приехал в ресторан и обнаружил там Тима, который запрятался в полутемную угловую кабинку с кружкой пива. Я присел рядом, мы впервые смогли с радостью задать друг другу фантастический вопрос: «Ну, как твоя семья?» — и тут же резко переключились на тему дня: Вилли Вонка.

Я был ошеломлен. Сперва меня изумили необычайные возможности бёртоновской интерпретации классической повести Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика», но окончательно я был сражен, когда осознал, что он спрашивает, хочу ли я сняться в роли Вон-ки. Да для любого ребенка, выросшего в 70—80-е годы, просмотр первой киноверсии этой книги с Джином Уайлдером в главной роли (он блестяще сыграл Вон-ку) был ежегодным событием. Во мне проснулся ребенок: у меня голова закружилась при мысли, что на эту роль выберут меня. Но во мне не дремал и «трагик», который очень даже хорошо понимал, что каждый актер, его мать и золотая рыбка домашней игуаны третьего кузена дяди брата этой матери будут разрубать друг друга на маленькие кусочки или, в лучшем случае, убивать более цивилизованным образом, кричать, затыкать друг

другу рот — и все из-за того, что этот шанс предоставлен мне одним из людей, вызывающих у меня самое большое восхищение. Я также превосходно сознавал, сколько битв с разными киностудиями пришлось выдержать за много лет Тиму, чтобы добиться моего участия в нескольких фильмах, которые мы делали вместе. И я не мог не понимать, что ему, вероятно, понадобилось проявить твердость и в этот раз. Я не мог поверить своей удаче... До сих пор не верю.

Я дал ему закончить первую фразу, но на середине второй уже выпалил:
— Я в игре.

— Ну что ж, — сказал он, — подумай об этом и дай мне знать.

— Нет-нет. Если я тебе нужен, я в твоём распоряжении.

Когда мы закончили обед, у нас уже появилось несколько находок и занятных идей, касающихся характера Вонки. Мы, конечно же, обменялись подходящими случаю историями, которые обычно рассказывают под хмельком взрослые мужчины — отцы семейств. Пожав друг другу руки и дружески обнявшись, как принято у старых приятелей, мы отважно вышли из ресторана в ночь. А потом я вручил ему полный набор DVD с записями «Уигглз»^[8], что взрослым мужчинам, вероятно, делать не следует, но они, тем не менее, поступают именно так, а после всё отрицают. Мы распрощались, и я вернулся к своим повседневным делам. А через несколько месяцев оказался в Лондоне, где начинались съёмки.

Наши прежние дискуссии о Вонке были приняты к сведению, мы были готовы к работе. Идея рассказать об этом одиноком человеке, о той крайней степени изоляции, на которую он обрек себя, и к чему это привело, была превосходным игровым полем. Мы с Тимом исследовали многие области нашего собственного прошлого, чтобы вскрыть различные пласты натуры Вонки: двое взрослых мужчин, ведущих серьезные дебаты по поводу достоинств Капитана Кенгуру^[9] в сравнении с мистером Роджерсом^[10], приперчивая сказанное энергией, ну, скажем, Винка Мартиндейла или Чака Вулери, двух лучших ведущих телевизионных игр, когда-либо появлявшихся перед объективами телекамер. Мы прокладывали русло наших бесед через такие территории, что к концу путешествия хохотали до слез — мы веселились, как школьники-подростки. Иногда мы даже влезали в шкуру ведущих «местных» детских шоу — мимов или карнавальных шутов. Мы храбро пускались в обсуждение самых зыбких перспектив и отбрасывали все ненужное. Мои воспоминания о процессе съёмок я храню как сокровище.

Опыт съёмок под руководством Тима — бесценный дар. Я ощущал себя так, словно мой мозг и мозг режиссера соединены раскаленным проводом, от которого в любую минуту могут посыпаться искры. В некоторых сценах

были такие моменты, когда мы словно оказывались на опасной высоте, ощущая себя висящими на неправдоподобно тонкой нити, пытаюсь определить границы наших возможностей. Все это неизменно рождало еще более нелепые идеи и безудержное веселье.

Я был удивлен, когда на съемках «Чарли» Тим пригласил меня озвучить главного героя в полнометражном мультфильме «Труп невесты», над которым работал в то же время. Размеры, объем этих проектов, масштабы обязательств по ним, особенно если заниматься ими одновременно, могли бы свалить лошадь. Тим же без видимых усилий плавно переходил от одного фильма к другому. Он наделен некой необоримой силой. Множество раз я был не в состоянии осознать до конца, в чем источник его неистощимой, почти противоестественной энергии.

Короче говоря, мы работали на износ и веселились вовсю. Мы смеялись, как глупые дети, над всем подряд и ничем конкретным, что-то все-таки при этом имея в виду. Мы наперебой, без излишней застенчивости имитировали наших любимых шоуменов былых времен, таких блестящих личностей, как Чарльз Нельсон Рейли, Джордж Джессел, Чарли Каллас, Сэмми Дэвис-младший (неизменно), Шлитце^[11] (из «Уродов» Тода Браунинга) и т. д. Этот список можно продолжать до бесконечности, но имена будут становиться все менее и менее известными, так что читатель, возможно, просто перестанет их воспринимать. Мы с увлечением философствовали о том: были ли гости «На сковородке с Дином Мартином»^[12] действительно в одной комнате, когда записывалось шоу, и страшно беспокоились, что, может быть, и нет.

Знание Тима о том, каким должен быть фильм, поразительно, он так глубоко проникает в сферу неизведанного, что это просто пугает. Например, однажды в разговоре я между делом упомянул, что Ванесса, моя девушка, имеет слабость к фильмам-катастрофам, да по-страшнее. И тут же болтовня Тима стала невероятно оживленной, он начал размахивать руками, описывая в воздухе опасные зигзаги. Он выпалил список названий, которых я в жизни не слышал. Мы остановились на паре шикарных вещичек — Тим разыскал их для нас в своей личной фильмотеке, — то были «Рой» и «Когда время истекло». Ну и для комплекта что-нибудь поспокойней — скажем, «Чудовище Зеро» или «Деревню проклятых»^[13]. Дело в том, что он ни в малейшей степени не пресытился кино, этот процесс не утомил Тима, не наскучил ему. И каждый новый замысел волнует его в той же мере, что и самый первый.

Для меня работа с Тимом подобна возвращению домой. Дом этот построен на риске, но таком, который дает покой. Глубокий покой. Здесь ни для кого нет сеток безопасности, но воспитаны обитатели этого дома

именно так. Здесь принято полагаться на простое доверие — оно ключ ко всему. Я очень хорошо знаю, что Тим мне доверяет, и это удивительное благо, но это вовсе не означает, что меня не охватывает иногда ощущение бессилия от страха подвести его. По правде сказать, это самая первая мысль, которая приходит мне в голову, когда я берусь за роль. Единственное, что позволяет мне сохранить здравый рассудок, — сознание того, что Тим доверяет мне, моя любовь к нему, моя глубокая и неизменная вера в него, соединенная со страстным желанием никогда его не разочаровывать.

Что еще можно о нем сказать? Он мой брат, друг, отец моего крестника. Это удивительный, чудесный человек, за которым я пошел бы на край света, и я отлично знаю, что он сделает то же для меня.

Что ж... Я все сказал.

Доминика, Вест-Индия

Май, 2005

Вступительное слово к исправленному и дополненному изданию

За десятилетие, прошедшее после первого издания книги «Бёртон о Бёртоне», Тим Бёртон трансформировался из постановщика-фантазера, способного превращать в золото все, к чему он прикасается, в легко опознаваемый бренд: «сделано в манере Бёртона» говорится теперь о любом кинорежиссере, чья работа мрачна, вычурна, будоражит или вызывает раздражение. Эта трансформация принесла определенные выгоды, например авторитет в Голливуде, но и свой уникальный набор трудностей, в частности те ожидания, что возлагают на него и его фильмы студии и публика. Бёртон был и остается создателем фильмов, чей *modus operandi*^[14] целиком основан на его самых сокровенных чувствах. Чтобы взяться за какой-то проект, ему необходимо обрести эмоциональную связь со своими персонажами, будь то оригинальные создания, такие как простак с лезвиями вместо пальцев в «Эдварде Руки-ножницы», перенесенные на экран герои комиксов, подобные неусыпному мстителю в маске Бэтмену, или люди из реальной жизни — таков трэш-режиссер в «Эде Вуде». Связь эта, как первым готов признать сам Бёртон, иногда совсем не очевидна. «Эдвард Руки-ножницы», например, берет свое начало из некоего крика души — рисунка, сделанного в подростковом возрасте и выражавшего потаенную муку, которую Бёртон испытывал из-за неспособности общаться с окружающими, в особенности со своими домашними. Многие из его фильмов несут на себе отпечаток детства, проведенного в пригороде.

То был Бербанк, пригород Лос-Анджелеса, где рос Бёртон в 1950-е и 1960-е годы в тени съемочных павильонов «Уорнер бразерс». Он искал убежища от яркого и солнечного внешнего мира в сумраке кинотеатров, ощущая психологическую связь с образами, мелькавшими на большом экране. Его страстью были фильмы про монстров, а идиолом — Винсент Прайс, которому он отдал дань уважения в короткометражной мультипликации «Винсент» и предложил роль отца-изобретателя в фильме «Эдвард Руки-ножницы». И хотя многие из периодически повторяющихся тем и образов Бёртона лежат на поверхности — режиссер щедро воздаст должное своим юношеским увлечениям, особенно фильму Джеймса Уэй-ла «Франкенштейн» (1931), — реальность гораздо более сложна. «Образ не всегда буквален, — однажды сказал режиссер. — Он привязан к чувству».

Персонажи Бёртона — нередко аутсайдеры, непонятые и ложно воспринимаемые, неудачники, страдающие в той или иной мере от раздвоенности, даже в своем весьма специфическом окружении остающиеся где-то на обочине. Их терпят, но по большей части предоставляют самим себе. Во многих отношениях он и сам воплощает это противоречие. Хотя Бёртон продолжает удерживать позиции на самом верху в списке наиболее преуспевающих деятелей Голливуда, будучи режиссером, одно имя которого гарантирует не только зрительскую аудиторию, но и зеленый свет на киностудиях, почти во всех прочих аспектах он и Голливуд держат почтительную дистанцию. Его фильмы могут дать в мировом прокате больше миллиарда долларов прибыли, но они столь же далеки от рабского подражания расхожим образцам коммерческого кинематографа, как далек Бёртон от полного подчинения системе голливудского кинопроизводства, в которой он работает с тех пор, когда начинал свою деятельность в качестве мультипликатора на киностудии Диснея в 1980-х. Несмотря на то что в его распоряжение предоставляются гигантские бюджеты, почерк Бёртона остается столь же оригинальным и уникально творческим, как и раньше. Он может на голливудские деньги снимать «летние» блокбастеры или развлекательные фильмы, но он делает их *по-своему*. Именно поэтому они такие трогательные и интригующие.

Когда Бёртон был объявлен режиссером новой версии «Планеты обезьян», тех, кто испытывал по этому поводу радостное возбуждение, и тех, кто сомневался в его мотивации, да и вообще в необходимости переделывать этот классический, столь любимый многими фильм, оказалось примерно поровну. Бёртон прекрасно сознавал потенциальные сложности: «Я понимал, что передо мной западня». Его «пересоздание материала», как окрестили проект на «XX век Фокс», оказалось своего рода чашей с ядом. Первоначальная версия «Планеты обезьян» появилась на экранах в 1968 году, совсем в другую эпоху с иным политическим климатом — война во Вьетнаме, расовые волнения в США, — и воспринималась одновременно как четко выраженный социальный репортаж и первоклассное развлечение. Тогда мир был другим. В 2000 году «Фокс» интересовал не социальный аспект, а франшиза. Фильму Бёртона дали зеленую улицу еще до завершения сценария: он был поспешно запущен в производство, чтобы успеть выпустить его летом. Компромиссы были видны невооруженным глазом, а законченный фильм, несмотря на привычные образные и стилистические изыски и потрясающий грим Рика Бейкера, оказался явным разочарованием даже для самых твердокаменных бёртоновских фанатов. В главе, посвященной этому фильму, режиссер рассказывает о трудностях, с которыми он столкнулся, причем отношения с киностудией были в числе

главных проблем. Что касается неизбежных личных мотивов, «Обезьяны» породили несколько знакомых тем — неудачи и аутсайдера, а также дали возможность поработать с Чарлтоном Хестоном, исполнившим главную роль в первой версии фильма. Позднее Бёртон признается: его сердце не лежало к этой работе, его «больше интересовала идея фильма, чем фактическое ее воплощение».

Бёртон вернулся на свой прежний уровень, сняв «Крупную рыбу», фильм наиболее близкий к киномейнстриму, но, по иронии судьбы, самый личный для него на сегодняшний день. Сценарий «Крупной рыбы», написанный Джоном Огастом по мотивам романа Дэниела Уоллеса, стал идеальным материалом для Бёртона, который не только обыгрывает сам факт, что в фильме рассказывается некая история, но и замечательно использует свою склонность к притчам. Что еще более важно, Бёртон очень лично воспринял главную тему фильма — попытку примирения сына со своим умирающим отцом: сценарий дал ему возможность выразить свои чувства по поводу смерти собственного родителя, скончавшегося в 2000 году. «Крупная рыба» выстроена вокруг отношений между Эдвардом Блумом, бывшим коммивояжером, всегда находившим более глубокую правду в фантазиях, чем в реальности, и отдалившимся от него сыном Уиллом, привыкшим презирать отца за его тягу к изощренным небылицам, но в конце концов приходящим к пониманию, что они раскрывают подлинную суть этого человека. Фильм представляет собой великолепный сплав фантастического и сентиментального, эмоционального и волшебного. Бёртон получил для работы лучший сценарий со времен «Эда Вуда» и представил на экране яркую, героическую, мифическую Америку, населенную оборотнями и великанами, сиамскими близнецами и гигантскими сомами,— Америку, где романтики и храбрецы в конечном счете непременно выигрывают. Как отметил Питер Треверс из журнала «Роллинг стоун»: «Напряженность, присущая этой сказке, обнаруживает в Бёртоне здоровую зрелость и придает фильму будоражащую серьезность. Сын обретает способность разговаривать с отцом на его языке и видеть его таким, какой он есть, а „Крупная рыба“ при этом обретает преобразующую силу искусства».

Сложилось полное ощущение вмешательства Провидения и предопределенности происходящего, когда Бёртон взялся за постановку новой экранной версии классической детской книги Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика». Два могучих творческих таланта со сходным мрачным юмором и склонностью ставить все с ног на голову уже встречались раньше, когда Бёртон продюсировал фильм «Джеймс и гигантский персик». Еще более интригующей была новость, что будущий

фильм вновь, впервые после «Сонной Лощины», воссоединит Бёртона с Джонни Деппом. Продолжение их сотрудничества дало прекрасный результат: это лучшее создание каждого из них, хотя их работа в паре неизбежно приводит к столь большим ожиданиям, что Бёртон испытывает из-за этого психологический дискомфорт. «В начале карьеры ты буквально сражаешься, чтобы добиться своего, но ощущаешь при этом, что свободен. Это удивительное чувство, которое приходит, когда от тебя не ждут ничего особенного, — говорит режиссер.— Если же у людей есть на твой счет определенные ожидания, удивить их гораздо труднее».

И все же этот союз еще раз явил миру нечто не просто удивительное, но, по сути, не имеющее аналогов. Как объясняет Депп в предисловии, а Бёртон в главе, посвященной фильму, чтобы создать Вилли Вонку, они извлекли из глубин памяти воспоминания о телевизионных ведущих времен своего детства, и результат был поразительным: герой оказался странным и даже жутковатым, но если бы сам Роальд Даль был жив и увидел его, он не удержался бы от смеха. И хотя версия «Чарли и шоколадной фабрики», предложенная режиссером, — чрезвычайно точное перенесение на экран мира Роальда Даля, фильм в то же время является квинтэссенцией бёртоновского стиля — это некое причудливое буйство великолепного цвета, потрясающего замысла и восхитительной фантазии. Читателям книги (а их миллионы) картина дает все, чего они ждут от нее, но тем не менее таит в себе массу сюрпризов.

«Кошмар перед Рождеством», когда вышел на экраны, не был хитом «пиксаровского» масштаба, но в последующие годы полюбился многим. Он породил новую разновидность игрушек, до сих пор пользующихся популярностью. Бёртон давно замыслил новый проект, в котором дал бы волю своей любви к покадровой мультипликации, в особенности к фильмам Рэя Харрихаузена^[15].

Он создал «Труп невесты» — сказку на все времена, непревзойденную по тону и стилю. В мире, где доминируют компьютерные образы, Бёртон постоянно возвращается к своим кропотливо и детально разработанным средствам выражения, к искусству, творимому исключительно вручную, — именно оно, по его мнению, несет подлинные чувства. «Это нечто невысказанное, подсознательное — вот почему я люблю это, — говорит он, — то, что нельзя выразить словами, нечто осязаемое, волшебное, таинственное. Я знаю, что это можно получить на компьютере, — некоторые вещи на компьютере получаются лучше, — но эмоциональный отклик дает именно то, что сделано вручную, для меня, во всяком случае. Может быть, дело в том, что меня мучит ностальгия, но я действительно верю в эти средства выражения».

На создание «Трупа невесты» Бёртона вдохновило некое стихотворение XIX века с восточноевропейским сюжетом, рассказывающее о нервном, застенчивом женихе по имени Виктор, который помимо его воли оказывается накануне своей свадьбы с Викторией околдован невестой-трупом, давшей название стихотворению. В результате жених попадает в западню — в царство мертвых. В этом фильме многое узнаваемо по предшествующему творчеству Бёртона: сюжет тематически перекликается с «Битлджусом» и «Сонной Лощиной», Виктор, озвучиваемый Джонни Деппом, — типичный бёртоновский протагонист, а взаимная перестановка двух миров — страна живых в фильме «мертвее» царства мертвых — успокаивающе знакома. Неслучайно и такое совпадение: Виктор выглядит точь-в-точь как повзрослевший маленький мальчик из «Винсента», то есть сильно смахивает на самого Бёртона. «Ребенок не умер во мне, — говорит режиссер. — Я действительно испытывал такие чувства и признался себе в этом, когда фильм был закончен. Любой проект пытаешься сделать близким тебе лично».

Марк Солсбери

ИНТЕРВЬЮ

Детство в Бербанке — Калифорнийская школа искусств

Тим Бёртон, старший сын Билла и Джип Бёртон, родился 25 августа 1958 года в Бербанке, Калифорния. Его отец работал в центре отдыха и развлечений бер-банкского парка, мать владела магазином подарков «Кошки плюс», где все товары тем или иным образом были связаны с кошачьей тематикой. Второй их сын, Дэниел, — художник, на три года младше Тима. Дом Бёртонов находился как раз на подлетной трассе бербанкского аэропорта. Тим часто лежал в саду, глаза на самолеты, летающие над головой, и подсчитывая время появления инверсионного следа. С двенадцати до шестнадцати лет он жил у бабушки в том же Бербанке, а потом переселился в маленькую квартирку над принадлежащим ей гаражом. Чтобы оплатить это жилье, приходилось после школы работать в ресторане. Расположенный в пригороде Лос-Анджелеса Бербанк был, да и поныне остался, предместьем Голливуда. «Уорнер бразерс», «Дисней», «Коламбия», Национальная телерадиовещательная корпорация — все они имели здесь свои студии, но в остальном Бербанк изначально представляет собой американский рабочий пригород. Бёртон, однако, с детства испытывал отчуждение к этой среде, что позднее и покажет в фильме «Эдвард Руки-ножницы». Действительно, легко увидеть юного интроверта Тима Бёртона в Эдварде — пришлеце в земле чужой ^[16] — перенесенном из своего замка на вершине холма в некую выдержанную в пастельных тонах версию пригорода. В детстве Бёртон, по собственному признанию, иногда давал волю дремавшим в нем разрушительным инстинктам: отламывал головы игрушечным солдатикам и терроризировал соседского малыша рассказами о высадке инопланетян. Спасения от повседневности юный Тим искал в кинотеатре или перед экраном телевизора, когда демонстрировались фильмы ужасов.

Если вы не из Бербанка, то можете подумать, что это столица кинематографического мира — ведь вокруг сплошные киностудии, — однако он был и остается типичным пригородом. Забавно, что районы вокруг Бербанка стали менее провинциальными, но сам Бербанк ничуть не изменился. Уж не знаю, как и почему, но это место окружает какой-то таинственный щит: это некая всеамериканская земля.

Ребенком я был чрезвычайно сосредоточен на себе самом. Мне нравилось думать, что я все воспринимаю не так, как другие. Я делал все то,

что любят делать другие дети: ходил в кино, играл, рисовал. Ничего необычного. Гораздо необычнее сохранять желание делать все это, и когда становишься старше. Наверно, в школе я был тихим ребенком. Толком я себя не осознавал: я не очень хорошо все помню, словно меня несло по реке событий. В общем, не лучшие годы моей жизни. Я не плакал во время прогулок и не рассчитывал на то, что дорога будет все время идти под гору. И у меня *были* друзья. Я никогда по-настоящему не ссорился с людьми, но и не слишком старался удерживать друзей. Такое чувство, будто людям хотелось не нарушать моего одиночества, уж не знаю почему. Словно я распространял вокруг себя некую ауру: «Оставьте меня в покое, черт вас возьми!» Какое-то время я выглядел так, будто меня вызвали на пробы для «Семейки Брейди»^[17]: на мне были брюки клеш и коричневый домашний костюм. Но панк-музыку я любил: она помогала мне, давала хороший эмоциональный заряд. Друзей у меня было немного, но в кинотеатрах шло достаточно всяких причудливых фильмов, так что можно было подолгу обходиться без приятелей и смотреть каждый день что-нибудь новенькое — эти фильмы словно вели с тобой диалог.

В Бербанке было пять или шесть кинотеатров, но время от времени их закрывали. А на несколько лет, когда я был подростком, кинотеатры и вовсе исчезли. И все же были среди них такие, в которых можно было посмотреть фантастические ужастики по три фильма в сеанс, вроде «Кричи, Блэкула, кричи», «Доктор Джекилл и сестра Хайд» и «Уничтожить всех чудовищ»^[18]. То была хорошая пора для кинематографа, когда показывали эти строенные сеансы. Я частенько ходил в кино или один, или прихватив с собой пару соседских мальчишек.

Недавно я вновь посетил остров Каталина^[19], где не был с детских лет. Я тогда любил бывать там, в прохладном кинотеатре «Авалон», украшенном в стиле ар-деко — невероятными раковинами. Помню, что смотрел там «Ясона и аргонавтов»^[20], причем и кинотеатр, и фильм воспринимались как единое целое: дизайн кинотеатра, сам фильм и мифологический сюжет, который он воспроизводил. Ощущение осталось непередаваемое — то был один из первых запомнившихся мне фильмов. Тогда мне было не больше пятнадцати лет.



Скелеты Рэя Харрихаузена в «Ясоне и аргонавтах»

В то время такие фильмы показывали субботними вечерами и по телевизору, например «Мозг, который не хотел умирать»^[21], где у человека оторвало руку и он задевает стену окровавленной культей, прежде чем умереть, а голова лежит на тарелке и смеется над ним. Теперь такое по телевизору не покажут.

Мне всегда нравились монстры и фильмы про этих чудовищ. Меня они никогда не пугали: я всегда их любил, сколько себя помню. Родители рассказывали, что я ничего не боялся, смотрел все подряд. И я до сих пор сохранил пристрастие к кино такого рода. «Кинг Конг», «Франкенштейн», «Годзилла», «Существо из Черной лагуны» — все они очень похожи друг на друга, только резиновые костюмы и грим разные. Однако каждый ребенок отождествляет себя с тем или иным образом из сказки. Мне кажется, большинство монстров воспринимаются, по сути, неправильно: обычно они гораздо чистосердечнее, чем люди, которые их окружают.

Наверно, из-за того, что я никогда не читал, эти фильмы про чудовищ были моими сказками. Для меня это примерно одно и то же. Я хочу сказать, что сказки переполнены насилием, символикой и нарушают душевное спокойствие, пожалуй, даже в большей степени, чем «Франкенштейн» и тому подобное, чья мифическая, сказочная природа более очевидна. Однако такие волшебные истории, как сказки братьев Гримм, пожалуй, ближе к фильмам типа «Мозга, который не хотел умирать»: они отличаются грубостью, жестокостью, причудливым символизмом. Повзрослев, я догадался, что подобные пристрастия были протестом против пуританской, бюрократической семейной атмосферы пятидесятых. Я не желал видеть все вокруг себя раз и навсегда распланированным, воспринимать вещи именно

такими, какими они были. Наверно, именно поэтому мне нравились сказки и народные предания: в них всегда скрыта какая-то тайная символика. Они содержат некое ядро, но при этом открыты для интерпретаций. Мне всегда доставляло удовольствие видеть какие-то вещи, но иметь о них свое собственное представление. Вот почему я думаю, что мне нравились сказки не сами по себе, меня больше привлекала скрытая в них *идея*.



Годзилла выплескивает гнев

Какое-то время мне хотелось быть актером, играющим Годзиллу. Мне нравились эти фильмы и сама мысль, что можно излить свой гнев в таком грандиозном масштабе. Сам я был тихим и уж никак не отличался экспансивностью, так что эти фильмы служили для меня своего Рода разрядкой. По-видимому, я изначально был сильно настроен против общества. Я не вожу знакомства с детьми, своих детей у меня нет, и мне не по душе выражение «остаться таким, как ребенок», потому что, по-моему, это означает умственную отсталость. Но в какой момент у человека формируются идеи, когда они обретают четкие очертания? Думаю, что эти

импульсы, направленные на разрушение общества, сформировались очень рано.

Итак, я смотрел почти все фильмы про чудовищ, но почему-то именно картины с Винсентом Прайсом оказались мне особенно близки. Я вырос в пригороде, в атмосфере, которая воспринималась как приятная и нормальная (но я-то ее ощущал совсем иначе!), и эти фильмы давали выход чувствам определенного рода: я соотносил их с тем местом, в котором рос. Наверно, поэтому такой отклик во мне нашли произведения Эдгара Аллана По. В детстве в моей комнате было два окна — замечательные окна, выходившие на лужайку, но родители почему-то заделали их, оставив мне маленькое узкое окошко — мне приходилось залезать на стол, чтобы выглянуть в него. До сих пор я так и не спросил, зачем они это сделали, а надо бы спросить. Это напомнило мне тот рассказ По, где человека замуровывают заживо. Вот такие формы принимала у меня связь с окружающим миром. Это таинственное место, Бербанк.

Винсент Прайс был человеком, с которым я мог себя отождествлять. Чем ты младше, тем большими кажутся окружающие тебя предметы. Ты создаешь собственную мифологию, отыскиваешь психологически близкие тебе явления. Эти фильмы, сама их поэтика... этот невероятный персонаж, претерпевающий многочисленные страдания, по большей части выдуманные, созвучен мне, как кому-то другому Гэри Купер или Джон Уэйн^[22].



Винсент Прайс

Вместе с группой друзей мы делали фильмы на восьмимиллиметровой пленке. Один из них мы назвали «Остров доктора Агора». У нас был фильм о человеке-волке, фильм о сумасшедшем докторе, а также кукольный мультфильм, где мы использовали муляжи пещерных людей. Все это было очень плохо снято: опыт, который показывает, как мало ты знаешь о мультипликации, когда с ней впервые сталкиваешься. У этих пещерных людей были съемные ноги: одна — в стоячем положении, другая — в положении ходьбы, мы их просто меняли. Вам вряд ли приходилось видеть мультипликацию, где двигаются такими резкими толчками. Мне нравились все фильмы, на которых работал Рэй Харрихаузен, — «Ясон и аргонавты», «Седьмое путешествие Синдбада», — они удивительны, ребенком я очень любил покадровую съемку. А когда становишься старше, начинаешь понимать, как искусно это сделано, что и привлекает.

Школу я посещал, но программа обучения меня не слишком интересовала. Я принадлежу к тому несчастному поколению, для которого телевизор во многом заменил чтение. Читать я не любил и не люблю до сих пор. Как лучше всего получить хорошую оценку? Конечно же, сделать

коротенький фильм. Помню, однажды нам задали прочитать книгу и подготовить по ней Двадцатистраничный отчет, но я решил вместо этого снять фильм под названием «Гудини». Я снял себя в ускоренном темпе на восьмимиллиметровую черно-белую пленку — как я благополучно ускользаю с железнодорожных путей, а потом меня сбрасывают в пруд, но я и оттуда выбираюсь, в общем, весь этот набор глупых трюков в духе Гудини. Было по-настоящему весело. Никакой книги я не прочел, зато вволю порезвился на заднем дворе. То был легкий путь получить высший балл, и, конечно же, отметка оказалась выше, чем если бы я попытался изложить свои мысли на бумаге. Случилось это в первых классах неполной средней школы — мне было, наверно, лет тринадцать. А потом я сделал для школы еще одно задание по психологии. Просто заснял много всяких книг, а фоном поставил пластинку Элиса Купера «Добро пожаловать в мой кошмар» К. Получилось очень психологично. И еще в конце сделал покадровую съемку кресла с бобовым пуфом^[23], как бы атакующего меня во сне.

Я никогда всерьез не думал о том, чтобы зарабатывать на жизнь, снимая фильмы. Может быть, такая мысль и таилась где-то глубоко внутри, но я никогда не заявлял вслух, что желаю стать режиссером. Мне просто нравилось этим заниматься, да к тому же это помогало выполнять школьные задания. До того как студия «Юниверсал» достигла своего нынешнего положения, они нередко устраивали экскурсии, которые проводились без лишней помпы, но я запомнил, как в совсем юном возрасте ходил смотреть улицы, где они снимали «Дракулу» и «Франкенштейна». Ощущения были очень яркими, и, думаю, они весьма усилили в моем восприятии романтические аспекты профессии. Никогда осознанно не размышлял о создании фильмов, но мне выпала удача заняться этим, когда я провел пару лет на студии Диснея. Возможно, то была некая форма самозащиты: не люблю делать громких заявлений — предпочитаю им внутренний монолог.

Бёртон не обнаружил каких-то особых способностей, обучаясь в школе, но его потенциал как художника вскоре проявился. В девятом классе он выиграл десять долларов и первый приз в городском конкурсе на лучший «антимусорный» плакат, который в течение двух месяцев украшал мусоровозы Бербанка. На Рождество и хеллоуин он нередко зарабатывал деньги, украшая и разрисовывая окна жителей города снежными пейзажами, фонарями из тыквы, пауками и скелетами — в зависимости от времени года.

В некотором смысле я очень разбрасываюсь. Могу буквально бурлить от переизбытка энергии, не в состоянии сосредоточиться на чем-то одном. Могу, правда, сконцентрировать внимание, когда рисую: как это ни смешно, но рисование меня даже успокаивает. И я никогда не забываю об этом.

Очень люблю рисовать: ребенком в школе только и делаешь, что рисуешь целыми днями напролет. Просто здорово. В детском саду все рисуют одинаково, никто не выделяется, но когда становишься старше, что-то меняется — общество ломает тебя. Когда я посещал художественную школу и надо было рисовать с живой натуры, начиналась настоящая борьба. Вместо того чтобы поддержать ребенка — дать ему выразить себя и рисовать по своему усмотрению, ему начинают навязывать некие стандарты, принятые в обществе. «Нет! — говорят ему. — Так рисовать нельзя. Рисовать надо *вот так*». Помню, какое страшное разочарование я испытал однажды: так любил рисовать, а оказалось, что недостаточно хорошо это умею. Но потом словно что-то щелкнуло у меня в голове, и я подумал: «Да пошли вы все куда подальше. Меня не волнует, умею я рисовать или нет. Я люблю это делать». И клянусь Всевышним, с этого мгновения я обрел свободу, которую никогда не имел раньше: меня уже не беспокоило, имеют ли нарисованные мною люди человеческие формы, нравится это кому-то или нет. Чувство свободы пьянило почти как наркотик. И я вступал в сражение всякий раз, когда кто-то говорил: «Ты не можешь этого сделать. Что у тебя тут за бессмыслица». Каждый день шла борьба: необходимо было попытаться сохранить определенный уровень свободы.

В 1976 году, когда Бёртону исполнилось восемнадцать лет, он получил стипендию Калифорнийской школы искусств (Кэл-Артс) — колледжа в городе Валенсия, штат Калифорния, основанного Уолтом Диснеем, с программой, разработанной в 1975-м киностудией Диснея для обучения перспективных мультипликаторов.

Один из учителей средней школы поощрял мои увлечения, и мне дали стипендию для учебы в Кэл-Артс. Там мы делали фильмы на восьмимиллиметровой пленке. Так мы сняли фильм о мексиканских чудовищах и фильм о серфинге — просто ради развлечения. Но к мультипликации я относился как к способу заработать на жизнь. Большинство художников-аниматоров на киностудии Диснея работали еще со времен «Белоснежки» и не слишком усердствовали в подготовке новых людей. Я поступил на второй курс обучения по субсидированной Диснеем программе: они пытались выучить на мультипликаторов всех этих пылких юных рекрутов. Напоминает службу в армии, и, хотя я никогда не был в армии, думаю, что ближе всего к ней оказался, обучаясь по программе Диснея. Тебя учат люди Диснея, стараются привить тебе его философию. Атмосфера довольно забавная, однако так я в первый раз оказался в группе людей, объединенных общими интересами. Все они принадлежали к одному типу изгоев — тех, над которыми насмехаются за их приверженность к фильмам наподобие «Звездного пути».

Ты получаешь доступ к материалам, пропагандирующим киностудию Диснея, и, если у тебя есть желание понять, как нарисована Белоснежка, ты сможешь увидеть даже линии, скрытые ее платьем. Тебя учат манере Диснея художники, мультипликаторы, оформители. В те времена не было такого разнообразия в анимации, как теперь, поэтому Дисней, как бы он ни был непопулярен, оставался романтическим идеалом: не менее девяти десятых класса страстно желали работать на диснеевской киностудии.

В конце года все делали по коротенькому мультфильму, а потом их просматривал наблюдательный совет киностудии. Это было похоже на вербовку. Они смотрели все фильмы, а потом брали людей для работы из любого класса — от новичков до последнего курса, особо интересуясь теми, кто заканчивал обучение. Но если кто-то подавал большие надежды, его брали тут же. Вот почему всегда существовала острая конкуренция и многочисленные домыслы: кого возьмут. Было довольно напряженно, и каждый год случались неожиданности. Я проучился там три года и не знаю, пошел бы на четвертый курс или нет: весь этот последний год я почти каждый день проводил в финансовом отделе, хлопоча о материальной помощи. Сначала мне предоставили стипендию, а потом отобрали, а без нее я не мог бы себе позволить обучение в этой дорогой школе. С годами конкуренция усиливалась, фильмы становились все более изощренными — в них появились звук, музыка, хотя по сути своей это была проба пера, не более. Последний фильм, снятый мною, назывался «По следам сельдерей-монстра» — очень глупый, но меня взяли. Мне повезло: то был неурожайный год — они испытывали острую нужду в людях.

Дисней и Винсент

На киностудию Диснея Бёртон поступил в 1979 году в качестве художника-мультипликатора для работы над фильмом «Лис и охотничий пес».

Дисней и я сочетались плохо. В течение года я пребывал в таком угнетенном состоянии, как, наверное, никогда больше. Я работал на великого мультипликатора Гленна Кина. Он был очень мил и добр ко мне. Гленн действительно большой мастер анимации. Он помогал, но также и мучил, потому что мне надо было рисовать все сцены с этими милыми лисичками, а изобразить этих четвероногих в диснеевском духе никак не удавалось. Я не мог даже симитировать этот стиль. Мои лисы выглядели так, словно попали под машину. К счастью, мне пришлось делать много кадров с большого расстояния, но хорошего в этом все-таки было мало — что-то вроде китайской пытки водой. Возможно, проблема заключалась в самом фильме, над которым я работал. Представьте себе, каково в течение трех лет рисовать умненькую лисичку с голосом Сэнди Дункан^[24]. Такое вряд ли может сильно понравиться. У меня не хватало на это терпения, я просто не мог выполнять такую работу — возможно, и к лучшему.

Странно: на киностудии Диснея хотят, чтобы ты был художником и в то же время подобным зомби конвейерным работягой, лишенным собственной индивидуальности. Не знаю уж, кем надо быть, чтобы заставить сосуществовать эти две части вашего мозга. В то время я был очень возбужден эмоционально и не мог работать по-настоящему хорошо. Я дошел до того, что научился спать сидя, с карандашом в руке. Как следует поспав ночью часов восемь—десять, я приходил на работу и спал там сидя, не сгибая спины, пару часов утром и столько же днем, держа наготове карандаш на случай, если бы кто-то вошел.



«Лис и охотничий пес»

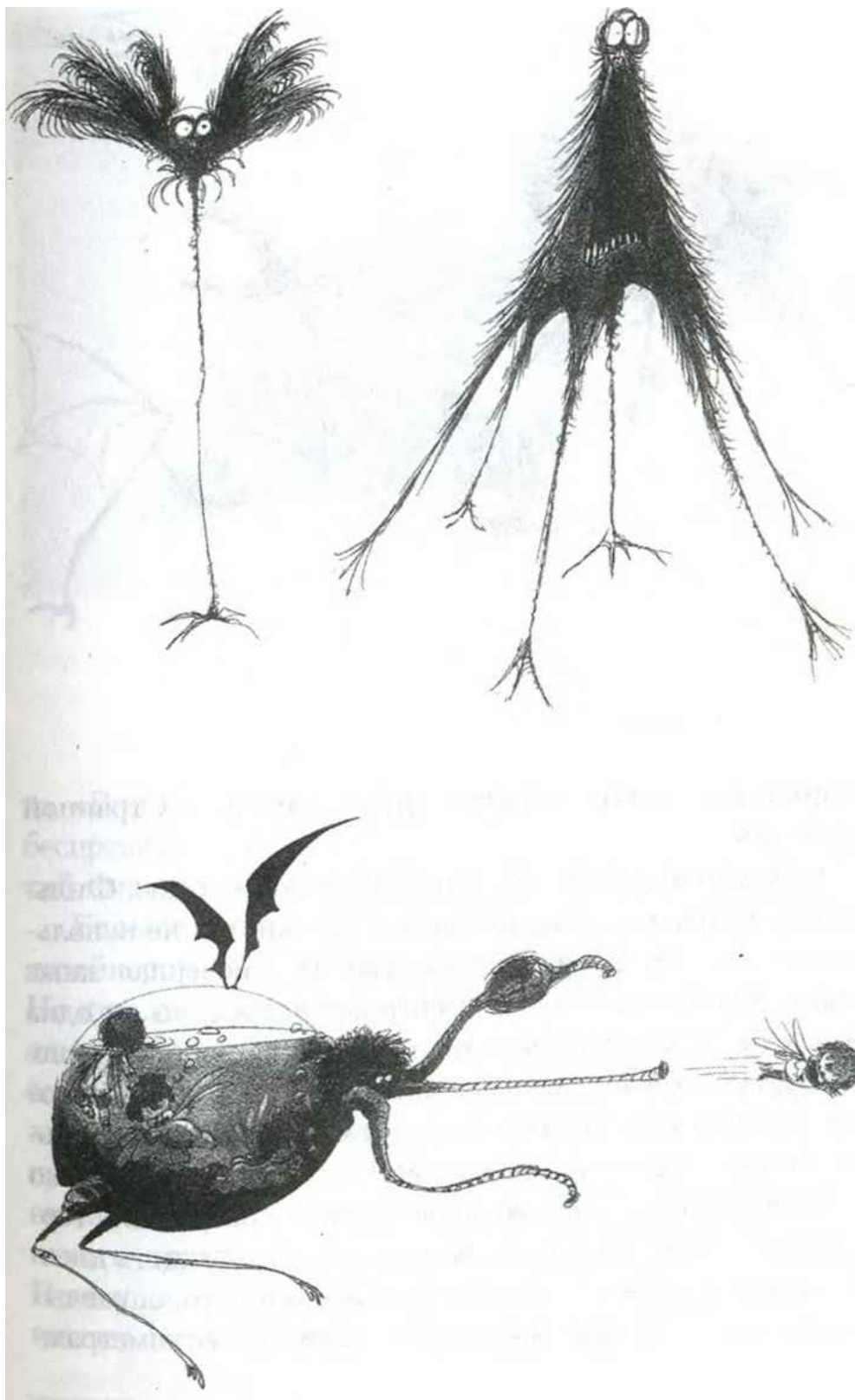
Странностей тогда у меня хватало: теперь-то я понимаю, что имел серьезные проблемы. Меня всегда воспринимали как человека чудаковатого: бывало, подолгу сидел в чулане и не выходил или же усаживался на стол, а то и под стол. Иногда вытворял вообще что-то несусветное: однажды выдернул у себя зуб мудрости, забрызгав кровью весь коридор. Теперь все это позади, по крайней мере в чулане я больше не сижу. Меня держали на расстоянии, но в то же время давали жить. Наверно, я работал достаточно, чтобы не быть уволенным. Приходилось делать все быстро, а так как рисовать я толком не умел, было не так уж важно, сколько на это уходило времени. Пожалуй, и хорошо, что эта работа была не слишком обременительна: чересчур много странностей тогда у меня было — порой я с трудом понимал, кто я, вот до чего доходило.

Но люди видели другие мои рисунки и давали мне новые задания. Компания тогда переживала странные времена: они снимали такие фильмы, как «Херби едет в Монте-Карло»^[25], и мало кто знал, как там идут дела. Словно некий герметично запечатанный мир. Мне оставалось только понемногу передвигаться внутри этой причудливой «бесструктурной» структуры. Я пытался работать в разных направлениях, концепт-дизайнить понемногу и для живого кино, и для мультипликации.

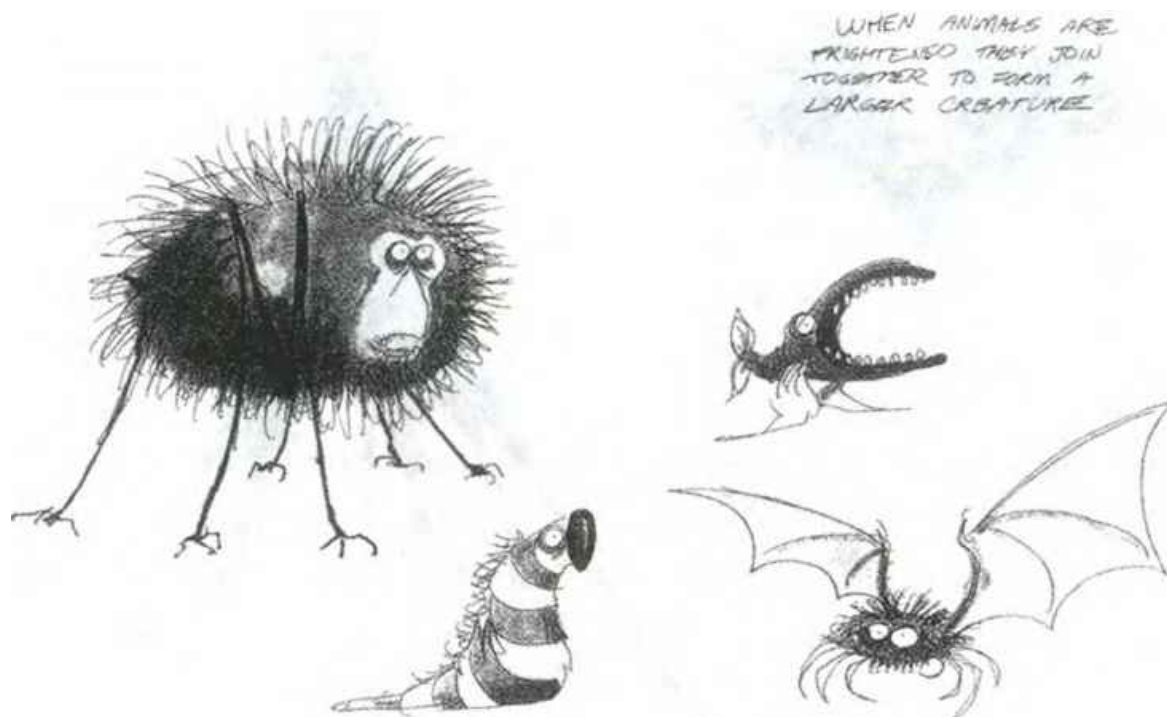
На заре существования диснеевской киностудии там был один парень, которому платили только за то, что он придумывал разные штуки и воплощал их в рисунки. Мультипликаторам нравились его выдумки, и он рисовал все подряд, словно в руку его был вделан еще один глаз. Примерно

такую же работу выполнял и я, своего рода концепт-дизайнера, что было по-настоящему здорово. Потом стало еще веселее: я занимался тем, чем хотел, — знай себе мусолил мэджик-маркеры^[26] весь день напролет.

Меня пригласили концепт-дизайнером на «Черный котел»^[27]. Это занятие мне нравилось: несколько месяцев нужно было просто сидеть в своей комнате и рисовать все, что я хотел, — ведьм, мебель, любые предметы. Но потом, когда фильм начал обретать реальные очертания, меня свели с парнем по имени Андреас Дежа, сильным мультипликатором, работающим в старой манере, основанной на создании характеров, — мой стиль совершенно иной. Мне сказали: «Тим, нам нравятся твои идеи, но Андреас нам подходит больше». Подозреваю, нас хотели объединить, чтобы мы произвели на свет нечто. Я сидел в одном углу комнаты, а он - в другом, словно в более мирной версии «Странной парочки»^[28].

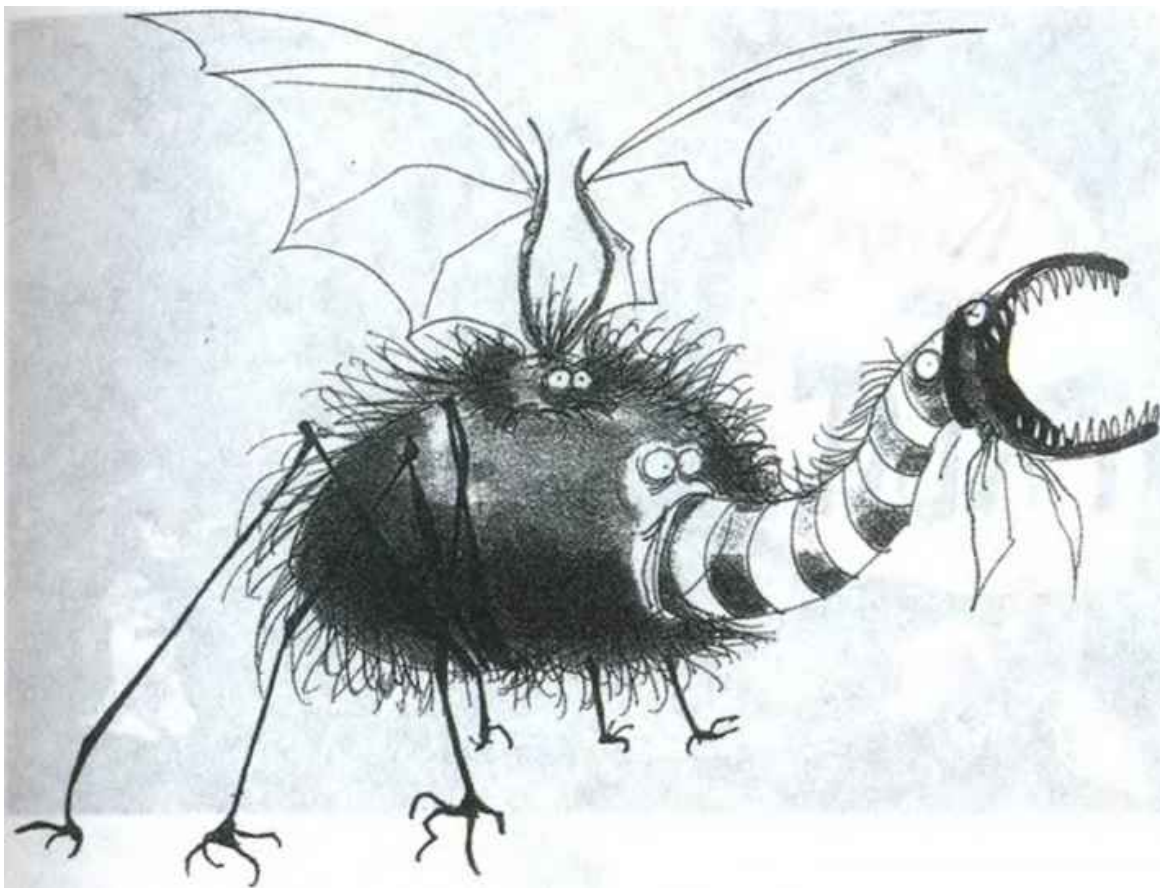


«Черный котел»



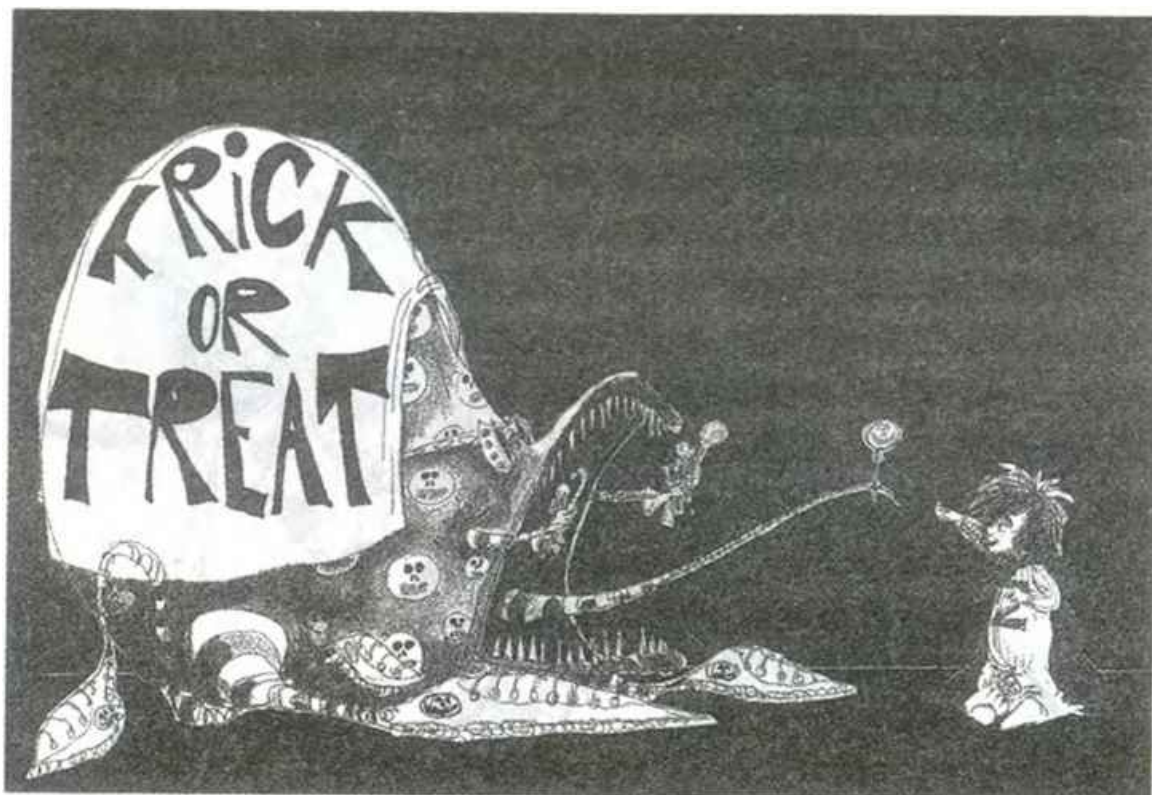
Элементы...

В результате он делал свою работу, а я — свою. Фильма я не видел, но ни одной моей задумки они не использовали. За этот период я, по существу, исчерпал запас своих творческих идей на десять лет вперед, но ни одна из них не нашла применения, и это было просто смешно. Я ощущал себя попавшей в западню принцессой. Впрочем, жизнь у меня была, в известном смысле, замечательная. Я мог рисовать все, что мне заблагорассудится, но это напоминало существование в некой совершенно герметичной среде, в которой вам не суждено увидеть дневного света. Однако то и дело возникало что-то, оправдывающее подобное времяпрепровождение: короткометражка «Винсент», а потом «Франкенвини» — совершенно беспрецедентные вещи. А я был счастлив, что ход событий выводит меня на несколько более высокий уровень.



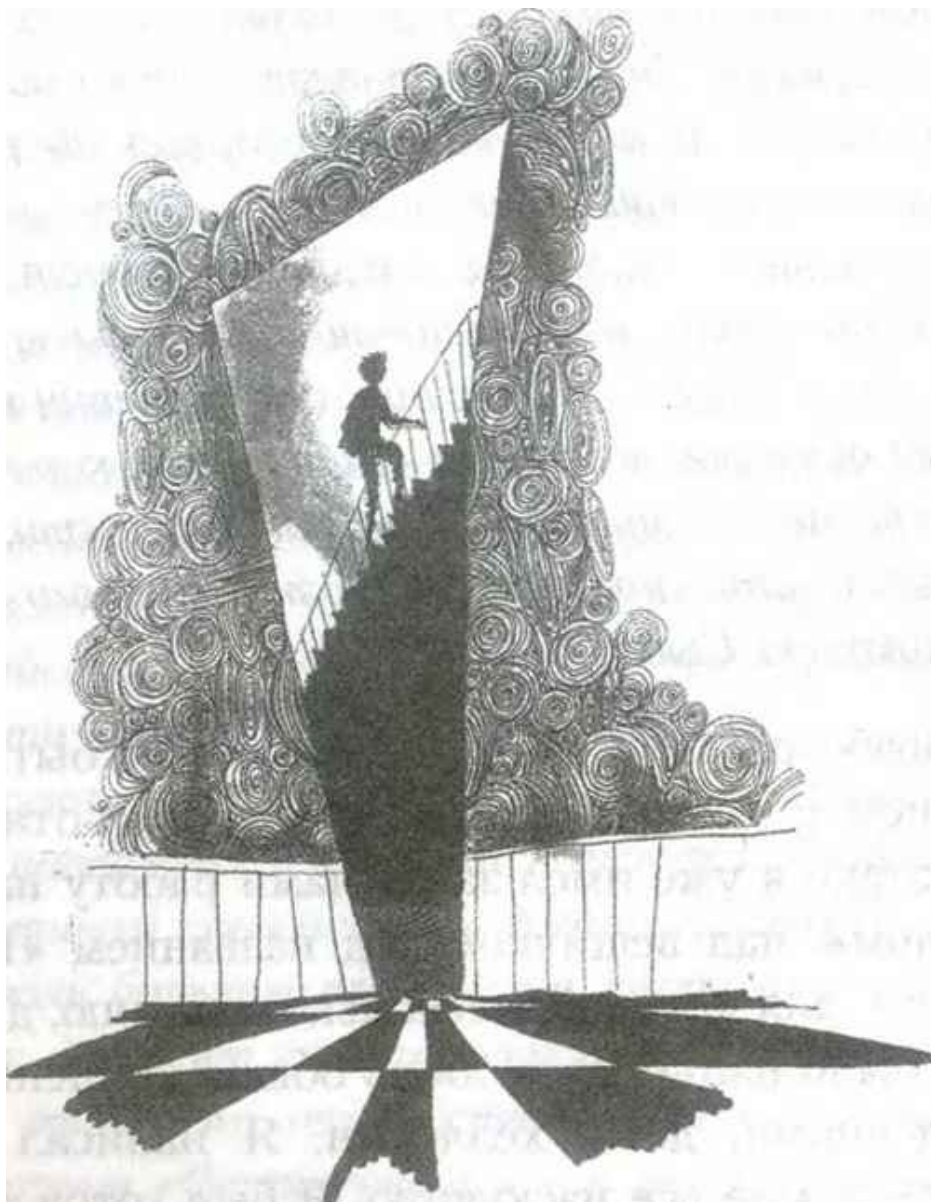
...соединились

Больше десяти лет назад я недолго работал концепт-дизайнером для фильма Барри Левинсона «Игрушки». Не думаю, что он знал об этом, меня к проекту привлек один парень с киностудии Диснея. Тогда еще не затихли совсем отголоски былых диснеевских времен, находились люди, которые говорили: «Давайте сделаем еще одну „Фантазию"»^[29], парни старой школы, работавшие без сценария. Просто кто-то из этих хохмачей, любителей валять дурака, говорил: «Давайте приведем сюда Луи Приму^[30] и сделаем с ним небольшую сценку». Такие парни еще не перевелись тогда. Классное было времечко.





«Кошелек или жизнь»



Помню, как снимали «Трон». Я тогда был всего лишь скромной шестеренкой кинопроцесса, а компьютерные мальчишки заливались соловьями о вещах, которые научились делать уже только сейчас, да и то не все. Они напоминали компанию едва достигших половой зрелости юнцов, неуклюжих, в сущности не изживших детских привычек. Когда я впервые пришел на киностудию Диснея, они продолжали говорить об Уолте, твердя странную мантру: «Уолт бы непременно сделал это». Хотелось спросить: «А ты-то откуда знаешь?» Потом мне стало казаться, что они поняли: надо перебраться в двадцать первый век, но вот как сделать это, они толком не представляли. Фильмы, которые тогда снимали, были несуразными. У меня сложилось впечатление, что компанией управляют люди третьего-четвертого

ряда — они взяли бразды правления после того, как все таланты уволились, ушли в отставку или поумирали.

Работая концепт-дизайнером, Бёртон нашел двух союзников — Длсули Хиксон, входившую в руководство киностудии Диснея, и гаявг/ отдела творческого развития Тома Уилхайта, сумевшего распознать в его рисунках проблески уникального таланта, который следует лелеять, хотя он не принадлежит к типично диснеевскому направлению. И вот в 1982 году Уилхайт дал Бёртону шестьдесят тысяч долларов на съемки «Винсента», короткометражного кукольного мультфильма на основе стихотворения Бёртона, написанного в стиле знаменитого детского автора Доктора Сьюза^[31].

Я проработал там года полтора, может быть, два — со временем у меня всегда были сложные отношения. На этом этапе я уже имел за плечами работу над «Черным котлом», над вещичкой под названием «Кошелек или жизнь», для которой, насколько я помню, даже сценария не было написано — лишь общая концепция: дом с привидениями, дети, хеллоуин. Я написал рассказ «Винсент», и мне все наскучило. Я был готов уволиться: заниматься этим дальше я был не в состоянии. Нашлись люди, которые оказали мне большую поддержку: дали немного денег, чтобы я снял «Винсента», выдав его за пробную покадровую киносъемку. С их стороны это было очень мило: я получил стимул для работы на первое время.

Первоначально я написал «Винсента» как детскую книжку и хотел было двигаться именно в этом направлении, но потом появилась возможность снять кукольный мультфильм. Я хотел попробовать именно этот вид анимации, меня тянуло к объемным фигурам, более естественным для этой истории. Для меня это было по-настоящему важно, я хотел, чтобы они именно такими и выглядели.

После двух месяцев напряженной работы вместе с коллегой с диснеевской киностудии Риком Хайнрихсом, Стивеном Чиодо, мультипликатором, работавшим в технике покадровой анимации, и оператором Виктором Абдало-вым Бёртон представил на суд зрителей пятиминутный, полностью черно-белый фильм в стиле немецкого киноэкспрессионизма 1920-х годов.

В мультипликации рассказывается история семилетнего Винсента Маллоя, ребенка с некоторыми психическими отклонениями, который воображает себя Винсентом Прайсом. Переносась в его фантастический мир из реальности своего банального пригородного существования, Винсент представляет себя действующим лицом ряда сцен, навеянных фильмами Винсента Прайса, снятыми по мотивам произведений Эдгара Аллана По и оказавшими столь большое влияние на Бёртона в его детские

годы. Так, Винсент экспериментирует с собственной собакой — эта тема впоследствии появится в новом проекте Бёртона «Франкенвини» — и радушно приветствует в своем доме тетю, мысленно погружая ее в расплавленный воск. В конце фильма Винсент лежит на земле в сумерках, декламируя стихотворение По «Ворон».

Винсент Прайс, Эдгар Аллан По, фильмы про чудовищ — все они словно обращались прямо ко мне. Ты видишь, как кто-то проходит через муку и боль, отождествляешь себя с происходящим, и это оказывает терапевтическое воздействие: чувствуешь облегчение, при этом появляется некая связь с увиденным. Вот чем в действительности стала для меня вся эта затея с «Винсентом». Мальчик воображает себя Винсентом Прайсом, и вы видите мир его глазами. Эти фантазии то согласуются с реальностью, то как бы выпадают из нее, заканчивается же фильм цитированием «Ворона». Диснеевцы думали, что Винсент умер, но он просто лежит на земле. Кто вправе сказать, действительно он умер или перенесся в свой прекрасный мирок грез? От меня хотели более оптимистической концовки, но я никогда не считал ее такой уж мрачной. Может быть, это смешно, но мне кажется, что конец будет куда более жизнеутверждающим, если зритель сам его домыслит. Искусственные хеппи-энды всегда казались мне формой психоза. Мне навязывали что-то вроде внезапного появления отца героя, который сказал бы: «Пойдем-ка на футбол или бейсбол». То было мое первое столкновение с синдромом хеппи-энда.



«Ворон»

Я никогда напрямую не связывал кадры «Винсента» с какими-то другими конкретными фильмами: там нет, в частности, кадров, непосредственно позаимствованных из тех картин, которые сняты по мотивам По. Речь здесь идет скорее о том, что я вырос, восхищаясь этим кино, чем о прямой связи с ним, которую можно проследить на уровне отдельных кадров. Да, там цитируется «Дом восковых фигур», там хоронят заживо, там есть жестокие эксперименты — но главным для меня было опробовать покадровую мультипликацию.

У тех, кто видел «Винсента», не возникает ни малейшего сомнения в поразительном сходстве его создателя с главным героем — бледнолицым юношей с темными всклокоченными волосами.

Что ж, я никогда прямо не скажу: «Нарисую-ка я человечка, похожего на меня», — но, несомненно, мои чувства находят выражение в том, что я делаю. Мне обязательно нужно хоть в какой-то степени присутствовать в своих фильмах, хотя бы на уровне эмоций, пусть даже это будут картины типа «Бэтмена», воспринимаемые как чисто коммерческие. Ты так много в них вкладываешь, что должно быть нечто, с чем ты бы мог себя всерьез отождествлять. Безусловно, «Винсент» близок к тому, что я чувствую. Люди скажут: «Это ты, Тим!» И что я им должен ответить? Не хочу даже думать об этом. Предпочитаю размышлять о таких вещах как о некой идее, опасаясь в то же время впасть в излишние умствования. Я бы предпочел, чтобы подобное воспринималось более непосредственно, а если начнешь слишком много об этом думать, не жди ничего хорошего. Что же касается «Винсента», пусть он лучше сам за себя говорит: этот фильм просто то, что он есть. В Голливуде приходится очень трудно: люди привыкли здесь все воспринимать буквально. Им не нравится, когда что-то остается открытым для интерпретации, но я это очень люблю.

Экспрессионистские декорации «Винсента» и операторская работа вызывают в памяти «Кабинет доктора Калигари»^[32] Роберта Вине.

Конечно, я видел кадры из этого фильма, их можно найти в любой книге про монстров. Но сам фильм до недавнего времени не смотрел. Думаю, что «Винсент» в большей степени вдохновлен Доктором Сьюзом. Так случилось, что он черно-белый, и именно нечто, взятое У Винсента Прайса, некий готический элемент делает его органичным в этом качестве. Я с детства восхищаюсь Доктором Сьюзом. Ритм его произведений очень созвучен мне. Книги Доктора Сьюза совершенны: столько слов, сколько нужно, правильный ритм, прекрасные истории, ставящие все с ног на

голову. Удивительный, по существу непревзойденный талант. Думаю, он спас немало мальчишек, которые без него так и остались бы никем.

Закадровый голос для «Винсента» записывал идол детства Бёртона Винсент Прайс, и это стало началом дружбы режиссера и актера, продлившейся до самой смерти Прайса в 1993 году.

Мы послали Винсенту Прайсу раскадровку фильма и попросили быть рассказчиком. Он замечательно с этим справился. Это был совершенно уникальный опыт. Кто может знать заранее, как все сложится? Скажем, живешь долгое время, испытывая к кому-то симпатию, потом встречаешь этого человека, а он говорит: «Проваливай отсюда, парень. Отстань от меня». Но Винсент оказался удивительной личностью: было крайне интересно узнать, что он думает о искусстве и об всем остальном. Всегда был готов помочь. Меня не покидало ощущение, что он точно знал, о чем наш фильм, знал даже лучше, чем я. Это не просто дань уважения, дескать: «Мистер Прайс! Вот здорово! Я ваш горячий поклонник». Он понял психологию фильма, что меня удивило и очень ободрило. Я почувствовал: кто-то видит меня таким, как я есть, и приемлет в этом качестве.



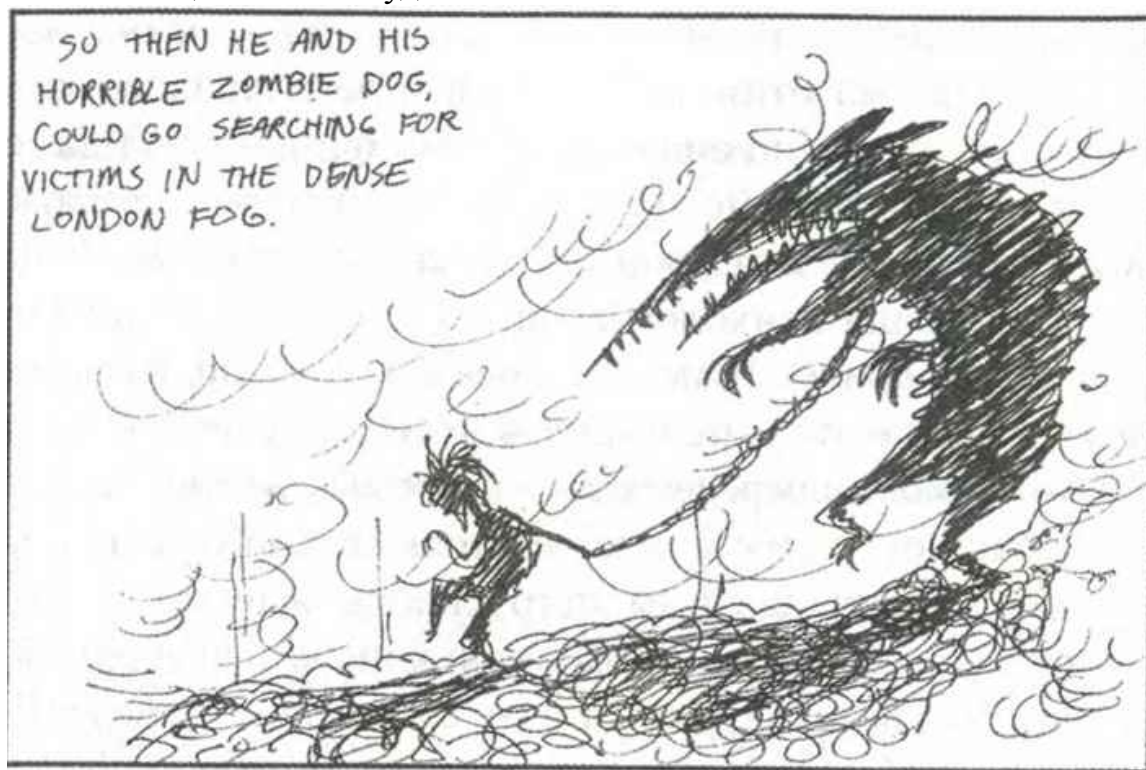
Винсент

Это пугающая перспектива — повстречать человека, который так помог тебе в детстве, столь сильно повлиял на тебя, особенно когда следы этого влияния ясно прослеживаются в посланной ему плохонькой книжке для детей. Но он был так великодушен! Такое отношение чрезвычайно важно, чтобы эмоционально поддержать тебя, особенно когда жизнь сталкивает с таким множеством сомнительных личностей. Есть, конечно, и милые люди, но он был человеком просто чудесным. Вот почему кое-кто из актеров, которых видишь на экране, находит отклик в твоём сердце — от них словно исходит какой-то свет, они изображают нечто большее, чем тот персонаж, которого они играют.

«Винсент» шел в течение двух недель в одном из кинотеатров Лос-Анджелеса вместе с подростковой драмой «Текс» с Мэттом Диллоном в главной роли. Но прежде чем фильм был отправлен в хранилища

диснеевской киностудии, он собрал несколько похвальных отзывов критиков на кинофестивалях в Лондоне, Чикаго и Сиэтле. Ему были присуждены две награды в Чикаго и приз критиков на кинофестивале в Аннеси, Франция.

Диснеевцам «Винсент» понравился, но они не знали, что с ним делать дальше. Они рассуждали примерно так: «Сами подумайте, что для нас важнее на сегодняшний день: эта пятиминутная мультипликация или наш фильм за тридцать миллионов долларов?» А я был счастлив, что снял «Винсента». Когда фильм закончен, испытываешь настоящий катарсис. Чувствуешь: что-то сделано. Было здорово, и отклики людей, видевших «Винсента», были благожелательными. Немного странным казалось лишь то, что диснеевцы вроде бы остались довольны фильмом, но в то же время будто стыдились его. Думаю, они просто не представляли, что с ним делать. Для пятиминутных мультфильмов отсутствует настоящий рынок, а компания пребывала в странном промежуточном состоянии, и «Винсент» не стоял слишком высоко на шкале их приоритетов. К тому же я не знал даже, числюсь ли я еще в штате студии.



«И вот он и его ужасная собака-зомби отправляются искать жертвы в густом лондонском тумане...»

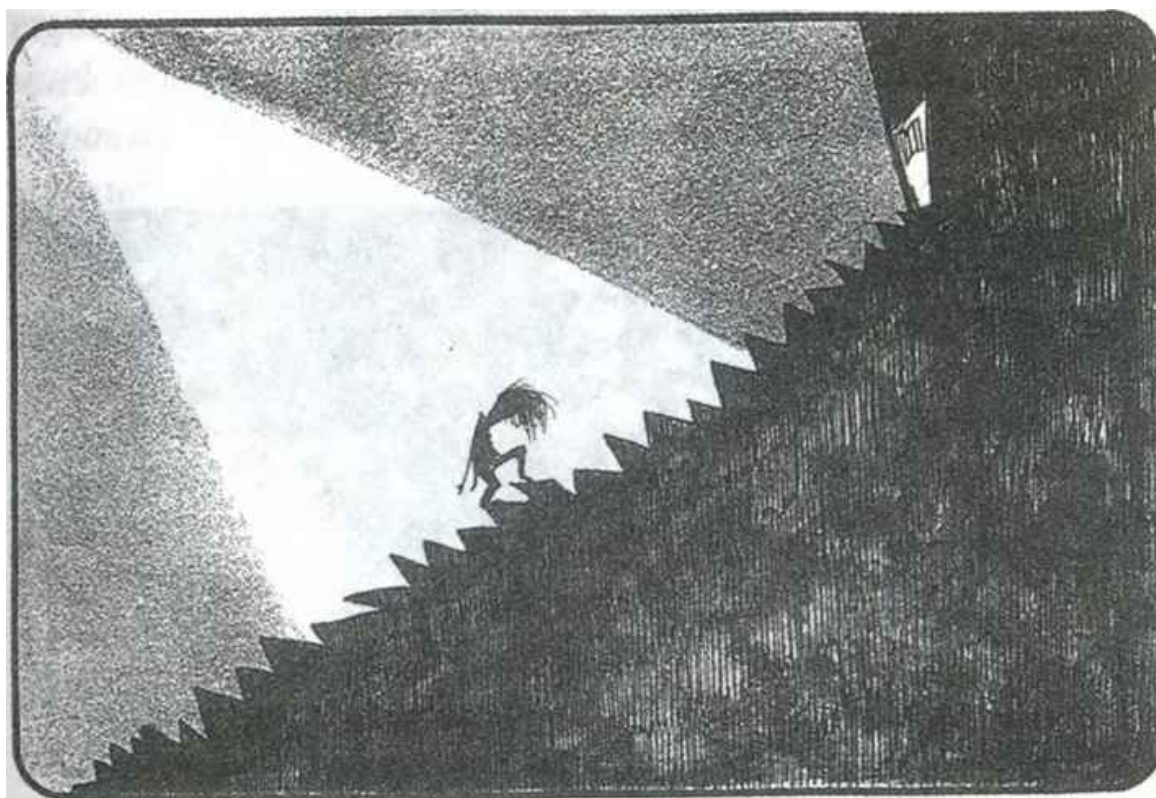


WHERE HE'D BE LEFT TO REFLECT
ON THE HORRORS HE'S INVENTED,

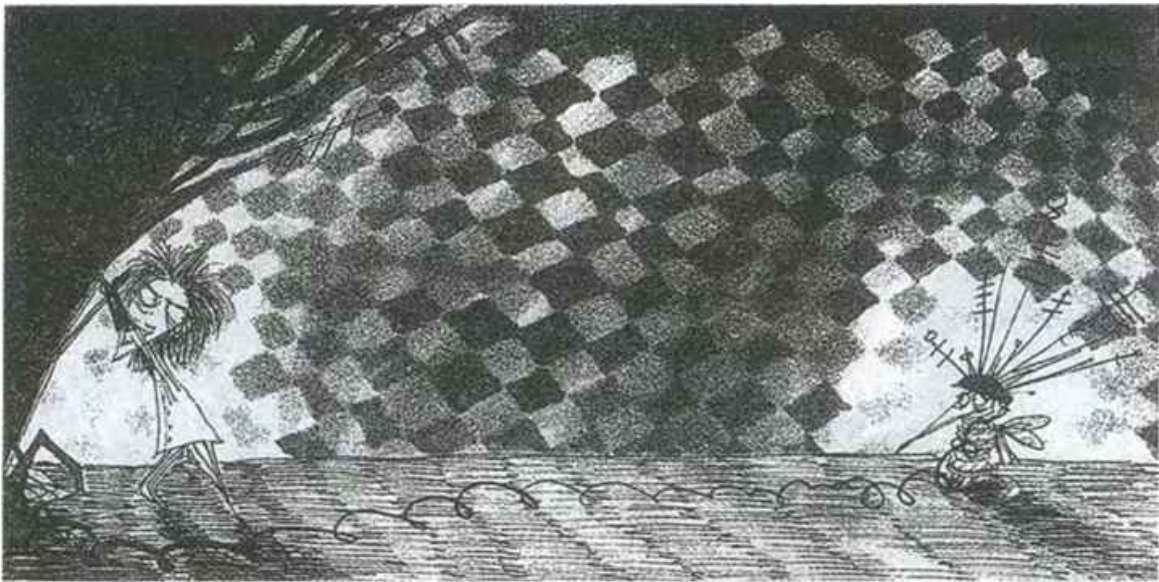
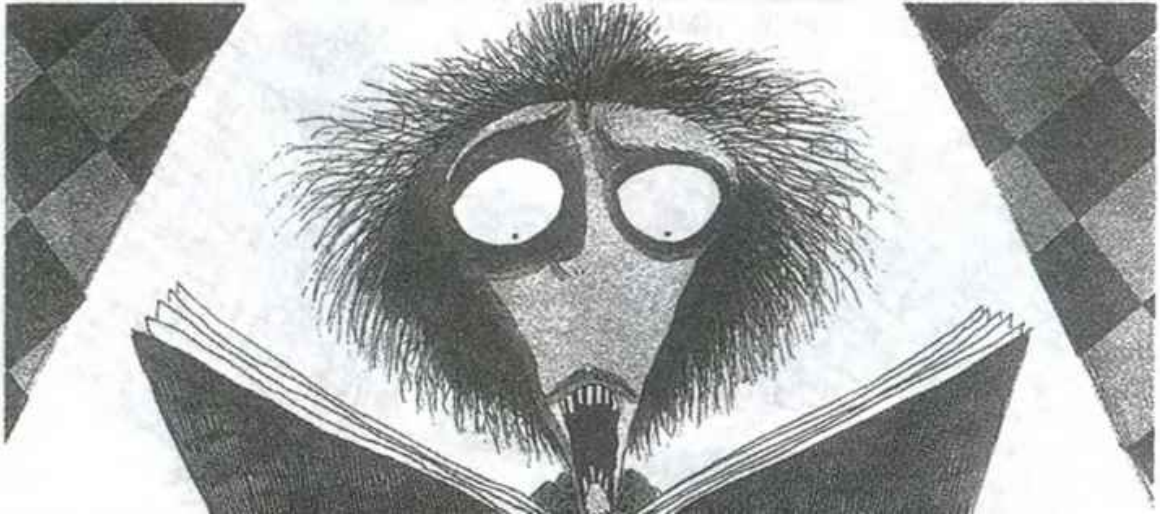
«...где он остается размышлять о придуманных им ужасах...»
«Винсент»



«...и бродит один по темным коридорам, терзаемый мукой...»



«Винсент»



«Винсент»

«Ганзель и Гретель», «Франкенвини» и «Волшебная лампа Аладдина»

Продолжая работать на диснеевской киностудии, Бёртон поставил восточную версию сказки братьев Гримм «Ганзель и Гретель». Фильм, на который киностудия затратила 116 тысяч долларов, был предназначен для только-только запущенного «Диснеем» кабельного канала. Поставленный по сценарию исполнительного продюсера канала Джули Хиксон, фильм этот лишен эмоциональной глубины «Винсента», но является прекрасной иллюстрацией того, насколько склонно к утрированию воображение Бёртона. Фильм отходит от первоначального текста гриммовской сказки, изобилуя чисто бёртоновскими фантазиями, кульминационным пунктом которых становится схватка в стиле кунг-фу Ганзеля и Гретель со злой колдуньей, которую играет мужчина.

Диснеевский канал только начал работать, они выпускали сказочный сериал, и у меня возникла идея сделать «Ганзеля и Гретель» с японскими актерами, пересказав историю на свой лад. У меня было множество рисунков — целая комната, заваленная рисунками, и именно это, думаю, несколько успокаивало моих работодателей. И хотя эти рисунки трудно было представить визуально, в трех измерениях, или вообще в каком-то ином виде, чем на бумаге, они, наверно, убеждали их, что я не совсем сумасшедший и действительно могу что-то сделать. Кроме того, и сама компания не слишком хорошо представляла себе в тот момент, чего хочет. До недавних пор я просто не мог представить себе того, чтобы я занялся подобным на крупной киностудии. Это было совершенно неслыханно. Я хочу сказать, что теперь есть новые программы, по которым киностудии оплачивают все расходы или же вкладывают деньги в киношколы. Думаю, теперь на студии Диснея проверяют потенциальных режиссеров, предлагая им снять какую-нибудь сцену. Но прежде ничего сравнимого с тем, что я тогда делал, не случалось, да я и сам прекрасно осознавал совершенную уникальность ситуации, и даже когда мне было плохо, все же чувствовал себя вполне сносно.

Фильм был достаточно близок к сюжету сказки, только все роли исполняли японцы. Меня всегда привлекало японское понимание композиции. Наряду с цветом, именно оно так нравилось мне в фильмах о Годзилле. И я любил фильмы о боевых искусствах, а когда что-то любишь, хочется это видеть. У меня всегда был такой подход. Никогда не мог предсказать или продумать заранее, что понравится зрителям. Я рассуждал

так: разве кто-нибудь захочет смотреть то, что мне самому не по вкусу? А если я хочу что-то смотреть, а никому другому это не нужно, что ж, значит, это суждено увидеть только мне. По крайней мере один человек получит удовольствие.



«Ганзель и Гретель»

На съемках «Ганзеля и Гретель» Бёртону впервые довелось поработать с актерами, пусть даже и с полнейшими непрофессионалами.

Уровень был во многом любительский, и это в большей степени относилось ко мне, чем к ним. Но мне нравилось, и я узнал для себя много нового. Смешно, но даже если ты никогда не снимал фильма с живыми людьми, кажется, что это просто, что нет никакой причины, почему бы тебе с этим не справиться. Но это все совершенно абстрактно. Так что для меня это была хорошая практика. Начав как мультипликатор, я редко говорил с людьми. И вообще всегда испытывал проблемы в общении с окружающими. Никогда не говорил много, даже сейчас я немногословен, но раньше было гораздо хуже. Имею привычку обрывать фразы на полуслове, мои мысли словно бегут впереди меня. Это совсем не тот случай, как если бы ты

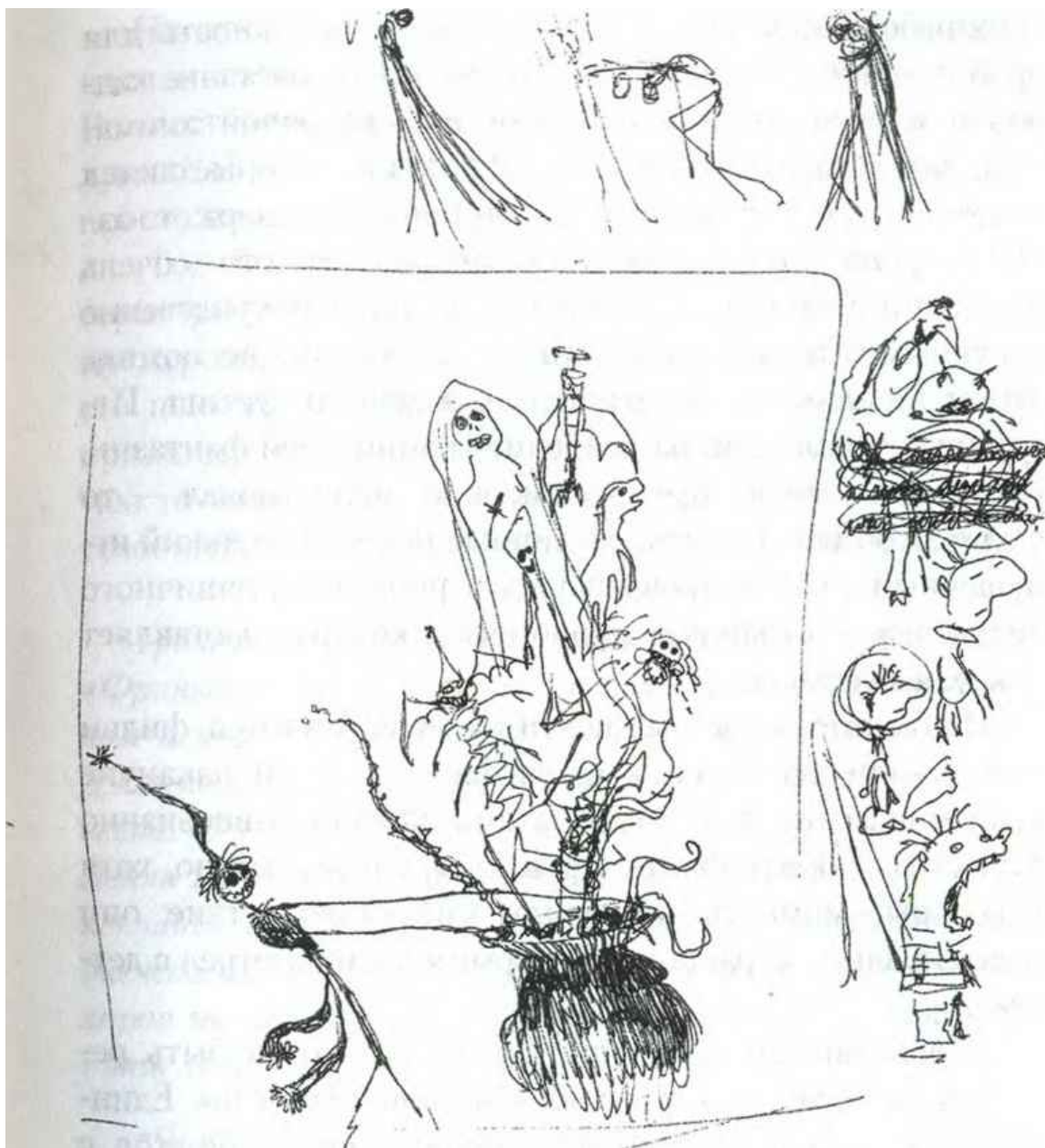
работал над пьесой Шекспира, имеющей многовековую традицию. Трудно описывать, чего ты хочешь, в этом я был не слишком силен. Мне кажется, с каждым новым фильмом у меня получалось немного лучше. Бесспорно, кино — это среда, где приходится общаться с множеством людей. С этой стороной процесса я столкнулся впервые, если не считать любительских фильмов, снятых мною в детстве, но тогда все было по-другому. Приобретенный опыт, как мне кажется, помог мне при съемках следующего фильма — «Франкенвини». К тому времени, успев сделать «Ганзеля и Гретель», я уже знал многое об искусстве общения с людьми.

Несмотря на низкий бюджет, Бёртон применил целый ряд сложных спецэффектов, включая технику покадровой мультипликации, заимствованную у сотрудничавших с ним при работе над «Винсентом» Хайнрихса и Чиодо, а также множество визуальных трюков. Изменив же профессию отца Ганзеля и Гретель с дровосека на игрушечных дел мастера, Бёртон дал волю своей страсти к игрушкам и всяческим хитроумным устройствам (это характерно и почти для всех последующих его фильмов), заполнив экран японскими трансформерами.



Пряничный человек. «Странная маленькая кукла, которая заставляет Ганзеля съесть ее»





«Ганзель и Гретель»

У нас были фронтпроекция, покадровая съемка, всевозможные спецэффекты, но все это в очень и очень неразработанном виде — прекрасная возможность для проб и поиска. Меня всегда интересовало сочетание кадров с натуральным движением и покадровой анимации, как в харрихаузеновских фильмах, которые видел в детстве. Это тщательно продуманная манера: с одной стороны, причудливо изысканная, с другой —

очень броская и дешевая. Не знаю, откуда идет это увлечение игрушками, правда, я всегда их любил, но не помню, чтобы эта любовь превращалась в манию, фетиш. Игрушки служили для расширения границ моей фантазии, во всяком случае, именно так я их использовал, — то был способ исследовать различные идеи. Маленький игрушечный утенок превращался в робота и пряничного человечка — странную марионетку, которая заставляет Ганзеля съесть ее.

Но бюджет у нас был почти нулевой. Кажется, фильм показывали всего лишь однажды — в 22.30 накануне хеллоуина, что для диснеевского канала равнозначно 4.30 утра. Так что фильм прошел почти незаметно, хотя некоторые моменты доставили мне удовольствие: они напоминали те страшилки, которые я часто смотрел в детстве.

Я действительно не припомню, что хотел быть режиссером после того, как снял «Ганзель и Гретель». Единственное, что я хорошо понял после своих опытов с мультипликацией (и, мне кажется, это понимание пришло достаточно быстро): чем бы я ни занимался, в этом должно быть гораздо больше меня самого. Я не такой уж умелый художник, чтобы прикидываться. Итак, я не говорил: «Хочу быть режиссером», — мои мысли были заняты вовсе не этим. Я просто делал свою работу, и она мне нравилась. Мне казалось, что важнее всего — создавать образы. И сейчас дело обстоит так же. Думаю, здесь главное — не осознание того, что ты режиссер, творец фильмов, а радость от самого этого процесса. А формы могут быть разными — образы, чувства, предметы, — важно что-то созидать.

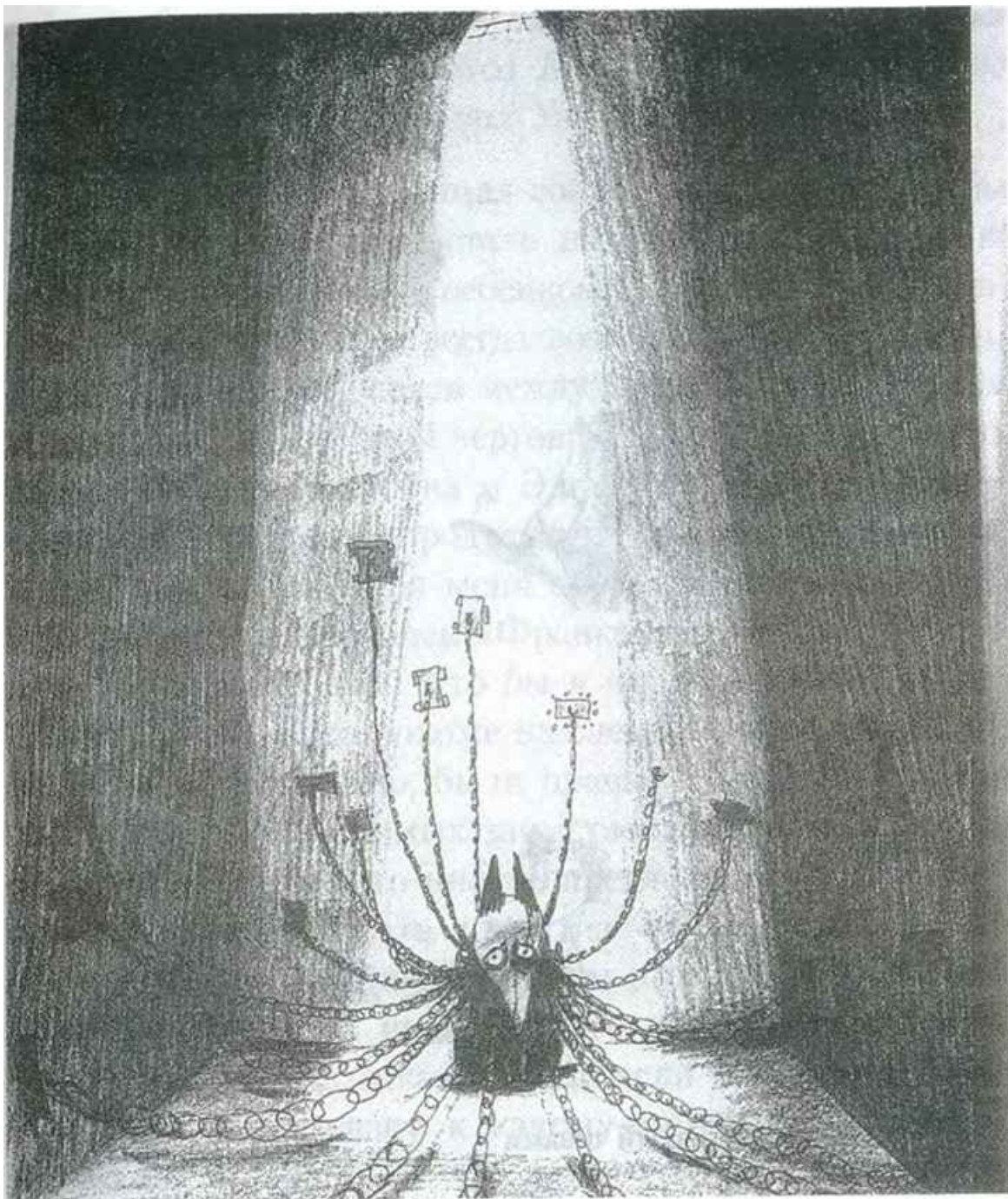
На следующем этапе я просто разрабатывал разные идеи и начал с создания концепции «Кошмара перед Рождеством». Занимаясь такого рода вещами, я редко думаю: «Теперь я собираюсь разработать то-то и то-то», просто передо мной рисунки, а в голове — зерно замысла. То, что мне нужно, чаще всего возникает в виде серии рисунков. Начальный толчок — интерес к некоему персонажу, потом — попытка разобраться в нем и его психологии. Идеи в этот период возникают не по принципу: «Ладно, теперь я делаю это, а после разработаю то-то и то-то», а куда более органично — это естественный, но загадочный, трудноопределимый процесс.

Третьим режиссерским опытом Бёртона стал фильм «Франкенвини» — ошеломляющая двадцатипятиминутная переделка «Франкенштейна», снятого в 1931 году Джеймсом Уэйлом, и продолжения этого фильма — «Невеста Франкенштейна» (1935). Сценарий был написан Ленни Риппом по сюжету Бёртона, а продюсером «Франкенвини» стала Джули Хиксон, его покровительница на диснеевской киностудии, выделившей почти миллион долларов на этот проект. Бёртону тогда было двадцать пять лет.

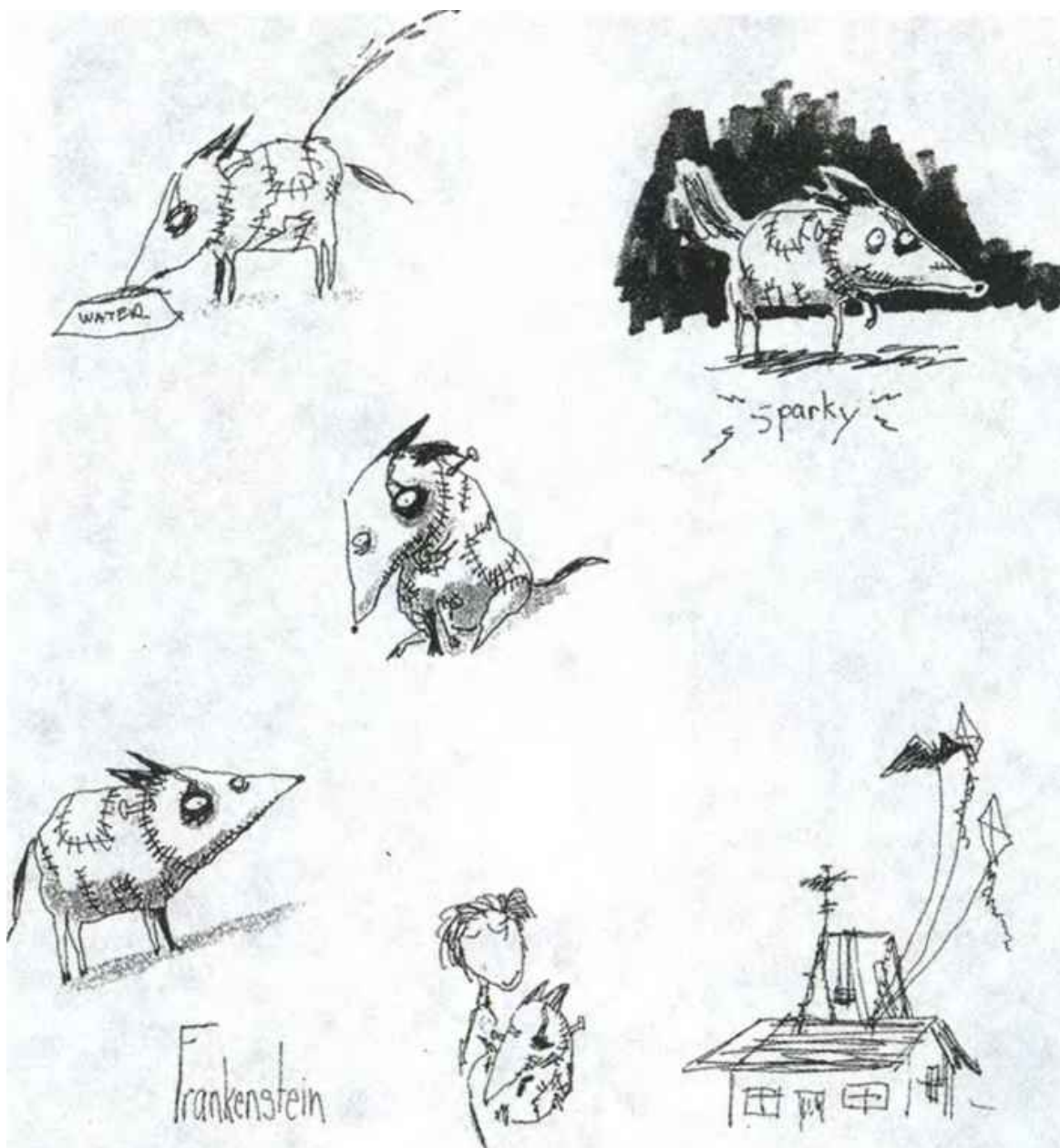
«Франкенвини» вышел из нескольких рисунков, некоторых моих ощущений и мысли, что из этого могла бы получиться неплохая короткометражка. Кажется, первоначально этот фильм намеревались демонстрировать в кинотеатрах вместе с «Пиноккио» при его повторном выпуске. Такого рода вещи случались в то время. По моему скромному разумению, трудно было рассчитывать на финансирование подобного проекта. Когда они ответили согласием, я был крайне удивлен. Не уверен, что Том Уилхайд возглавлял тот отдел, где было принято решение снимать «Франкенвини», — последнее слово осталось за кем-то другим. Странная вышла история. До сих пор мне делается дурно, когда люди спрашивают: «Как ты стал режиссером?» У меня действительно нет на это ответа. В этой истории нет пункта А и пункта Б — я даже не учился этой профессии. Мне просто сверхъестественно повезло, ничего больше.



«Франкенвини»: Виктор



«Франкенвини»: Спарки



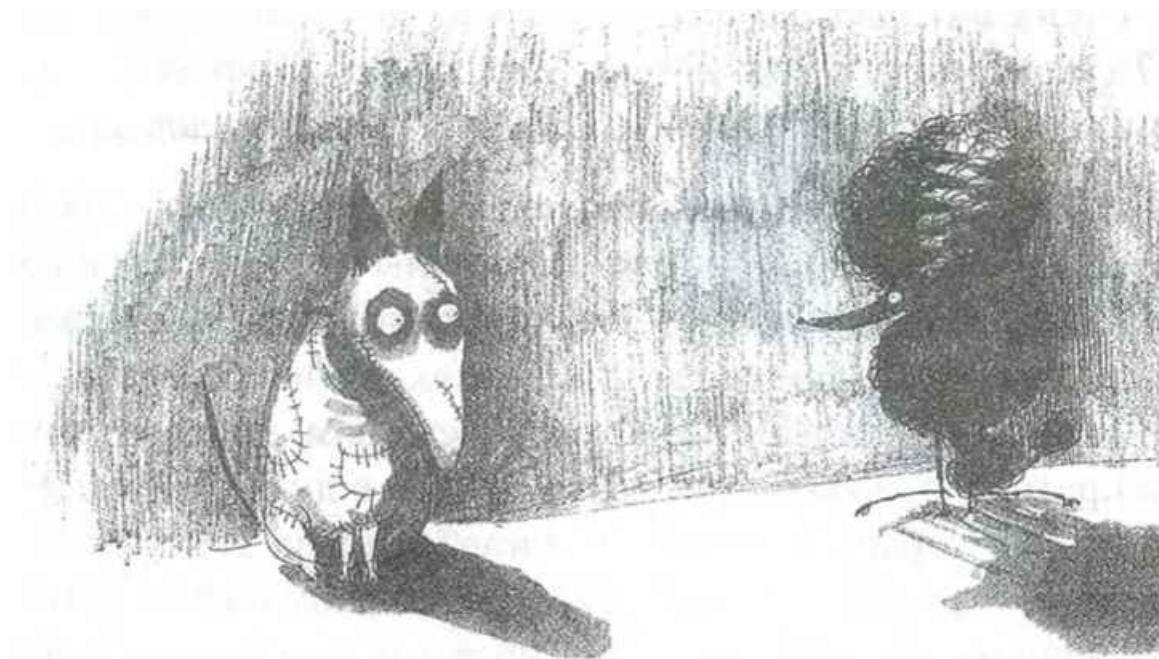
Спарки, покрытый швами

«Франкенвини», которого, как считает Бёртон, можно было бы растянуть до полнометражного фильма, если бы ему дали несколько дополнительных дней съемок, переносит действие классической повести Мэри Шелли в современный пригород. В фильме рассказывается о приключениях десятилетнего Виктора Франкенштейна (Барретт Оливер), который на чердаке родительского дома реанимирует свою собаку — бультерьера по имени Спарки, погибшего под колесами автомобиля. Фильм

начинается с устроенного Виктором для своих родителей показа киноленты, снятой им на восьмимиллиметровой пленке и названной «Монстры из давнего прошлого». В главной роли выступает Спарки в облике доисторического чудовища, которое подвергается нападению некоей твари, словно явившейся из фильмов про Годзиллу. Позже, когда Спарки возвращают к жизни, он весь покрыт швами, с двумя болтами на шее — аллюзия на грим, сделанный Джеком Пирсом для Бориса Карлоффа, игравшего это ужасное создание в фильмах Уэйла о Франкенштейне.

Если у вас есть любимая собака, вам хочется, чтобы она не умирала. Это и стало импульсом для создания фильма. И еще, когда я ребенком смотрел фильмы ужасов, почему-то у меня всегда возникали непосредственные эмоциональные связи между детством, проведенным в пригороде, и всей этой чертовщиной в духе готических романов, Франкенштейна и Эдгара Аллана По. «Франкенвини» — еще один продукт этих детских впечатлений.

Однако вот что для меня чрезвычайно важно: хотя мой фильм и вдохновлен «Франкенштейном», он напрямую не связан с ним. Что бы я ни делал, люди всегда говорили мне: «Это похоже на сцены из того или иного фильма», и, возможно, были правы. Но еще раз повторю: не допускать прямых заимствований крайне важно для меня. Если бы кто-нибудь предложил, усевшись рядом с ним, посмотреть сцену из «Франкенштейна», а потом сказал бы: «Давай сделаем это», я бы отказался, даже если бы речь шла о своего рода оммаже или о чем-нибудь «по мотивам». Даже если я где-то использую прямую привязку к какому-нибудь фильму, мне нужно знать наверняка, что это не слепое копирование. Я спрашиваю себя: «Почему мне это понравилось, какой эмоциональный контекст возникает в этом новом формате?» Поэтому я всегда пытаюсь оценить, насколько люди меня понимают, одинаково ли мы смотрим на вещи. Так было со сценаристом Ленни Риппом. Ему не нужно было садиться и пересматривать «Франкенштейна», он и так его хорошо знал. Здесь важнее некая фильтрация впечатлений, особенно задним числом.



Спарки и его невеста

Работая над «Франкенвини», я не смотрел никаких фильмов. Помню ход своих мыслей: небо во «Франкенштейне» было нарисовано и поэтому казалось особенно клевым. Но я не пошел смотреть картину снова, чтобы не возникла мысль: «Делай вот так». Мне хотелось изобразить небо, каким я его помнил, чтобы его можно было бы описать такими словами: «Оно напоминало рисованную декорацию, но облака были более резко выражены. Предгрозовое небо густых, интенсивных тонов». Когда я наконец пересмотрел «Франкенштейна», убедился, что небо там не совсем такое, как я описывал. Скорее я передал собственное впечатление, но как раз оно подходит здесь больше всего. По моим наблюдениям, если кто-то что-то просто заимствует, он не испытывает при этом никакого личного чувства.

Во многом подобно «Франкенштейну» Уэйла (и уж точно как в «Эдварде Руки-ножницы»), кульминация «Франкенвини» — неизбежное столкновение толпы (или в данном случае напуганных и рассерженных соседей Виктора) с «монстром» Спарки на миниатюрной площадке для игры в гольф, напоминающей фон соответствующей сцены в картине Уэйла. Еще одна высшая точка сюжета — встреча Спарки со своей истинной любовью — пуделем, чья шевелюра напоминает прическу Эльзы Ланчестер в «Невесте Франкенштейна». Эти отсылки, по словам Бёртона, опять-таки не столько прямые заимствования из фильмов Уэйла, сколько реакция на то, что он видел вокруг себя в Бербанке.



«Невеста Франкенштейна»

Было здорово, что почти не приходилось задумываться о подобных вещах: тем, кто вырос в пригороде, знакомы эти миниатюрные площадки для гольфа с ветряками, так похожие на ту, что мы видим во «Франкенштейне». Эти совпадения случились просто потому, что они составляли часть нашей жизни. Пудели всякий раз напоминали вам невесту Франкенштейна с ее шевелюрой. Все это просто присутствовало рядом с тобой. Вот почему так легко и естественно воссоздавались эти образы: они были мне знакомы по Бербанку.

На съемках «Франкенвини» Бёртону впервые пришлось работать с профессиональными актерами, включая Шелли Дювалл и Дэниела Стерна в роли родителей Виктора и режиссера Пола Бартела в роли его учителя, и

тем не менее он сумел добиться естественного, близкого ему по духу исполнения, в частности от Барретта Оливера в роли Виктора.

Все они сыграли превосходно. Мне вообще везет с актерами. Редко случалось иметь дело с теми, кто не желал идти дальше общих мест или привык срывать зло на окружающих. Постепенно у меня выработался подход к работе с людьми, с актерами в первую очередь. Нужно, чтобы они испытывали ко мне те же чувства, что и я к ним. Если я им не нравлюсь и мы не можем найти общий язык, мне не хочется с ними работать. Все, кто снимался у меня во «Франкенвини», знали, что я не делал ничего подобного раньше, но идея фильма их увлекла. Они чувствовали мой интерес к работе, что вроде бы не имеет большого значения, но для меня это важно, поскольку приходится иметь дело со многими замечательными артистами и как-то налаживать с ними взаимоотношения, добиваться их внимания, с чем мне прежде сталкиваться не доводилось. Трудно придумать нечто такое, чтобы все взялись за дело в едином порыве. Но мне попались замечательные люди: все буквально загорелись идеей фильма. Они работали так, что я начал чувствовать себя комфортно и стал учиться общению.

«Франкенвини», как и «Винсент», несет в себе сильное эмоциональное начало, что объясняется глубоко личными мотивами их создания. И все же Бёртон поручил написание сценария другому человеку. Так же он позднее поступит при работе с «Эдвардом Руки-ножницы» и «Кошмаром перед Рождеством».

Я никогда не считал себя писателем, хотя и написал кое-что, например «Винсента». Возможно, когда-нибудь повторю этот опыт. Но я считаю: писал ты сценарий или нет, ты должен ощущать его собственным произведением. То есть хочу сказать: все, чем я занимаюсь, воспринимаю очень лично. Для меня легче и веселее, когда сценарий пишет кто-то другой. К тому же, как я полагаю, со стороны он видится более непредвзято. Мне всегда кажется: если они понимают меня и мои чувства, они могут внести что-то свое, и сценарий становится лучше, открываются какие-то новые возможности.



Спарки

Первоначально «Франкенвини» намеревались показать вместе с «Пиноккио» при его повторном выпуске в 1984 году, но когда фильм Бёртона получил категорию PG^[33] киностудия Диснея положила его на полку.

Способность постижения — нечто, о чем я не в состоянии размышлять; если я пытаюсь это делать, то впадаю в неистовство. Не могу понять логику происходящих событий. К примеру, нас всех взбесило присуждение «Франкенвини» категории PG, поскольку такой фильм нельзя выпустить в прокат вместе с мультипликацией категории G^[34]. Я был несколько шокирован, поскольку не видел оснований относить мой фильм к категории PG: там никто не использует нецензурных выражений, насилие встречается лишь однажды, да и то происходит за кадром. И тогда я обратился в Американскую ассоциацию кино с вопросом: «Что нужно сделать, чтобы получить категорию G?», и они ответили: «Вырезать там нечего, важен сам тон». Думаю, их взбесил черно-белый цвет — ведь в фильме нет ничего плохого. Состоялся пробный сеанс, когда показали «Пиноккио», а вслед за ним «Франкенвини». Спросите любого ребенка, и он скажет, что в «Пиноккио» есть достаточно жуткие места. Взрослые, не видевшие его очень давно, воспринимают эту картину как детскую классику, отношение к ней такое же, как к сказкам. Когда вы слышите слово «сказка», первое, что приходит на ум, — прелестная история для детей. На самом деле это совсем не так. То же самое справедливо и для «Пиноккио»: это довольно легкая история, но там есть очень напряженные моменты. Помню, в какое я

приходил возбуждение, когда смотрел фильм в детстве, помню, как кричали малыши. И во время упомянутого выше пробного просмотра дети в некоторых местах начинали плакать: для них этот фильм гораздо страшнее «Франкенвини». Но поскольку моя картина не является проверенной временем общепризнанной детской классикой с клеймом одобрения от Доброй Домохозяйки, цензоры из киноассоциации взъелись на нее и заявили: «Мы не можем выпустить такое в прокат».

Это случилось как раз в период крутых перемен в компании, когда пришли те люди, что работают там до сих пор. Реакция на картину до известной степени напоминала ту, какой был встречен «Винсент»: «О, это замечательно, но когда-либо выпускать фильм на экраны в наши планы не входит». Помню, я испытал сильнейшее разочарование: старый режим сошел на нет, наступила новая эпоха, но вновь тридцатиминутная короткометражка не оказалась приоритетом для людей, только что пришедших на киностудию, которые могли бы найти для нее достойное применение.

К тому времени работа у Диснея мне по-настоящему наскучила. Мысли приходили такие: «Да, это было очень-очень здорово, мне крупно повезло, никто не имел таких возможностей. Замечательно, что я сумел сделать это». Но это означало: снимать то, что никто никогда не увидит. Полная нелепость.

«Франкенвини» все-таки имел короткую прокатную историю в Великобритании, где демонстрировался на одном сеансе с фильмом киностудии «Тачстоун пикчерз» «Динозавр: Тайна затерянного мира»^[35]. В США его в конце концов выпустили на видео — в 1992 году, накануне выхода на экраны «Бэтмен возвращается». Зрительный ряд картин Бёртона и его работа с актерами произвели впечатление на Шелли Дювалл, которая пригласила режиссера снять эпизод для сериала телевизионной кабельной сети «Шоутайм» «Театр сказок». Она была там ведущей и исполнительным продюсером. Бёртоновский сорокасемиминутный эпизод «Волшебная лампа Аладдина» стал его первым опытом съемки на видеопленку. Особое место в фильме заняли работа с макетами и спецэффекты, вновь выполненные Риком Хайнрихсом и Стивом Чиодо.

Сразу же после «Франкенвини» Шелли Дювалл попросила меня сделать один из эпизодов для ее «Театра сказок», что было очень здорово: ведь они приглашали в основном режиссеров с именем, таких как Фрэнсис Коппола. Я был польщен, мне было интересно, но при этом я ощущал себя совершенно беспомощным, что, впрочем, случалось и раньше. Эпизод снимался на видеопленку тремя камерами. И вновь вышло так: что-то было хорошо, а что-то плохо. Часть отснятого напоминала скверное шоу из Лас-

Вегаса, и все потому, что уж если я плох, то плох *по-настоящему*. Ничего не могу с этим поделать. Я, как и все, не хочу останавливаться в своем росте. Но если что-то не так, я не умею притворяться, будто все хорошо.

Впрочем, Шелли создала прекрасную атмосферу для этого эпизода. Она даже сумела найти людей, которые работали бесплатно. Такие вещи ей удаются. Мне пришлось изрядно потрудиться, снимая целую неделю тремя камерами. Я довольно быстро понял, что не слишком хорош в качестве режиссера по найму, поэтому решительно заявил: «Послушайте, парни, раз вы даете мне возможность заниматься этим, предоставьте свободу действий, и я постараюсь сделать все, что в моих силах. Не выйдет никакого толка, если вы станете относиться ко мне просто как к режиссеру, которого наняли, тогда результат будет отвратительным, а это никому не нужно». И я всегда пытался защищать себя подобным образом. Благоговею перед режиссерами прошлого, которые могли снять вестерн, а потом триллер. Это замечательно и достойно всяческого восхищения, но не мешает мне понимать, что я режиссер другого типа.

Актерский состав «Аладдина» включает Джеймса Эрла Джонса (подарившего свой голос Дарту Вейдеру в трилогии «Звездные войны»), который исполняет две роли, причем одна из них — джинн из лампы, и Леонарда Нимоя (мистер Спок в «Звездном пути») в роли марокканского злодея-волшебника, стремящегося завладеть лампой.

Есть нечто сюрреалистическое в том, чтобы начинать работу с людьми, которых ты видел на экране еще ребенком, но мой первый подобный опыт сотрудничества с Винсентом Прайсом, когда мы снимали «Винсента», был чем-то запредельным. После того глобального потрясения новые потрясения были уже не того масштаба. К тому же я получил возможность видеть великих актеров в процессе работы: у каждого из них своя неповторимая манера, — мне оставалось только наблюдать и учиться.

Помимо того что «Аладдин» напоминает «Кабинет доктора Калигари» своими асимметричными декорациями, там фигурирует и множество других образов, которые в той или иной форме проникли в последующие филь-мы Бёртона, — летучие мыши, скелеты, черепа, пауки и сады с подстриженными деревьями.

Если подобная чертовщина у тебя внутри, неизвестно, сколько понадобится времени, чтобы изгнать ее из себя. Помню, я думал: «Ты знаешь, что уже делал это, и не ощущаешь больше в себе ничего подобного. Тебе незачем видеть еще один скелет». Но иногда приходит в голову: «Сам знаешь, что просто любишь эти скелеты. Тебе казалось, что с ними покончено, но ты по-прежнему любишь их».

Никогда не знаешь, когда тебе суждено избавиться от чего-то в себе, а эти фильмы — часть тебя, часть твоего образа, ты даже редко вспоминаешь о подобных вещах. Стараюсь не думать: «Не делал ли я этого прежде?», потому что мне по-настоящему интересно оглянуться назад и проследить связи. Мне не приходилось заниматься этим часто, но такой опыт у меня есть. Сделав три картины, я начал замечать в них общую тематику. Итог этих наблюдений обычно таков: «Должно быть, это многое значит для меня». Я пришел к выводу, что узнаешь о себе гораздо больше, если не пускаешься в поспешные философствования, а пытаешься двигаться, больше полагаясь на интуицию, а потом оглядываешься и видишь, какие темы и образы возникают снова и снова. Потом тебе становится интересно выявить истоки этих повторов, что это может означать в психологическом аспекте. И оказывается, узнаешь о себе что-то новое. Я не слишком доверяю своему интеллекту — он несколько шизоидного типа, я лучше ощущаю почву под ногами, доверяясь чувству.

«Большое приключение Пи-Ви»

Уйдя в конце концов с киностудии Диснея, Бёртон после «Франкенвини» имел в кругах кинопромышленников настолько хорошую репутацию, что ему оставалось только ждать предложения поставить полнометражный фильм. Бёртон не мог и предположить, что новый проект будет настолько гармонировать с его художественными вкусами и творческими амбициями. Пи-Ви Герман, известный также как комедийный актер Пол Рубенс, странная личность неопределенного пола в сером костюме, с красным галстуком-бабочкой, подрумяненными щеками и любимым велосипедом, успел стать культовой фигурой со своей детской телепрограммой «Домик для игр Пи-Ви». Компания «Уорнер бразерс» собиралась трансформировать Пи-Ви из телезвезды в киносенсацию. Бёртон, которому было тогда всего двадцать шесть лет, показался им наиболее подходящей кандидатурой для этого.

Я ждал, когда подвернется какая-нибудь работа, и тут Бонни Ли с «Уорнер бразерс» — мы с ней поддерживали приятельские отношения — рассказала обо мне людям со своей киностудии, и я сравнительно легко получил постановку «Пи-Ви». Насколько просто работа мне не доставалась никогда — даже в ресторане, не говоря уже о каком-нибудь фильме до этого или после. Бонни показала «Франкенвини» людям с «Уорнер бразерс», а те — Полу Рубенсу и кинопродюсерам. Они спросили, хочу ли я снимать для них картину, и я ответил: «Да». Все складывалось великолепно: материал мне нравился, и я был очень рад, что смогу участвовать в этом проекте. Меня восхищал сильный характер Пола, а он и *был* Пи-Ви.



«Большое приключение Пи-Ви»: Пол Рубенс и велосипед

Мне нравилось также, что он имел свое пристрастие — велосипед. В большинстве фильмов есть нечто важное, лежащее в основе сюжета; вот такой важной вещью был для него велосипед.

Не могу даже представить себе, чтобы какая-нибудь другая первая моя полнометражная картина была столь же близка мне внутренне, как «Пи-Ви», если бы, конечно, я не создал ее сам от начала до конца. Она далась мне так легко потому, что я без труда мог ее почувствовать. Кроме каких-то незначительных мелочей, все можно было отыскать в сценарии. Правда, там отсутствовали некоторые визуальные шутки, например, как он выглядывает из ванной через окно-аквариум. Повествуя о столь ярком персонаже, мы могли себе позволить сосредоточиться на каких-то зрительных эффектах.

Я любил этот фильм и ощущал прочную связь с ним, потому что там было много столь милой моему сердцу образности. Я мог добавлять что-то

свое, но не собиравшись полностью навязывать свое видение, моей задачей было приукрасить то, что уже было в сценарии. От себя я внес немного: мне просто повезло, что мы с Полом были настолько созвучны друг другу. Дисгармония между нами стала бы для меня сущим кошмаром: меня бы наверняка уволили — он играл в проекте первую скрипку, это был его фильм.

Помню, что видел передачу Пола и она мне понравилась, потому что затрагивала какие-то вечные подростковые проблемы, которые были мне близки. Она принесла пользу и потому, что в ту пору я не слишком хорошо сходился с людьми, и если бы мы не подходили друг другу, было бы ужасно. То, что он любил, по большей части нравилось и мне, и наоборот. Поэтому-то нам и удалось сделать эту картину.

Мне неизменно близки все персонажи моих фильмов, иначе я не могу: ведь если ты что-то делаешь, то вкладываешь в это свою жизнь, поэтому в каждом герое картины есть какая-то твоя черточка, что-то имеющее к тебе отношение, символизирующее некое твое внутреннее качество. Я *должен* установить такую связь. Пи-Ви по-настоящему увлечен тем, что делает, а когда ты вырос в такой среде, где люди привыкли скрывать свои эмоции, приятно встретить человека, которому наплевать, что о нем подумают. Он живет и действует в собственном мире, и в этом есть что-то восхитительное. Пи-Ви сам по себе, он своего рода изгой, хотя способен ужиться и в людском сообществе. Здесь вновь возникает мотив восприятия кого-то как существа необычного, странного. В определенном смысле это и есть свобода, потому что ты волен жить в собственном мире. Но это одновременно и тюрьма... Такие ощущения я испытывал, работая художником-мультипликатором у Диснея.

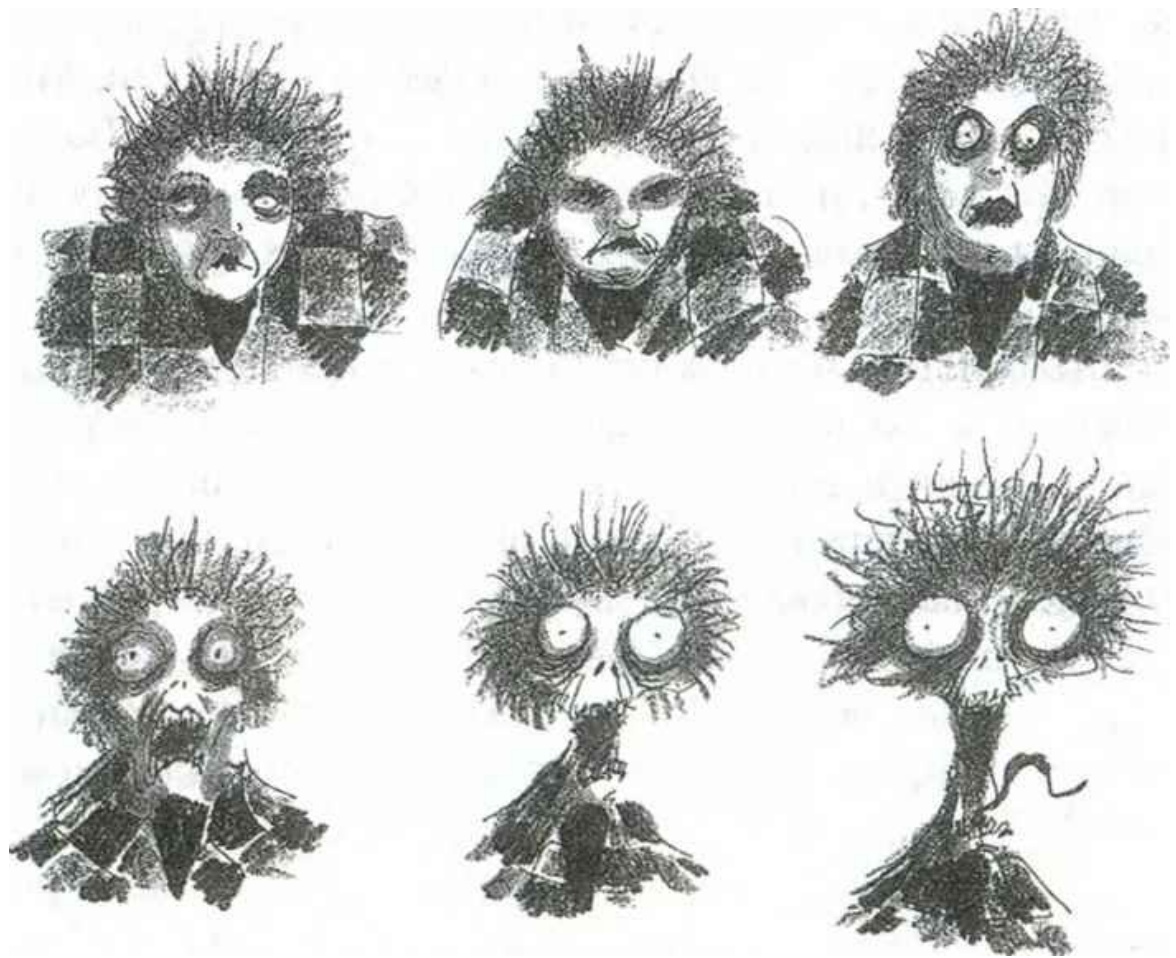
Сценарий «Большого приключения Пи-Ви», написанный Филом Хартманом, Майклом Вархолом и самим Полом Рубенсом, строится вокруг поисков украденного велосипеда: Пи-Ви Герман путешествует по дорогам Америки от парка динозавров в Палм-Спрингз до Аламо и назад в Бербанк. На своем пути он встречает немало архетипических персонажей американского кино, включая банду байкеров, беглого заключенного и официантку, стремящуюся продвинуться по службе. Это путешествие позволило Бёртону дать волю своей склонности к покадровой анимации: сначала в сне, где тиранозавр, нарисованный его неизменным помощником Риком Хайнрихсом, пожирает велосипед Пи-Ви, и в самом запоминающемся эпизоде фильма, когда Пи-Ви встречает Большую Мардж, похожую на привидение водительницу грузовика, чье лицо теряет форму прямо у него на глазах.

Покадровая мультипликация таит в себе энергию, которую даже описать невозможно: она делает вещи живыми; думаю, именно в ней следует искать истоки моего желания заняться анимацией. Давать жизнь тому, что ее не имеет, особенно в трех измерениях, — просто здорово: это, по-моему, делает вещи еще более подлинными. Мы использовали покадровую анимацию в сценах с Большой Мардж, с динозавром — при каждой возможности. Если бы нам позволили, мы бы прибегали к ней гораздо чаще.

Было довольно странно: эпизод с Большой Мардж изначально входил в сценарий, и мы много обсуждали, как его решить. Кто-то даже предложил вообще от него отказаться: пусть Пол просто закричит, и это будет воспринято как шутка. Забавно, что когда я смотрю этот эпизод, находясь среди зрителей, они всегда смеются здесь больше всего. Можно даже сказать, что именно эта сцена придает фильму драйв: она по-настоящему захватывает зрителей, и самое страшное в том, что я чуть не вырезал оттуда самое главное. Это же был просто спецэффект — именно подобные вещи летят за борт первыми.

Я полностью делал раскадровку «Винсента» и почти половину раскадровки «Франкенвини», остальное пришлось на долю моего друга. На съемках «Пи-Ви» для этой работы мне выделили специального человека. От фильма к фильму раскадровки становилось все меньше и меньше, я стал ограничиваться лишь обработкой каких-то маленьких кусочков. Когда я снимал «Пи-Ви», свой первый фильм, меня просили представить перечень кадров, которые я смог бы снять за день. Это мне понравилось. Я чувствовал себя спокойнее: мне помогал этот визуальный ряд, тем более что я не мастер вести разговоры.

Трансформация: Большая Мардж





Сон с динозавром

В кино работали многие актеры из групп импровизации, таких, как «Граундлингз», и я начал по-настоящему этим интересоваться: когда люди хороши в импровизации, получается очень смешно, и артисты чувствуют себя раскованно. И я пришел к выводу, что надо поменьше заниматься раскадровкой: куда интереснее выстраивать эпизод прямо на месте — пусть все происходит на съемочной площадке. Надо, конечно, четко представлять, что вы собираетесь сделать, но наряду с вашими планами существует некая реальность, которую составляют актеры, костюмы, освещение — вся атмосфера съемочной площадки, и вот она-то способна все изменить. Это скорее относится не к «Пи-Ви» — там было ощущение непринужденности, — а к более поздним фильмам, что-то вроде: «Эти слова, возможно, звучат хорошо, но их произносит человек в костюме летучей мыши, поэтому я не знаю, так ли они хороши». Вы можете Думать, что слова хороши, но не будете знать этого наверняка, пока не услышите их на съемочной площадке — в определенный момент, из уст этих странных персонажей. Так что мне пришлось несколько ослабить режиссерский диктат. К «Битлджусу» это применимо даже в большей степени — там снимались такие мастера импровизации, как Кэтрин О'Хара и Майкл Китон.

Началось все с Пола и одного из сценаристов, Фила Хартмана (он сейчас занят в комедийном шоу «Субботний вечер»). У этих парней все получалось действительно здорово и смешно, а работа над «Пи-Ви» во многом напоминала работу над мультипликацией, обсуждение сюжета: хотя сценарий был по-настоящему хорош, мы просиживали часами, придумывая все новые идеи. Общаться нам было очень интересно: эти ребята — настоящие мастера смеха. Они давали волю импровизации, основываясь исключительно на знании персонажей. В «Пи-Ви» использовались уже имевшиеся элементы — кроличьи домашние тапки и маленькая игрушечная

морковка: тапки двигались и обнюхивали морковку. Полностью симпровизированной получилась вся сцена с гидом в Аламо. Здесь впервые оказалось много импровизации. Джен Хуке, игравшая в этом эпизоде, была по-настоящему хороша, позднее она получила место в программе «Субботний вечер». Я очень уважаю участников «Граундлингз», людей, умеющих импровизировать. Я и сам люблю работать именно так: сначала закладывается серьезный фундамент, а затем вступает в свои права свобода творчества.

Кульминационный пункт «Большого приключения Пи-Ви» — езда на велосипеде по съемочной площадке «Уорнер бразерс». В этой почти феллиниевской по содержанию и настроению сцене Пи-Ви Герман, воссоединившись со своим любимым красно-белым велосипедом, появляется то в одном, то в другом павильоне, всякий раз прерывая ведущиеся там съемки. Фильмы, над которыми идет работа, отражают предпочтения и интересы самого Бёртона: пляжный фильм, рождественское кино, японский «монстерфест» с Годзиллой, хотя режиссер утверждает, большинство этих картин фигурировали уже в исходном сценарии.

Пожалуй, я добавил парочку от себя. Я очень люблю все эти жанры, особенно мне мила сцена сражения чудовищ — Годзиллы и Гидоры, известной также как Чудовище Зеро. Натурные съемки «Уорнер бразерс», работа в павильоне — все это было каким-то волшебством. Эта магия со временем, к сожалению, несколько утрачивается из-за той атмосферы бизнеса, в которой существует Голливуд, его негативного аспекта. Теперь, когда я посещаю студии, эта негативная сторона кинопроцесса изрядно меня бесит, а ведь раньше преобладала позитивная.

Хотя ранний Бёртон, снимая «Франкенвини» и «Аладдина», привлекал таких композиторов, как Майкл Конвертино и Дэвид Ньюмен, для работы над «Большим приключением Пи-Ви» он выбрал Дэнни Элфмана из культовой группы «Ойngo-Бойngo», никогда раньше не писавшего музыки к фильмам.

Я видел их в клубах, еще до того, как пришел в кино. Мне всегда нравилась их музыка. Я ходил по большей части на панк-концерты, но их музыка мне казалась более, чем у других, ориентированной на рассказывание историй, на кинематограф, может быть, потому, что у них было больше людей, чем в других группах, и более причудливые инструменты. Итак, когда возник проект «Пи-Ви», киностудия сделала ставку на меня и на Дэнни: картина была малобюджетной, и они могли позволить себе рискнуть. Меня решили окружить компанией опытных профи, но не стали в качестве единственного исключения применять этот подход в музыкальной сфере. Музыка в исполнении оркестра стала одним

из самых волнующих впечатлений, испытанных мною в жизни. Было невероятно забавно наблюдать за Дэнни, ни-когда не занимавшимся ничем подобным. Всегда присутствует некая магия, когда делаешь что-то впервые в жизни. Это как с сексом: может быть замечательно, но первый опыт неповторим. Музыка всегда важна, но именно тогда она для меня впервые оказалась сродни *персонажу*, определенному персонажу.

Дэнни был великолепен, потому что никогда не делал этого раньше, а мне это тоже было полезно: пришлось испытать на себе весь процесс. У него была видеокопия отснятого материала, и у себя дома он проигрывал мне маленькие кусочки на своем синтезаторе, так что я мог все видеть и слышать прямо по ходу работы. Мы, несомненно, понимали друг друга с полуслова. Было здорово: если он или я не могли что-то выразить словами, это не имело большого значения — он и так понимал меня. Произносились какие-то фразы вроде «Замечательно», «Великолепно» — насколько легче работать, когда этого достаточно. Я всегда стараюсь всецело доверять своим чувствам: ведь если удастся правильно подобрать людей, сразу задаешь очень высокий уровень всей работе.

Картине определили небольшой бюджет, и она не была приоритетной в планах «Уорнер бразерс». В это же время как раз напротив нас снимали «Балбесов»^[36] с огромными декорациями. Уж не знаю, укладывались ли они в график, а может быть, как раз я не укладывался, но важные шишки, всякий раз проходя мимо места съемок, а это случалось чуть ли не каждый день, начинали орать на меня: «Чем вы тут занимаетесь все это время?» Они нам жутко надоели, а мне никак не удавалось выработать правильную линию поведения. Я хоть и старался работать быстрее, но характер у меня портился. На этой стадии начинаешь понимать, что создание фильмов — отнюдь не точная наука. Меня всегда беспокоило, что здесь трудно обвинить кого-нибудь в безответственности. Можно сказать: «Хотелось бы, чтобы это делалось быстрее», но приходится работать с животными, со специальными и звуковыми эффектами, учитывать погодные и природные условия. Мы не делали ничего из ряда вон выходящего, не переступали за рамки того, что планировали ранее. Я даже вырезал часть материала по ходу съемок, потому что не хватало времени. Но сами по себе мы мало что значили. В известном смысле, тут действовала иерархия шоу-бизнеса: людей из списка А они не трогали, но мучили тех, кто был в списке Б. На это власти у них хватало.

Если ты режиссер, необходимо отринуть всякий страх. Лучше всего, наверно, — уметь поддерживать здоровое равновесие, чтобы не впасть в эгоцентризм, но сохранять при этом уверенность в себе, если уж ты взялся за это дело. Кроме того, я считаю, что неизвестное помогает: чем больше занимаешься режиссурой, тем сильнее пугаешься, потому что новые

впечатления сыпятся на тебя кучей и ты все хуже ориентируешься в происходящем. С наибольшей теплотой я вспоминаю теперь съемки своего первого художественного фильма: никогда после не чувствовал себя столь уверенно и безбоязненно.

Если в школе задавали что-то выучить, трудно было найти ученика хуже меня. Когда мне кто-то что-то говорит, у меня возникает реакция отторжения — я просто перестаю его слушать. Вот почему у меня такие проблемы с именами. Даже не знаю, откуда это. Возможно, все дело в некой странной внутренней защите. Из школьного курса в моей памяти не сохранилось ничего, кроме нескольких названий облаков. Я не помню дат, вообще ничего не помню. И если я чему-то научился, это произошло именно на съемках «Пи-Ви»: был опыт в самом чистом виде, и частью его была моя изрядная наивность по поводу ситуации в целом. Я обнаружил, что с кино связано множество неприятных вещей и самое лучшее — не задерживать на них внимания. Избирательная память — забавная штука. Дело в том, что каждый фильм, который я снимал, превращал меня в совершенно больного человека — так много самого себя я в него вкладывал. Я заболел, мне хотелось умереть, но надо было работать дальше и заканчивать съемки. Однако через какое-то время все отрицательные эмоции куда-то исчезали — и это здорово. Вот почему я не люблю перескакивать с одного фильма на другой: слишком много неприятных впечатлений. К счастью, они покидают тебя, и ты можешь вновь браться за дело, но с каждым разом это дается все труднее.

Именно потому, наверно, я так люблю Феллини: мне кажется, он сумел ухватить дух и магию создания фильма — нечто прекрасное, которое ты хочешь вобрать в себя, потому что оно дает энергию, чтобы двигаться дальше. В этой работе множество негативных сторон: ничего по-настоящему дурного, но, тем не менее, и неприятного хватает. Ты узнаешь всякие интересные вещи о том, как делать кино, о линзах и объективах. Это требует времени, но запас твоих знаний постоянно пополняется: ты стараешься повышать свой исходный технический уровень. Но, с другой стороны, если брать чисто голливудский аспект, здесь нет ничего особенно ценного, чему стоило бы учиться, потому что логика в таких делах отнюдь не самое главное, и это сбивает с толку. Когда пытаешься вникнуть в суть чего бы то ни было, легко утратить ощущение равновесия. Именно поэтому я стараюсь поменьше об этом думать, поскольку ощущение иррациональности только усиливается от фильма к фильму.

«Большое приключение Пи-Ви» вышло на экраны летом 1985 года и имело неожиданный кассовый успех, хотя хватало и критических отзывов.

Среди рецензий попадались по-настоящему разгромные. Никогда не забуду одну из них, где говорилось: «Все замечательно: великолепные костюмы, отличная операторская работа, потрясающим сценарии, все актеры играют превосходно, ужасно только одно — режиссура». Другой критик писал: «По десятибалльной шкале, где десять — высший балл, оценка „Большого приключения Пи-Ви" — минус один». Помню, я тогда впервые увидел столь низкий балл, потом эту картину множество раз включали в списки десяти худших фильмов года. Забавно, но я люблю ее и вовсе не считаю такой уж плохой. Возможно, там есть слабые места, но не настолько же она безнадежна. Я испытывал опустошение: ничего подобного прежде не бывало. Читал, правда, и пару хороших отзывов, но по большей части рецензии были скверными. Не просто равнодушно ругательными, а разгромными.

И все же, наверно, они сыграли свою положительную роль. Отзывы на мои картины всегда были разноречивыми. Знал людей, которые пережили оценку своего первого фильма вроде: «Это новый Орсон Уэллс», — такое способно убить. Рад, что обо мне ничего подобного не говорили. Предпочитаю, чтобы мне устраивали выволочку; принимать это всерьез было бы большой ошибкой. Значительная часть критики сводилась к тому, что фильм — череда изображений, и не более того, на что мне хотелось ответить: «Бога ради, речь идет всего лишь о кино, а не о радиопередаче. Да, это некий визуальный ряд, но что здесь плохого?»

Если вы имеете опыт работы в мультипликации, это расширяет диапазон ваших возможностей в визуальном плане. Кино — визуальное средство выражения, поэтому все, что вы делаете, даже если это совершенно сознательно не выплескивается на аудиторию: «Вот, мол, что я собой представляю!» — все наполнено глубоким смыслом и отражает ваш взгляд на мир. Поэтому мне всегда казалось, что мое анимационное прошлое — хороший инструмент разработки визуальных идей и их применения к игре актеров.

Что мне нравится в Феллини: он создавал образы, которые воздействуют на *чувства* зрителя, даже если тот не понимает, что они точно значат. Это не тот случай, когда создание образов становится самоцелью, и хотя я не осознал во всей полноте сказанного режиссером, я ощущаю биение его сердца. Его творчество свидетельствует, что не все должно говориться буквально и не обязательно все понимать. Пусть даже это некий запредельный образ, нечто находящееся вне сферы человеческого восприятия реальности, вы все равно что-то *чувствуете*. Я нахожу прекрасным именно то, что нельзя выразить словами, — в этом вся магия кино.

«Пи-Ви» принес доход, что в Голливуде главное, во всяком случае на этой стадии игры. Деньги имеют для меня большое значение, вот почему я так переживаю, когда люди со студии достают меня, мол, я не умею делать коммерческое кино, на самом же деле я испытываю огромное чувство ответственности перед теми, кто финансирует проект. Рисовать — совсем другое дело. В фильм, даже низкобюджетный, вкладываются большие деньги, и мне совсем не хочется выбрасывать их на ветер. Если имеешь дело с неточной наукой, таким странным миром, как наш, стараешься сделать все от тебя зависящее. Никогда не понимал апологетов искусства ради искусства, заявляющих, что их ничто не волнует, мол, они просто снимают *свое* кино. Я стараюсь сохранять верность себе и делать только то, что могу: ведь если я отступлю от этого принципа, неприятности возникнут у всех. Это правило для меня незыблемо. Когда же в производство фильма вложена крупная сумма, я пытаюсь, даже не зная, какая будет аудитория, создать что-то интересное для зрителя, не слишком выходя при этом за границы разумного.

Пытаешься добиться максимума возможного, но... это все просто какой-то сюр. Мне казалось, именно в киноиндустрии дела швах, но когда бросишь взгляд на другие сферы — моду, рекламу или искусство, — видишь, что там еще больше притворства и всякой лажи, да и конкуренция более жестокая. Если что и хорошо в киноиндустрии, если что и дает тебе некую защиту, так это наличие многочисленных факторов, которые, впрочем, могут и не сработать: рецензии, кассовые сборы, сам фильм, наконец. Здесь так много обстоятельств, которые могут подмять тебя, научить смирению, спустить с небес на землю.

У меня был хороший опыт работы над «Пи-Ви», мне понравилось. Нет, это все-таки сюр: множество скверных рецензий и относительный успех фильма — вышло здорово. Трудно представить, что могло бы в большей степени придать мне уверенности: я понял, что нужно стараться и надеяться на лучшее, сохранять определенную независимость и не опускать руки.

Не помню, чтобы они просили меня делать продолжение «Пи-Ви», да мне и самому не хотелось этим заниматься. Это была моя первая картина, но я уже видел, как Голливуд способен направить человека по проторенной дорожке. Достаточно сделать пару фильмов про Пи-Ви, и тебе уже трудно свернуть в сторону. У Пола совсем другая ситуация: это его персонаж и лишний фильм с ним ему не повредит.

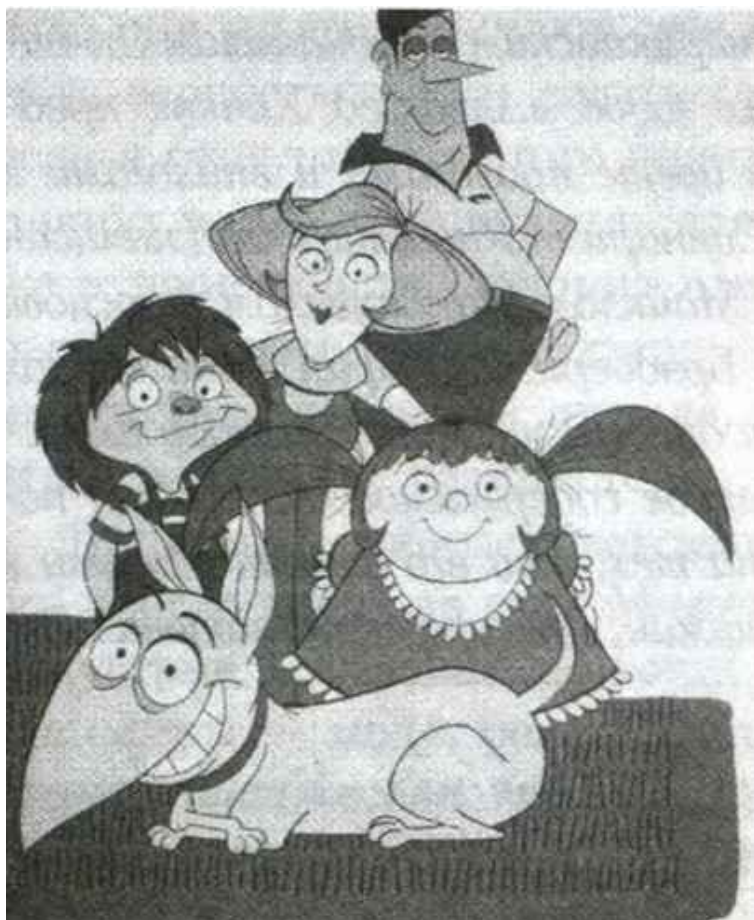
Позже в том же году Бёртон поставил «Кувшин», эпизод модернизированного американским телеканалом Эн-би-си сериала шестидесятых годов «Альфред Хичкок представляет» со снятыми в цвете прологами и эпилогами к хичкоковским историям. Сценарий «Кувшина» был

написан автором романов ужасов Майклом Макдауэллом на основе телевизионной пьесы Рэя Брэдбери. Гриффин Даш сыграл главную роль — владельца давшей название эпизоду емкости, чье кошмарное, уродливое содержимое оказывает потрясающее воздействие на тех, кто его видит. Музыка к фильму написал Дэнни Элфман, спецэффекты готовил Рик Хайнрикс.

То был суровый опыт. Работая над «Кувшином» и «Аладдином», я понял, что очень опасно попадать в подобные ситуации. Если я не могу сделать именно то, что хочу (а то, что я хочу, получается далеко не каждый раз), хорошего результата ждать не приходится. Мне необходима именно такая глубинная связь с материалом.

На следующий год Брэд Бёрд, работавший с Бёртоном прежде над «Лисом и охотничьим псом», пригласил его сделать ряд рисунков к «Семейному псу», мультипликационному эпизоду телевизионного сериала Стивена Спилберга «Удивительные истории», режиссером которого как раз и был Бёрд. Первоначально этот эпизод был частью короткометражного телефильма, который они сняли в пору своей работы на диснеевской студии. Позднее на основе этого эпизода компанией Спилберга «Эмблин» был снят сериал, исполнительным продюсером которого выступил Бёртон.

Мое участие выразилось в основном в разработке концепции: я занимался раскадровкой, придумывал новых персонажей. Мне нравится сама идея попытаться выразить собачью точку зрения. Не знаю почему, но я всегда питал теплые чувства к собакам. Эдвард Руки-ножницы для меня в чем-то сродни собаке.



«Семейный пес»

«Битлджус»

Успех «Большого приключения Пи-Ви» в американском прокате означал, что Бёртон теперь рассматривается как режиссер, способный обеспечить хорошие сборы. Вместе с Сэмом Хэммом он засел за сценарий фильма «Бэтмен», намеченного к постановке на студии «Уорнер бразерс», которая готова была платить за разработку сценария, но проявляла гораздо меньше желания давать зеленый свет всему проекту. Бёртон, начав читать присланные ему сценарии, очень быстро впал в уныние из-за отсутствия в них оригинальности и фантазии. Так продолжалось до тех пор, пока ставший продюсером музыкальный магнат Дэвид Геффен, чья компания имела договор о дистрибуции с «Уорнер бразерс», не вручил ему сценарий под названием «Битлджус», написанный Майклом Макдауэллом, ранее работавшим над «Кувшином». Глядя теперь сквозь призму времени, понимаешь, что это был типичный бёртоновский материал — страшный до омерзения, причудливый, позволяющий разгуляться воображению, обладающий высоким потенциалом для крайне смелых эскизов декораций и новейших спецэффектов. В «приятном фильме о смерти», как назвал его Макдауэлл, главные роли должны были исполнять Алек Болдуин и Джина Дэвис. Им предстояло изображать Адама и Барбару Мейтленд — счастливую семейную парочку из Новой Англии, чья машина падает в реку и тонет. Они гибнут, но после смерти оказываются вернувшимися в собственный дом призраками. Когда к ним вселяется претенциозная нью-йоркская семейка — эти роли сыграли Кэтрин ОХара, Джеффри Джонс и Вайнона Райдер, — эксцентричное «привиденческое» искусство Мейтлендов оказывается слишком утонченным и не страшным для новых хозяев. Чтобы избавиться от непрошенных пришельцев, призраки вынуждены прибегнуть к услугам биоэкзорциста Бетельгейзе (или Битлджуса, как он сам себя называет), изгоняющего живых людей из их домов. Роль Битлджуса исполнил Майкл Китон.

Между «Большим приключением Пи-Ви» и «Битлджусом» у меня был длительный перерыв в работе, потому что я не имел желания браться за то, что мне предлагали. То были преимущественно плохие комедии, а если уж тебе случится поставить нечто подобное, отбоя от таких предложений не будет. Они даже хотели, чтобы я ставил фильм с говорящей лошадью «Вперед на всех рысях»^[37]! То, от чего я отказывался, успевали снять и выпустить в прокат еще до того, как я начал работу над «Битлджусом», — вот как долго это тянулось.

Человеком, который предложил мне снимать «Битлджуса», был Дэвид Геффен. До этого я прочитал множество сценариев, представлявших собой классические низкопробные голливудские, комедии, сделанные словно по шаблону. Впечатление от них, скажу я вам, угнетающее. Голливуд упорно навязывал мне концепцию сюжета, где в последней его трети все заканчивается легкой комедией или небольшим романчиком. Сценарий «Битлджуса» был совершенно иным: здесь отсутствовала мало-мальски связная история, он мог показаться полной бессмыслицей, больше похожей на поток сознания. Пожалуй, этот сценарий, самый аморфный из всех, требовал больших изменений, но его автор, Майкл Макдауэлл, обладал хорошим, несколько извращенным, мрачноватым чувством юмора, и в этом была его сильная сторона. Он содержал в себе ту абстрактную образность, что я так люблю, со странными персонажами, внезапно появляющимися и исчезающими.

Мы долго сидели над сценарием; что-то в нем удалось, что-то нет. Я хотел пригласить на роль Битлджуса Сэмми Дэвиса-младшего, но мне не дали. Очень многое пришлось согласовывать: какое-то время над сценарием трудились Майкл Макдауэлл и продюсер Ларри Уилсон, но постоянные придирки буквально выбили их из колеи. Я вовсе не шучу: большую часть времени, работая над «Битлджусом», я ощущал себя так, словно даю показания в суде под присягой. Помню заседания, на которых обсуждался сценарий, длившиеся чуть ли не круглосуточно в течение двух дней, под конец мы сомневались уже в каждом элементе сценария, что я вовсе не считаю особенно полезным для работы.

Настало время бросить в бой свежее подкрепление в лице Уоррена Скаарена: Майкл и Ларри утратили веру в успех предприятия. Уоррен имел известность как мастер доводить сценарии до нужной кондиции и весьма надежный человек. Я же воспринимался в качестве некой безумной корабельной пушки, сорвавшейся с креплений, поэтому, чтобы довести дело до конца, я смирился с вмешательством Уоррена. Если боссы студии считают, что он внесет в нашу работу недостающий ей элемент логики, я не против. И мы еще долго работали над сценарием, но на самом деле очень многое в фильме — чистая импровизация: я просто приходил в гости к Майклу Китону, и мы придумывали всякие шутки. Майкл такой весельчак! Бывало, скажет: «А не добавить ли нам немного зубов», вставит искусственные зубы, и голос начинает меняться. Так мы всю дорогу выстраивали образ, и это было невероятно интересно, поскольку мы, по существу, лепили характер. Впервые мне пришлось заниматься этим: ведь Пи-Ви был уже готовым персонажем. А на сей раз довелось быть частью этого процесса — наблюдать и творить самому.



«Битлджус»: Майкл Китон и Вайнона Райдер

При выборе актеров я всегда подолгу обдумываю каждую позицию. Трудно принять решение, словно перед тобою головоломка. Соглашаешься сперва на одного актера, потом пытаешься найти другого, но стараешься не особенно далеко уходить в каком-то определенном направлении, потому что тогда все становится слишком похоже на телевидение. Идея пригласить Майкла Китона принадлежала Геффену. Я не видел до этого Майкла ни в каких ролях, и это было хорошо: не люблю судить об игре актеров по другим фильмам — предпочитаю просто встретиться с ними. Повидавшись с Майклом, я начал выстраивать в своем воображении образ Битлджуса. Я не особенно хорошо знал Майкла, не имел представления о его предыдущей работе, но он настоящий маньяк, сумасшедший, живой, как огонь, и у него эти огромные глаза. Я вообще люблю глаза, а у Майкла они совершенно фантастические.

Я вырос, наблюдая за игрой Лона Чейни и Бориса Карлоффа. Эти исполнители обладают внутренней свободой, хотя большинству зрителей кажется, что они настолько густо загримированы, что самих их даже не видно. Мне такое мнение представляется странным: я убедился, что грим, напротив, освобождает актеров. Они могут спрятаться за маской и показать свою другую сторону, что просто замечательно. Майклу, в частности, это позволило сыграть персонажа, который не является человеческим

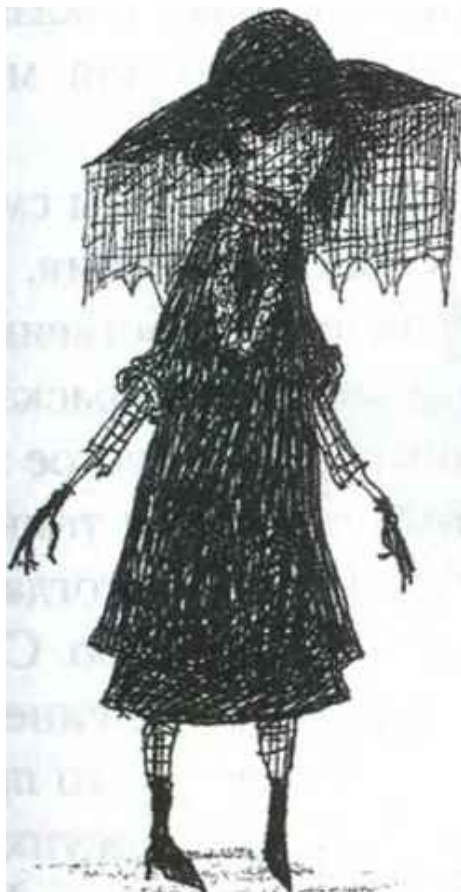
существом, а когда исполняешь роль такого героя под китчевой маской, чувствуешь себя гораздо свободнее. Тебе не нужно больше беспокоиться, что ты Майкл Китон, ты можешь позволить себе быть этим *персонажем*. Здесь заключена какая-то магия: после этого фильма мне всякий раз нравится, когда актер имеет возможность скрыться под маской, потому что тогда можно увидеть его с другой стороны. Это всегда завораживает и открывает какие-то новые грани таланта актера, будь то Джонни Депп в «Эдварде Руки-ножницы» или Джек Николсон в роли Джокера. Словно во время хеллоуина: люди наряжаются, и это позволяет им вроде как впасть в неистовство, стать кем-то другим. Это-то мне в кинопроцессе всегда и нравилось — трансформация людей. В «Битлджусе» мы хотели, чтобы Майкл выглядел так, словно выполз из-под камня, — с плесенью и мхом на лице.

Многие не хотели работать над этим фильмом. Только Джина Дэвис с самого начала горела желанием сниматься. Остальные если и хотели, то виду не подавали. Я понял, в чем причина: никто не знал, что из всего этого получится, а единственной картиной, которую я снял раньше, было «Большое приключение Пи-Ви». И хотя фильм получился совсем неплохим и принес доход, это не «Гражданин Кейн»^[38], а я не Престон Стёрджес^[39], да и окончательный вариант сценария, по существу, был *ни о чем*. Но здесь-то и заключалась изюминка. Когда мы разговаривали об этом фильме, беседа напоминала скорее семинар по психологии, чем обычный для Голливуда односложный, но в то же время многозначительный треп. Прочитав сценарий, все говорили: «Хотел бы я заниматься этим? Не знаю. О чем это все?» Ответить было трудно: как описать *взгляд, чувство*? Невозможно, пока ты сам не окунешься в работу, не начнешь воплощать замысел. Но, тем не менее, все взошли на борт этого корабля, все сто процентов, без исключения. Среди них был и Майкл, ведь мы с ним много разговаривали о будущем фильме и у него появилось свое представление о нем. И все же я понимал, почему люди не выстраиваются в очередь, чтобы подписать контракт.

Кэтрин О'Хара входила в очень популярную тогда импровизационную труппу SCTV, актеры которой прекрасно лепили характеры. Я интересовался Вайноной Райдер. Она произвела на меня сильное впечатление в «Лукасе»^[40], но мне сказали, что Вайнона не хочет участвовать в фильме, усмотрев в сценарии мотивы сатанизма. Я подумал, что она, должно быть, глубоко религиозна, но позже обнаружил, что это вовсе не так. После того как мы встретились, она согласилась сниматься и была по-настоящему хороша.

Ранее, работая над «Большим приключением Пи-Ви», Бёртон оказался скован рамками этики, предопределенной персонажем Пола Рубенса. «Битлджус» наконец предоставил в его распоряжение бюджет, позволивший разыграть его уникальному воображению и нанять блестящих профессионалов, с которыми он хотел работать, таких как мастер визуальных эффектов Алан Мунро, делавший первоначальную раскадровку фильма, и художник-постановщик Бо Уэлч, с которым Бёртон будет позднее сотрудничать на съемках «Эдварда Руки-нож-ницы» и «Бэтмен возвращается».





Наброски для образа Лидии, героини Вайноны Райдер

При прочтении сценария «Битлджуса» создается впечатление, что его можно снять множеством различных способов, и это сбивает с толку. Если рассказ идет о смерти, фильм можно наполнить ужасом и жестокостью. Не исключен и путь, по которому пошли создатели картины «Небеса подождут»^[41]: парень идет по облакам в туманной дымке. Для «Битлджуса» я имел возможность нанять художника по своему вкусу и делать почти все, что хочу. Я толком не видел предыдущих работ Бо — просто он мне нравился. И он проявил заинтересованность. Смешно, но многих настолько одурманивает киноиндустрия, что они становятся ее частью и не испытывают больше от съемок ни малейшей радости. Вот почему так здорово иметь дело с людьми — как бы сентиментально это ни звучало, — которые хотят сделать хорошую работу, которых волнует результат, которые восприимчивы к искусству. Кому-то может показаться, что эти вещи не очень-то и важны, но для меня именно что очень.

Я обычно делаю несколько рисунков, потом мы смотрим, что получилось. В основе всегда концепция, вокруг нее все выстраивается. У меня есть собственные идеи: например, темный цвет надо разбавлять красками и светом. «Битлджус», в моем понимании, — густое месиво тьмы и цвета; я хотел смягчить обильные темные тона, сделать их немного более красочными. Никогда не размышляю о подобных вещах — просто их делаю. Скажем, этот персонаж будет хорошо смотреться с синеватой кожей — такое у меня ощущение. Потом кто-то придумывает некую шутку. Я делаю несколько рисунков, другие рисунки предлагает мастер спецэффектов. Например, эта приемная у входа в загробную жизнь: я давно носился с идеей подшутить над смертью и раздумывал, что за людей следует поместить туда? Пусть там будет парень, на которого набросилась акула, — аквалангист с акулой, вцепившейся в ногу. Так мы придумали ассистентку фокусника, которую только что перепилили пополам, человека, сгоревшего дотла из-за курения в постели. Мы пытались изобразить загробную жизнь в духе дешевой кинофантастики — не облака на прекрасном небе, а что-то вроде офиса финансовой инспекции. У меня появилось больше возможностей снимать все так, как я хочу.



Приемная: насмешки над смертью



Приемная: сгорел заживо в постели

Оператором, как и на съемках «Франкенвини», выступил Томас Акерман, а консультантом по визуальным эффектам стал Рик Хайнрихс, который, как и Бёртон, окончил Кэл-Артс и начал свою карьеру на киностудии Диснея. Он постоянно сотрудничал с режиссером как художник еще со времен «Винсента».

Мы оба начинали у Диснея. Рик был там скульптором, а я делал эти странные рисунки, которым, как все полагали, невозможно придать третье измерение. Рик — один из лучших скульпторов, с которыми мне доводилось работать. Он единственный мог воспринять идею, мой рисунок и сделать его объемным. Рик хотел стать художником-постановщиком. В этом качестве он пробовал себя в «Эдварде Руки-ножницы», работал художником на фильме «Бэтмен возвращается» и консультантом по визуальным эффектам на «Кошмаре перед Рождеством». Но, мне кажется, хорошо, что мы делали и всякие другие вещи. Как в случае с Дином Мартином и Джерри Льюисом^[42], Рик настолько ассоциировался со мной, что для него стало важным несколько расширить свои горизонты. Думаю, ему это пошло на пользу. Может быть, когда-нибудь вновь придет время и мы сделаем что-то вместе.



«Мы хотели, чтобы спецэффекты выглядели дешевыми»

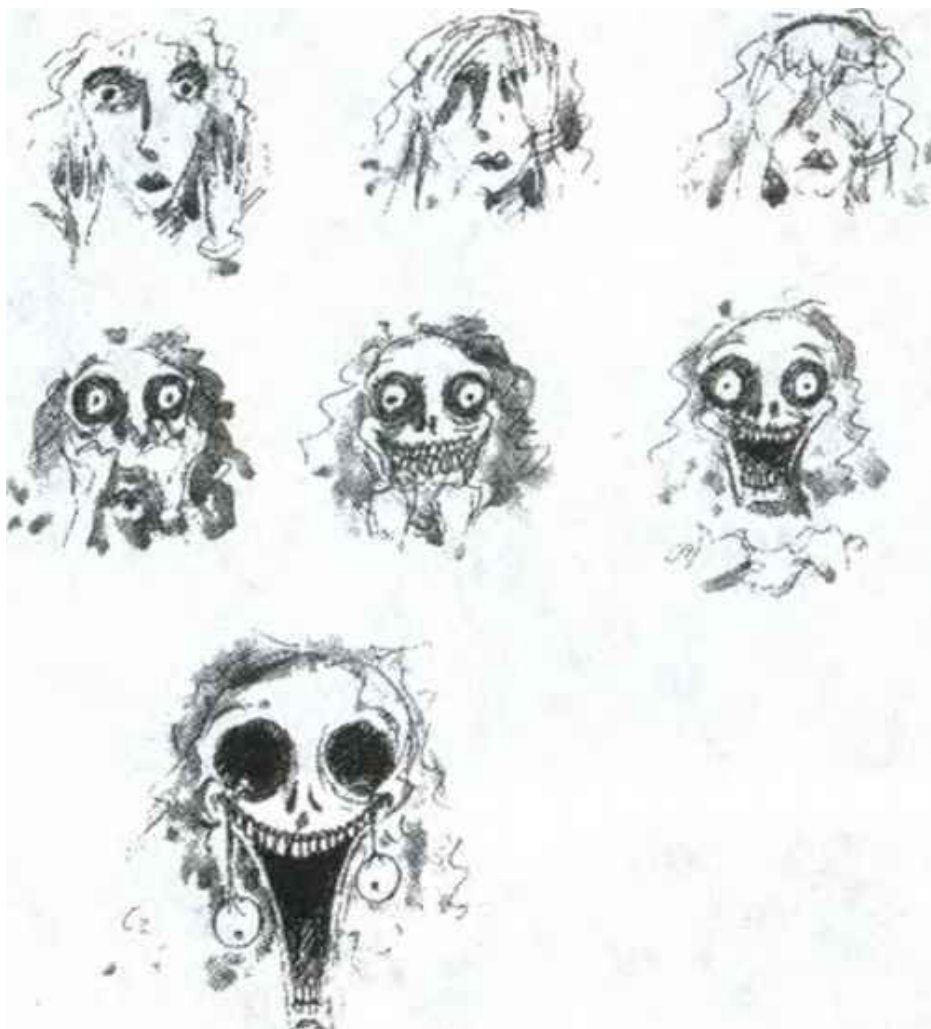
Бюджет «Битлджуса» составил тринадцать миллионов долларов, из них один миллион был выделен на спецэффекты — незначительная сумма, учитывая тот объем спецэффектов, которого требовал сценарий, включая покадровую мультипликацию, комбинированные съемки, грим, кукол, голубой фон и ложную перспективу. Бёртон, впрочем, всегда ставил целью сделать спецэффекты по возможности дешевле, чтобы они воспринимались скорее как трогательные иллюзии, чем как реальные спецэффекты, чтобы они соответствовали сценарию по своему воздействию на чувства зрителя, не противоречили бы духу более ранних работ Бёртона — «Ганзель и Гретель» и «Большое приключение Пи-Ви», стали бы своего рода возвращением к фильмам о Годзилле, столь любимым им в детстве.

Мы хотели, чтобы спецэффекты выглядели дешевыми, — так и получилось. Старались не придавать им слишком большого значения. Кстати, я вовсе не собирался делать какое-то великолепное шоу. В кино, на котором я вырос, — фильмы Харрихаузена, «Волшебный мир Жюля Верна»^[43] и «Барон Мюнхгаузен»^[44] — спецэффекты всегда были несколько более человечными, в них чувствовалась ручная работа. Наверно, именно поэтому мне близка эстетика фольклора.

Ощущение ручной работы, к которому стремился Бёртон, весьма и весьма сильно в эпизоде, когда Джина Дэвис и Алек Болдуин стягивают, как маски, свои лица, черты которых искажаются, — результат получился скорее экстравагантным, чем страшным.

Мы старались сделать зрелище не слишком ужасным, поэтому добивались, чтобы все походило на реальность, насколько это было возможно в данных обстоятельствах. Для «Битлджуса» нам сделали змею, которая не пугала — так фальшиво она выглядела. У меня всегда был свой собственный набор критериев для определения, что правдоподобно, а что нет в этом мире. Мерка очень личная.

Такой подход сработал в «Битлджусе», и я попытался применить эту философию к «Бэтмену», что было ошибкой, поскольку нервировало людей. В «Бэтмене» мне всегда нравилась та сцена, где Джокер вытаскивает ружье и сбивает самолет Бэтмена. Но опять-таки это личные ощущения. Я же трудился над гигантским высокобюджетным кинопроектом, и от меня ждали вполне определенного результата. Вот почему совсем не обязательно, чтобы концепция, сработавшая в «Битлджусе» или «Пи-Ви», имела бы успех в фильме, задуманном как блокбастер.

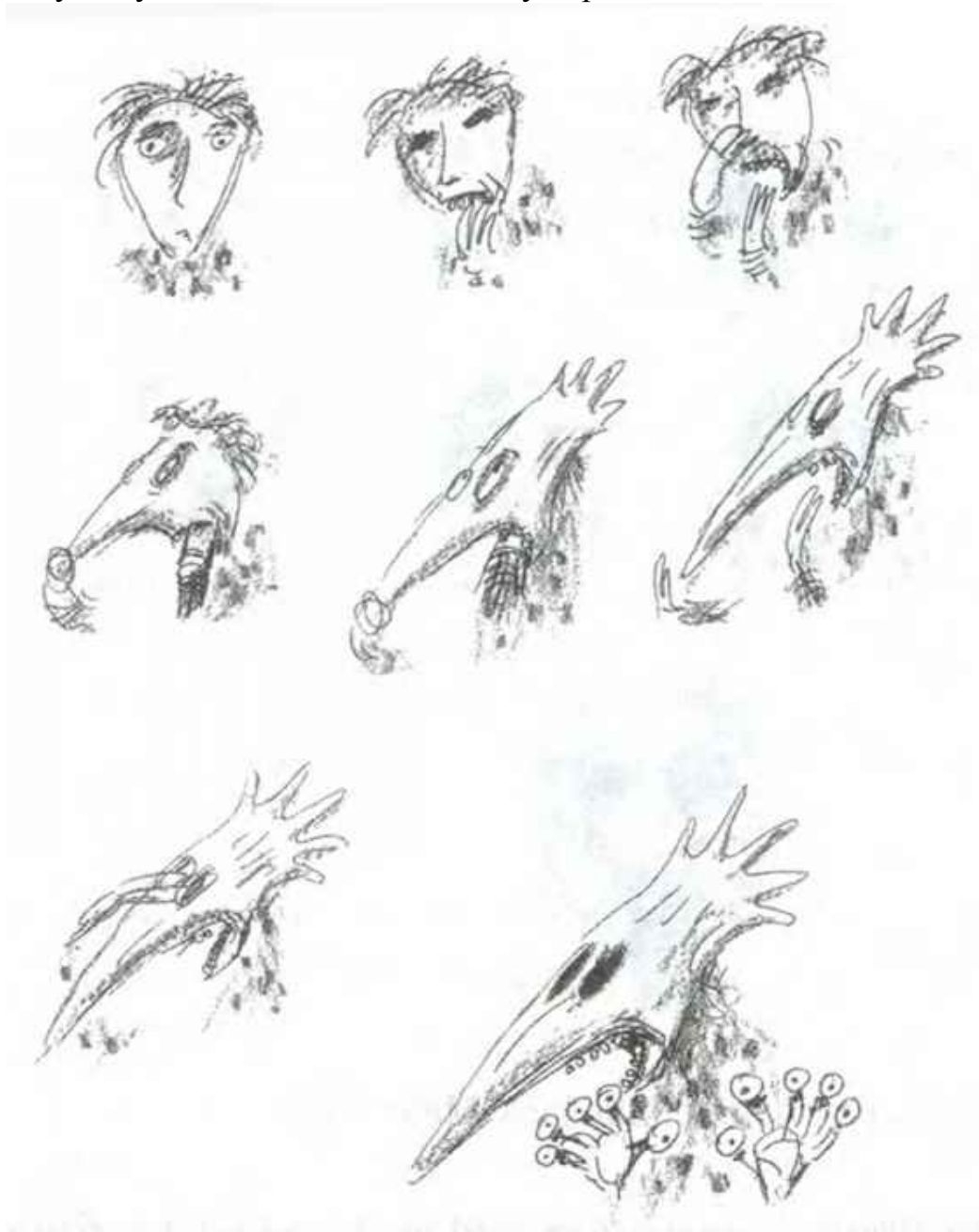


Трансформация: Барбара Мейтленд

«Битлджус» отличается ряд визуальных особенностей, которые можно обнаружить во многих работах Бёртона: игрушечный город, персонажи в полосатой черно-белой одежде, кладбищенский фон.

Недалеко, в каком-то квартале от того места, где мы жили, находилось кладбище, и я часто там играл. Трудно сказать, почему оно мне вспоминается, — наверно, это часть моей души, там я чувствовал себя уютно и безмятежно, то был целый мир тишины и покоя, но также драм и волнений, — я испытывал смешанные чувства. Мысль о смерти преследовала меня, как это нередко бывает с детьми. Надгробья были по большей части обычными плоскими камнями, но помню также причудливый мавзолей со странными воротами сбоку. Я часто бродил

вокруг него в любое время дня и ночи. Прокрадывался внутрь и играл, всегда чувствуя себя там по-настоящему хорошо.

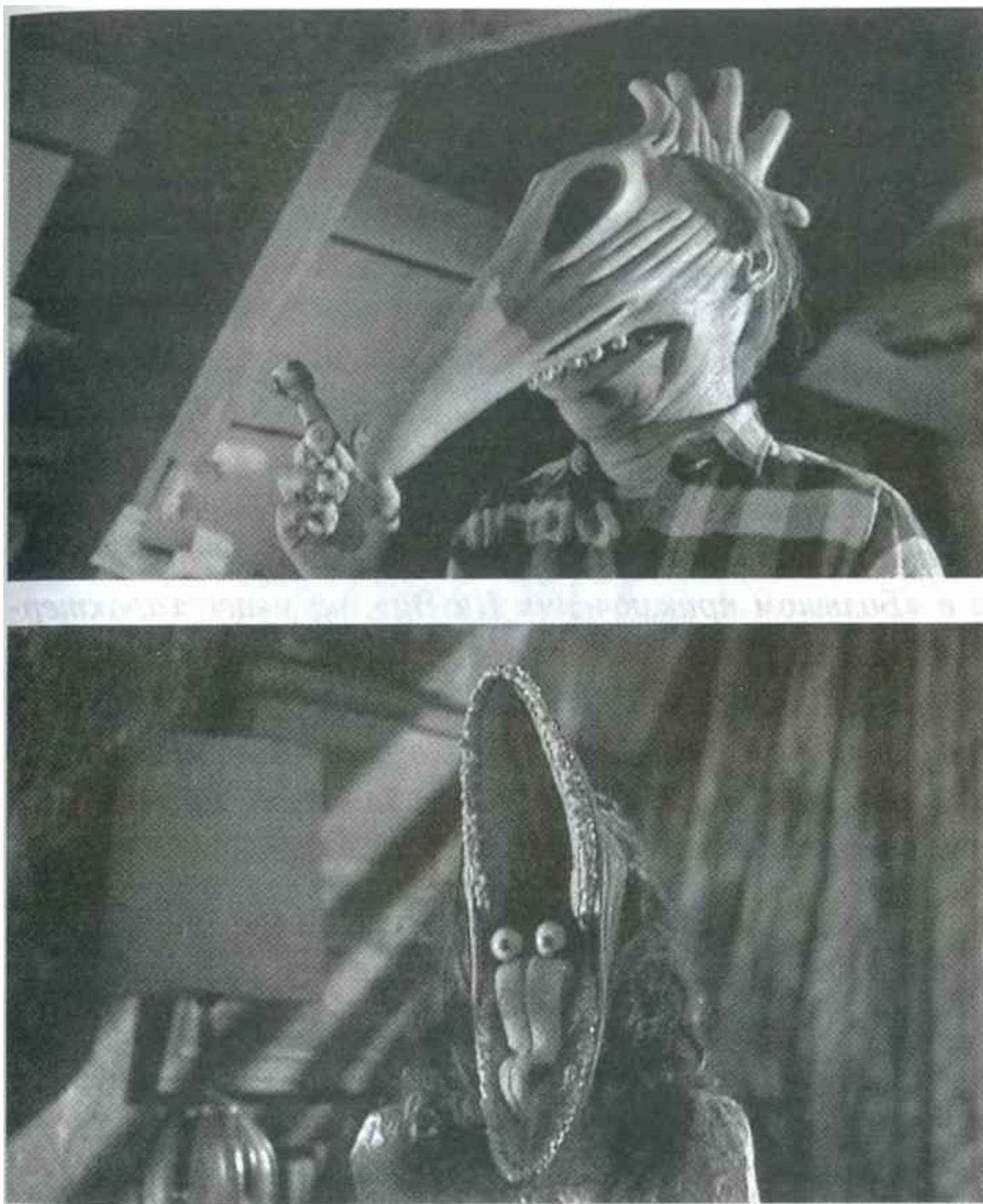


Трансформация: Адам Мейтленд

Что касается типовых городов, то я скорее любил рисовать большие живописные картины с летающими тарелками, атакующими армии землян. Они были очень тщательно выписаны и чем-то напоминали модельки. Еще

когда мы снимали те фильмы на восьмимиллиметровой пленке, то иногда использовали модельки. Не знаю уж почему, но они присутствовали и во всех фильмах, что так нравились мне в детстве. Похоже на кукольную мультипликацию, от тех картин словно исходят некие флюиды, настолько сильна их энергетика. Этим они напоминают фильмы о Годзилле.

А вот о черно-белых полосках не могу сказать ничего. Но это явно что-то пенитенциарное. Образ тюрьмы часто возникает в моих мыслях, сам не знаю почему, — это видно даже во многих моих рисунках.



Мейтленды после трансформации

По ходу фильма Битлджус принимает разные обличья, наиболее яркое из них — ближе к кульминации картины: Китон появляется в шляпе, изображающей карусель, на которой кружатся некие демонические

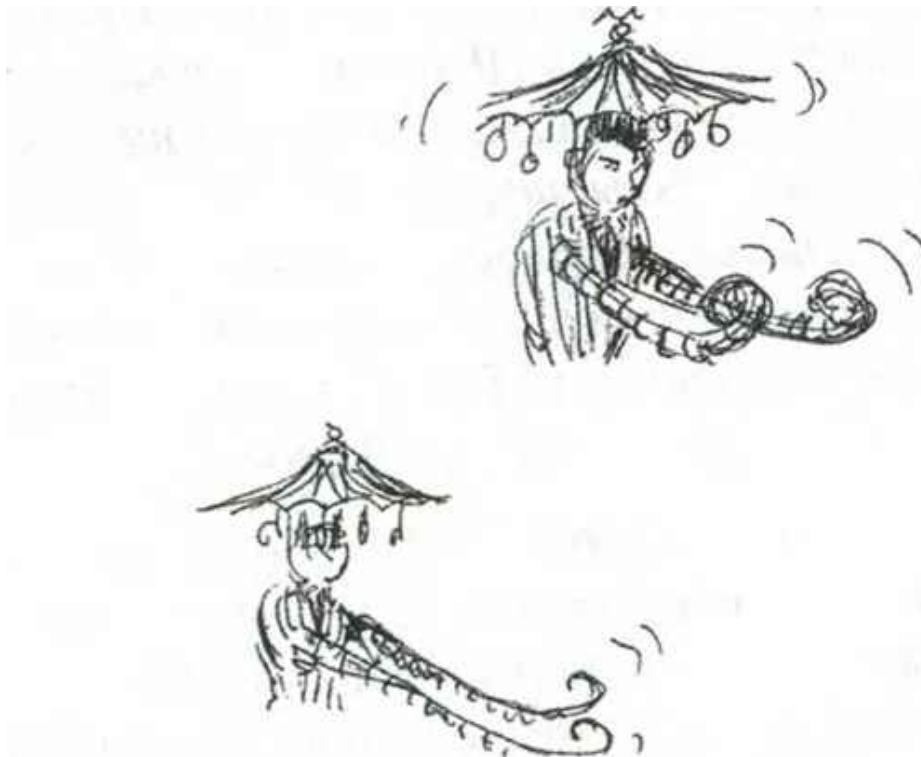
создания. Его руки — пятифунтовой длины и тяжелы, как молоты. Головной убор этот изготовил художник по гриму и мастер спецэффектов Роберт Шорт по эскизу Бёртона. Венчал же шляпу череп, чрезвычайно напоминающий Джека Скеллингтона, главного героя «Кошмара перед Рождеством».

Я все время машинально рисую подобных персонажей, и они принимают новые и новые формы. До сих пор я этого не замечал. Я нарисовал существо с ушами летучей мыши, а в то время у меня и в мыслях не было снимать «Бэтмена». Подобные образы внедряются в сознание гораздо раньше и в один прекрасный момент выходят наружу. Для меня это очень интересно, поскольку показывает, как работает сфера подсознательного.

Композитором на «Битлджус» вновь был приглашен Дэнни Элфман, создавший фантастическую музыку, как и в «Большом приключении Пи-Ви», не менее характерную, чем сам образ биоэкзорциста в исполнении Майкла Китона. Фонограмма, однако, включала и две песни Гарри Белафонте в стиле калипсо, в том числе «Песню банановой лодки», ставшую неофициальной музыкальной темой фильма.

Реакцию людей на музыкальный номер внес в сценарий Уоррен Скаарен. Он выбрал эту разновидность «мотауновской» музыки, которую тогда сильно любили яппи, как в «Большом холоде»^[45]. Я не хотел этим заниматься, просто слушал много всякой музыки, и мне пришлось по сердцу песни Белафонте. Вроде бы Адам с Барбарой отдыхают, и звучит эта музыка в стиле калипсо, что мне понравилась.

С «Битлджусом» произошел странный случай. Мы провели несколько пробных показов без музыки, и фильм получил весьма низкие оценки. Потом показали его уже с музыкой, и оценки были очень высокими, причем чуть ли не больше всего понравилась музыка. Но затем кто-то на студии заявил, что музыка «очень мрачная». Странно, ведь эти люди живут и дышат такими предварительными просмотрами, а здесь получилось так, что они выступают против единственного положительного момента, отмеченного просмотрщиками фильм.



Трансформация: Битлджус



Эти просмотры также подсказали Бёртону новый эпилог. Поскольку сцены в приемной у входа в загробную жизнь были восприняты с горячим энтузиазмом, Бёртон включил в фильм эпилог, в котором Битлджус самым безрассудным образом вызывает ярость колдуна и тот посылает голову героя Китона порошком, заставляя ее сжаться.

У нас не было настоящей концовки, так что мы сняли несколько разных вариантов и показали парочку на предварительном просмотре: зрители выбрали именно этот. Однако фильм был настолько хаотичен, что говорить о концовке в общем-то и не приходилось. Впрочем, всё, что могли, мы сделали.

Прокат «Битлджуса» в Америке начался в апрельский День дураков 1988 года и принес неожиданный успех — 32 миллиона долларов в первые две недели, а в конечном счете дал валовую прибыль в 73 миллиона. Фильм получил «Оскара» за грим, созданный Ви Нейллом, Стивом Ла Портом и

Робертом Шортом, и, казалось бы, оправдал теорию Бёртона, согласно которой публика способна воспринимать фильмы, идущие вразрез с принятыми Голливудом правилами. Странное, причудливое может быть хорошим, приемлемым и даже успешным. Критики тоже были полны энтузиазма: Полина Каэль, в частности, назвала фильм «классической комедией».

Для меня это много значило, поскольку сражения на заседаниях, где обсуждался сценарий, велись вокруг того, чтобы сделать его более буквальным, и хотя я полагаю, что должна быть некая основа, придающая сюжету осмысленность, самое большое удовольствие я получил, убедившись: публика оказалась способна поддержать нечто, противоречащее тому, что студии постоянно вдалбливают тебе в голову, а именно: чем буквальней, тем лучше. «Битлджус» доказал, что это вовсе не обязательно. Пришлось выдержать жуткие бои: название плохо прошло тесты и его хотели изменить, чтобы оно стало более благозвучным. Они хотели назвать его «Домашние привидения» и чуть было не добились переименования. Я пришел на заседание, а мне говорят: «Битлджус», мол, не годится, а «Домашние привидения» проходит на «ура». Я в ответ пошутил: «Почему бы не назвать его „Страшно до усмачки"?» Они всерьез обсуждали это, пока я не пообещал выпрыгнуть в окно. Но надо отдать должное «Уорнер бразерс»: они оставили все как есть. Они и не должны были ничего менять, и я им очень, очень благодарен.



Мейтленды

Если фильм за что-то последовательно критиковали, так это за персонажей, сыгранных Дэвис и Болдуином, которые казались скучными по сравнению со всем остальным, что происходит в фильме. Якобы Бёртон уделит больше внимания другим персонажам и изобразительному решению фильма.

Я никогда не считал Мейтлендов стопроцентно положительными персонажами, у них были свои проблемы. Их сущность, по-моему, заключается в том, что им нравится быть скучными. Это как в старых фильмах, где безупречно вежливых героев надо немного подтолкнуть, чтоб их кровь быстрее заструилась в жилах. Алек потом, случалось, плохо отзывался обо мне и фильме, и хотя, как мне кажется, он хорошо сыграл свою роль, думаю, он не понял до конца суть своего героя. Уж и не знаю, как он его понял. Я считаю, что Мейтленды вполне на уровне, но их много критиковали за то, что уж очень они приторные, а в остальном отзывы были благожелательными. Но если бы Мейтленды не были такими добропорядочными, Битлджус и прочие мертвецы не произвели бы столь сильного впечатления, и фильм не получился бы таким, как он есть. Думаю, что дело обстоит именно так.

«Бэтмен»

Права на экранизацию похождений героя комикса Боба Кейна были приобретены у «DC Comics» в 1979 году продюсерами Бенджамином Мельником и Майклом Уеланом, которые наняли сценариста «Супермена» Тома Манкевича для сочинения сюжетной канвы фильма, сфокусированной вокруг происхождения Черного Рыцаря. В конце концов Мельникер и Уелан сложили с себя продюсерские полномочия, передав их Питеру Губеру и Джону Петерсу. В начале восьмидесятых многие кинорежиссеры, включая Джо Данте и Айвена Рейтмана, были как-то связаны с этим проектом, но он продвигался медленно, пока не появился приличный сценарий. Памятуя об успехе «Большого приключения Пи-Ви», студия «Уорнер бразерс» предложила постановку фильма Бёртону. Его продюсер на фильме «Франкенвини» Джули Хиксон написала тридцатистраничную разработку сценария, а затем Бёртон привлёк Сэма Хэмма, сценариста и любителя комиксов, который продюсировал пока лишь один фильм — «Не кричи: „Волки!“»^[46].

Проект разрабатывался целых десять лет, к нему привлекали нескольких режиссеров. После выхода «Пи-Ви» меня спросили, заинтересован ли я в постановке «Бэтмена», и получили мое согласие, но официально не утверждали до тех пор, пока не стали известны сборы за первый уик-энд показа «Битлджуса». Это было очень мило с их стороны: ведь мы с Сэмом уже встречались в конце каждой недели, чтобы обсудить ранние стадии написания сценария, который получался просто отличным, а они снова и снова говорили нам, что есть разные обстоятельства. А на самом деле боссы просто ждали результатов проката «Битлджуса»: они должны были быть хорошими, иначе постановку «Бэтмена» мне давать не хотели. Прямо этого не говорили, но, уж поверьте мне, так оно и было. И вот миновал первый уик-энд, и я получил магический зеленый свет.



Тим Бёртон

Хэмм и Бёртон сочинили зловещую, глубоко психологичную историю Крестоносца-в-плаще, который, как и в сценарии Манкевича, противопоставит Джокеру на беспросветном фоне адских образов Готэм-сити. Авторы тщательно избегали манерности телевизионного сериала о Бэтмене, снятого в шестидесятые годы, избрав за основу оригинальный комикс сороковых. Увлечь «Уорнеров» нуаровым духом сценария удалось благодаря настоящему расцвету комиксов и графического романа в середине восьмидесятых, а также возрождению интереса к «Бэтмену». Оно было вызвано появлением двух книжек комиксов: «Возвращение Черного Рыцаря» художника и писателя Фрэнка Миллера^[47], где автор подробно останавливается на темной стороне психики Бэтмена, и

«Убийственная шутка» Алана Мура^[48], в центре которой — противостояние Бэтмена и Джокера.

Я никогда не фанател от комиксов, но образы Бэтмена и Джокера всегда привлекали мое внимание. Причины моей нелюбви к этому жанру коренятся в детстве: дело в том, что я никак не мог понять, в какой последовательности надо читать комиксы. Вот почему мне так понравилась «Убийственная шутка»: там я это впервые понял, и она стала первым комиксом, который я полюбил. Успех этих графических романов привел к тому, что наши идеи легче воспринимались.

Итак, хотя я и не был большим любителем комиксов, Бэтмен мне нравился: неоднозначный, таинственный герой, персонаж, с которым я ощущаю внутреннюю связь. Присутствие двух сторон личности, светлой и темной, и невозможность как-то разрешить это противоречие — знакомое мне ощущение. Я, конечно, вижу, что в Бэтмене многое от Майкла Китона — ведь он непосредственно воплощает в жизнь этого героя, но в нем есть и некоторые аспекты моего характера. Иначе я не смог бы создать его. Хочу сказать: эта раздвоенность личности настолько присуща любому человеку, что меня удивляет, когда люди не осознают этого. Личность каждого многообразна, а не состоит из одного цельного куска.

Люди, особенно в Америке, часто стараются представить себя определенным образом, на самом деле являясь кем-то другим. Именно это символизирует характер Бэтмена.

Если выбор Джека Николсона на роль Джокера получил почти единодушную поддержку, утверждение Майкла Китона в качестве Брюса Уэйна и одновременно Бэтмена вызвало беспрецедентную полемику. Первым Китона на эту роль предложил продюсер Джон Петере. Когда эта новость получила огласку, поклонники Бэтмена во всем мире ужаснулись: в офисы «Уорнер бразерс» пришло пятьдесят тысяч писем с протестами. Негативная реакция достигла таких размеров, что акции «Уорнеров» упали в цене, любители комиксов на своих конвентах рвали в клочья оскорбляющие их чувства рекламные буклеты, а «Уолл-стрит джорнэл» вынес информацию об этом кризисе на первую полосу. Один потрясенный фанат написал в «Лос-Анджелес тайме»: «Взяв на эту роль клоуна, „Уорнер бразерс“ и Бёртон обгадили историю Бэтмена». Даже Адам Уэст, который довел свою игру до абсурда, исполняя роль Крестоносца в Плаще в телевизионном сериале шестидесятых годов, полагал, что он — лучшая, чем Китон, кандидатура.

Я запомнил, как читал в рецензиях: «Джек великолепен, но незнакомец, сыгравший Бэтмена, ничего собой не представляет». Пришлось просмотреть тьму-тьмущую народ, но всякий раз, когда в моем офисе появлялись

героические типы, преисполненные жажды действия и приключений, мне приходило в голову: «Не могу представить его в костюме летучей мыши. Никак не могу». Внимательно разглядывая этих здоровенных мачо, я размышлял: «Господи боже, зачем этому огромному детине, похожему на Арнольда Шварценеггера, напяливать на себя костюм летучей мыши? Ведь она существо дикое». Нечто дикое легко увидеть в глазах Майкла, именно поэтому я был уверен, что он идеальная кандидатура на эту роль, — мне приходилось с ним работать прежде на съемках «Битлджуса». Такого парня можно представить надевающим костюм летучей мыши: он делает это просто потому, что так ему нужно, ведь он не похож на рослого, здорового мачо. Здесь вся штука в трансформации. И тогда эта история сразу обретает смысл. Словно что-то щелкнуло в моей голове: я увидел заостренные уши, облик и психологию этого персонажа — все встало на свои места. Выбор Майкла на роль Бэтмена еще больше подчеркнул двойственность его личности, то есть именно то, на чем держится весь фильм.



Адам Уэст: Бэтмен на телевидении



Бэтмен: образ

Из-за всех этих споров картину на студии ожидали не без опасений, мол, «это не то, чего мы хотели». Но они быстро поняли ее концепцию. Понятное дело, множество отрицательных отзывов пришло от любителей комиксов. Наверно, они думали, что мы собираемся сделать нечто вроде китчевого телесериала: ведь все помнили Майкла в «Мистере Моме»^[49], «Ночной смене»^[50] и тому подобных вещах. Но меня это никогда не беспокоило: я знал, что мы делаем совсем другое. Каким бы ни получилось наше кино, мы не собирались превращать его в балаган.

Когда я учился в школе, мне довелось побывать на комиксовом конвенте в Сан-Диего за несколько месяцев до выхода «Супермена»^[51]. Туда пришел кто-то из «Уорнер бразерс» и устроил презентацию, так его чуть на куски не разорвали. Тогда я впервые почувствовал, на какие сильные страсти способны любители комиксов. Им не понравилось, что Супермен надевает свой костюм, стоя на краю крыши здания. Один парень поднялся с места и сказал: «Я намерен бойкотировать этот фильм и скажу всем, что вы

разрушаете легенду». Раздался гром аплодисментов. Никогда этого не забуду.

Помню, когда впервые повстречался с Бобом Кейном, он был очень доволен нашим с Сэмом Хэммом сценарием, но он, как и все, страшно тревожился насчет выбора отдельных актеров. Майкл Китон не слишком похож на Брюса Уэйна, но в комиксах и Джокер худышка худышкой, так что было бы несколько опрометчиво считать николсоновский образ идеальным попаданием. Вне всякого сомнения, сыграл он идеально, но, конечно же, не совпадает с образом из первоисточника. Настольные книги у людей все время меняются. Достаточно заглянуть в энциклопедию «Бэтмена», чтобы убедиться: эта чертова книга меняется каждую гребаную неделю. Представим себе, как это происходит на самом деле. Задумаются, например, авторы комиксов: «Чем бы нам заняться на этой неделе? Давайте-ка перепишем историю Робина». Первоначальный текст вовсе не библия. Я всегда выступаю против догматизма, которого так много в Голливуде. Об этом даже думать неохота. Важно сохранять верность тому, что изначально привлекло тебя: идее, духу будущего фильма, — Боб Кейн разделяет такой подход. Стоит взглянуть на Майкла, сразу видишь этот безумный блеск в его глазах и понимаешь: он обладает достаточной энергетикой, которая могла бы заставить его надеть костюм летучей мыши. Ясно, что, если его подвергнуть терапии, он ни за что не наденет этого костюма. Костюм летучей мыши и есть его терапия.

Но всех удовлетворить невозможно. Остается только надеяться, что ты сохранил верность духу замысла. К счастью, комиксы достигли такой фазы своего развития, когда стали гораздо более изощренными: все изображается в более мрачных тонах, поступки Бэтмена получили психологические мотивировки. Мне было совершенно ясно: сериал шестидесятых слишком китчевый. Новые, возрожденные комиксы полностью опровергают такое прочтение. Просто нужно было следовать духу этой современной трактовки, а если я что и позаимствовал у старых комиксов, так это абсурдность сюжета.

Меня заинтересовало, в частности, что главный герой — человек, который надел на себя чрезвычайно вульгарную одежду. Предыдущий сценарий Манкевича, по сути, ничем не отличался от «Супермена», только имена были иные. И тон там такой же шуточный, а история разворачивается с детских лет Брюса Уэйна до начала его борьбы с преступностью. Безумный характер этих сюжетов попросту игнорируется, в результате у меня сложилось впечатление, что ничего более страшного я, пожалуй, не читал. Авторы не признают, что это человек, надевший костюм летучей мыши. Они относятся к этому как к чему-то необратимому, вот в чем дело.

Так не годится. Не могу припомнить ни одного абсолютно успешного фильма, снятого по комиксу. По крайней мере, мне такого видеть не доводилось. Я считаю, что «Супермен» сделан хорошо, но в нем не передано то совершенно специфическое ощущение, которое остается от комикса.

Сценарий Манкевича помог мне понять, что нельзя относиться к «Бэтмену» как к «Супермену» или как к тому сериалу шестидесятых. Здесь человек надевает костюм летучей мыши, и, кто бы что ни говорил, это весьма странно. И с этим, нравится тебе или нет, приходится смириться. Если же хочется сделать нечто более яркое и светлое, берись за Супермена или Человека из Сахарной Ваты, а Бэтмена оставь в покое.

Сериал — это было нечто иное, я вырос на нем. Помню, как, предвкушая зрелище, мчался домой, чтобы успеть к началу первой серии. Но когда такой сериал уже снят, бессмысленно вновь к нему обращаться. К тому же, когда наш проект уже раскошегарился, как раз и произошел «взрыв» графического романа. Я считаю, что это здорово во всех отношениях: ведь комиксы, хотя я по-прежнему их не читаю, — часть американской мифологии.

«Бэтмен» снимался на студии «Пайнвуд» в Англии зимой 1988—1989 годов. Вся съемочная площадка была превращена за 5,5 миллиона долларов в декорацию Готэм-сити, описанного в сценарии Сэма Хэмма так: «Словно преисподняя проросла сквозь мостовую и воцарилась на земле». Руководил всем процессом художник-постановщик Энтон Фёрст, который ранее работал над «Компанией волков»^[52] и «Цельнометаллической оболочкой»^[53] и которого Бёртон пытался привлечь для работы над «Битлджусом».

Если ты собрался снимать дорогостоящую картину, это следует делать или в Лос-Анджелесе, или в Лондоне, что обусловлено производственными возможностями.

Я хочу сказать, что курс доллара в ту пору был не слишком высок, но в «Пайнвуде» тогда ничего не снимали, и мы могли занять своими декорациями всю открытую съемочную площадку. Вот почему имело смысл снимать в Англии. Столь необычных персонажей, как мне казалось, необходимо было разместить в специально созданной для них обстановке. Я пришел к выводу, что в «Супермене» не удалось ухватить и передать точное ощущение комикса именно потому, что фильм снимался в Нью-Йорке. Поэтому я был счастлив, что мы работаем в «Пайнвуде», подальше от этих разборок насчет кастинга, от всей шумихи. Британская пресса тоже уделяла нашим съемкам большое внимание, но меня это не слишком беспокоило. Мне нравилось находиться в Англии, работать здесь, общаться с людьми,

среди которых было немало выдающихся мастеров своего дела. У меня появились новые друзья, короче говоря, все было замечательно.

Я придаю очень большое значение работе художника-постановщика и лишь немногими из них по-настоящему восхищаюсь. Энтон — большой художник: мне нравится его работа в «Компании волков», думаю, он обладает весьма оригинальным стилем. Мы познакомились еще до «Битлджуса», и я пытался привлечь его для работы над этой картиной, но он был тогда занят чем-то другим. Учитывая мое прошлое, неудивительно, что работа художника столь важна для меня. А сотрудничество с настоящим талантом, подобным Энтону, — просто наслаждение. Я всегда очень рад, если удастся подружиться с художником-постановщиком, с которым работаю.

Придумывая Готэм-сити, мы просмотрели множество изображений Нью-Йорка. К тому времени был снят «Бегущий по лезвию бритвы»^[54], а всякий раз, когда появляется такой фильм — законодатель мод, он представляет собой определенную опасность для других режиссеров. Мы знали заранее: какой бы город мы ни создали, сравнение с «Бегущим по лезвию бритвы» будет неизбежным. Вот почему мы решили, что здесь все равно ничего не изменишь, и просто говорили: «Именно это происходит сейчас с Нью-Йорком. Что-то добавляется, что-то надстраивается, дизайнеры совсем страх потеряли». Мы решили нагнать темноты и тесноты, нагромоздить все друг на друга, усугубить, окарикатурить. Здесь есть некое оперное ощущение, почти вневременное качество, сходное, на мой взгляд, с тем, что возникает в «Битлджусе».

Каждый раз, когда берусь за работу, я начинаю с персонажей. Бэтмен предпочитает темноту и старается оставаться в тени, поэтому город ночной, дневных сцен немного. Все должно подчеркивать характеры героев, поэтому каждое принятое нами решение диктовалось главным образом именно этим обстоятельством, оно не должно было расходиться с сутью характеров.

Помимо выбора Китона на роль Бэтмена поклонников комикса привело в ярость также решение костюмера Боба Рингвуда изменить цвет бэтменовского костюма с синего на черный и задействовать накладные мускулы.

Мы только начинаем избавляться от психологии, которую можно выразить примерно так: «Этот парень не выглядит как Арнольд Шварценеггер, почему же он это делает?» А он пытается создать некий образ для самого себя, хочет стать кем-то другим. Вот на этом и строилось каждое наше решение. Чего он хочет добиться? Почему надевает костюм летучей мыши? Чтобы напугать преступников, чтобы устроить шоу или

чтобы ввергнуть в ужас людей, запугать их? Нашей идеей было очеловечить этого персонажа.

Несмотря на первоначальное доверие «Уорнеров» к сценарию Хэмма, тот отдал на переработку еще двум писателям — Уоррену Скаарену, автору «Битлджуса», и Чарльзу Маккеону, соавтору сценария «Приключений барона Мюнхгаузена» Терри Гиллиама. Кое-что пришлось также переписывать непосредственно на съемочной площадке.

Не понимаю, из-за чего возникла такая серьезная проблема. Мы начали съемки по сценарию, который всем нравился, хотя и знали, что над ним придется немного потрудиться. Все считали сценарий отличным, однако на студии полагали, что его нужно переписывать полностью. Безусловно, это был крупномасштабный проект, который требовал от «Уорнеров» больших капиталовложений. Я понимал, что права на ошибку у меня в данном случае нет, но все усугублялось этой суетой с улучшением сценария, а тут внезапно подоспело начало съемок.

Это походило на распутывание мотка пряжи, столько возникало затруднительных моментов из-за многочисленных поправок. Доходило до того, что «улучшения» начинали только вредить. Например, мы снимали сцену, где надо было подняться на колокольню. Джек направился вверх по ступенькам, но зачем, мы не знали. Он спросил у меня: «Зачем я поднимаюсь по лестнице?» — «Не знаю, — ответил я. — Обсудим это, когда ты достигнешь вершины». Постоянно над чем-то работаешь, все время стараешься что-то улучшить — так бывает всегда, но на этот раз я ощущал: улучшений-то и не происходит. Когда испытываешь подобное давление, чувствуешь себя ужасно из-за отсутствия какого-то прочного фундамента, на который можно опереться. Я люблю импровизировать, но не до такой степени. «Битлджус» отличался аморфностью, но это не имело большого значения: он не был огромным дорогостоящим динозавром.

Когда впервые ставишь такой крупномасштабный фильм, это... просто сюр. Ты ничего не знаешь и поэтому ничего не боишься. Встретившись пару раз с определенными ситуациями, стараешься в дальнейшем избегать их.

Странная штука. Если кого-то слегка ударит током, в первый раз он и не поймет, что происходит, а потом будет часто вспоминать об этом. Так же и здесь.

Мне очень повезло: когда я приступал к съемкам, я не испытывал страха вроде: «О боже, ведь это Джек Николсон!» И он замечательно ко мне относился, очень помог: благодаря ему значительную часть работы удалось сделать в сжатые сроки. Сохранял полнейшее хладнокровие. Когда случались неприятности и люди на студии теряли самообладание, всегда был спокоен и ободрял меня: «Добивайся того, что тебе нужно, того, чего ты

хочешь, главное, чтобы дело не стояло на месте». Удивительный человек. Бывало, сделает шесть дублей и все по-разному, при этом играет настолько здорово, что хочется включить в картину все шесть. Захватывающее зрелище.

Когда в работу включился Чарльз Маккеоун, мы внесли некоторые изменения в образ Джокера. Потребность шутить заложена в самом имени — Джокер, поэтому ему надо было добавить шуток, причем, исходя из его характера, чтобы это не были шутки ради шуток. Ему следовало иметь больше отличительных черт. Он самый яркий герой фильма и, не считая Женщины-Кошки, — самый недвусмысленный злодей. Мне понравилась идея показать человека, превратившегося в клоуна, ставшего безумцем. Весь фильм можно представить как дуэль двух уродов, сражение между двумя душевно искалеченными людьми. Именно это мне здесь нравится. Всегда понимал, насколько странную историю мы снимаем, но никогда не беспокоился по этому поводу. Джокер получился такой значительной личностью потому, что обладает полной свободой. Любой персонаж, стоящий вне рамок общества и считающийся уродом и изгоем, может все, что ему заблагорассудится. Джокер и Битлджус из-за того, что их считают омерзительными, обладают куда большей свободой такого рода, чем, скажем, Эдвард Руки-ножницы или даже Пи-Ви. Они являют собой темные стороны свободы. Безумие, некоторым ужасным образом, — наивысшая свобода, доступная человеку, поскольку он тогда не ограничен рамками общества.



Джокер: «Помогите мне! Я таю... Я таю...» — «У-у!»

У нас была идея ввести в фильм Робина, попытаться сделать так, чтобы отношения между ним и Бэтменом заработали по-настоящему. В сериале-то Робин просто *есть*, и всё. Мы хотели применить более психологичный подход, но, наверно, если на этом не сосредоточиться толком, неизбежно возникает вопрос: «А этот парень что здесь делает?» Мы с Сэмом потратили уйму времени и сил, вновь и вновь возвращались к этой идее, но в результате не стали ничего добавлять, и хорошо, что так поступили. На реализацию этого замысла потребовалось бы много денег, а все уже было готово к съемкам, поэтому проще всего было обойтись без Робина. И опять-таки, я вновь подумал о психологии человека, надевающего костюм летучей мыши: он очень странный и одинокий, а если рядом с ним будет кто-то еще, утрачивается всякая логика. Не имело смысла делать это и в следующем фильме, где мы снова предприняли такую попытку, и снова безуспешно. Получался явный перебор: слишком много материала при таком количестве персонажей.



«Бэтмен»: «дуэль уродов»

Как и ранее для «Большого приключения Пи-Ви» и «Битлджуса», Бёртон пригласил Дэнни Эльфмана, который написал мрачную оркестровую музыку к «Бэтмену». Правда, на этот раз, кроме саундтрека Эльфмана, вышел еще один — Принса, который первоначально получил заказ на две песни.

Нам нужны были два музыкальных номера: один — когда Джокер входит в музей, а второй — для парада, и когда мы снимали эти сцены, я использовал музыку Принса. Но случилось так, что дальше все стало расти как снежный ком. Его действительно привлекли к работе над фильмом, и он

написал несколько песен. У Губера и Петерса была идея предложить Майклу Джексону исполнить любовную тему, Принсу — тему Джокера, а Дэнни должен был связать все вместе. Такое можно было проделать, когда снимали «Лучшего стрелка»^[55], но с моим фильмом надо было потоньше. И мне не кажется, что эти песни сработали должным образом. Дело здесь не в музыке Принса, а в том, как она включается в ткань фильма. Сами по себе эти песни мне по душе, но я не такой эксперт в данной области, чтобы заставить работать музыку, если она не подходит к фильму.

Мне нравится Принс: я дважды видел его на «Уэмбли», когда снимал фильм в Лондоне, и считаю, что он неподражаем. Это человек, который смотрит кино и делает для него свою часть работы. Передает свое впечатление примерно так, как авторы комиксов. Замечательно, когда возникают подобные пересечения. Но мне не удалось заставить эти песни работать, мне казалось, что я оказываю плохую услугу картине, да и самому музыканту. И все же звукозаписывающая компания хотела, чтобы эти песни были включены в фильм. Очевидно, они сделали на них много денег, здесь им, наверно, удалось чего-то добиться. Но, увы, у меня не было ощущения, что песни выполняют в фильме свою функцию: они слишком привязаны к определенному времени.

Премьера «Бэтмена» в США состоялась 21 июня 1989 года. Он стал первым фильмом, собравшим более 100 миллионов долларов за первые десять дней проката. В итоге он оказался не только самой кассовой картиной 1989 года, давшей в сумме больше 500 миллионов долларов от проката по всему миру, но и самым успешным фильмом за всю историю «Уорнер бразерс». Кроме этого, «Бэтмен» стал явлением культуры и мультимедийным феноменом, объектом беспрецедентной шумихи. До выхода на экраны «Парка юрского периода» в 1993 году он оставался образцовым блокбастером, эталоном для всех подобных фильмов.

Интересно, что все думали, будто шумиху создавала киностудия, на самом же деле создать ее невозможно, это — явление, живущее собственной жизнью. Самым неприятным для меня моментом стало то, что я работаю над фильмом, вокруг которого поднялась такая ужасная шумиха. Я принадлежу к тому типу людей (и таких, думаю, немало), которые чем больше о чем-то слышат, тем большую неприязнь это у них вызывает. И мне было крайне странно работать над картиной, про которую на месте обычного человека из толпы я сказал бы: «Хватит говорить об этом гребаном дерьме. Я столько о нем уже слышал, что меня просто тошнит. И у меня нет никакого желания идти смотреть это». Я был вне себя, но поделать ничего не мог. Отрицательная реакция на подобную шумиху неизбежна. Больше всего меня заботило, чтобы фильм судили исходя из присущих ему

качеств, а не как некий раскрученный продукт. Но это уже не в твоей власти. В Англии мне помогало, при всем внимании прессы, то, что я не в своей стране, поэтому я мог сосредоточиться на процессе съемок и не слишком задумываться об остальном.

«Бэтмен» принес «Оскара» художнику-постановщику Энтону Фёрсту, однако фильм критиковали за то, что местами он «слишком мрачен». Многие критики почувствовали также, что Джокер интересует Бёртона больше, чем главный герой картины.

Это неправда, но с персонажами неизменно возникают подобные проблемы. Сходным же образом критиковались Адам и Барбара Мейтленд за то, что они якобы скучны, с чем тоже никак нельзя согласиться. Образами Бэтмена и Джокера присуще одно важное отличие: Джокер — экстраверт, а Бэтмен — интроверт. В таких случаях, как ни пытайся, не сумеешь уравнивать их энергетику, вывести некий баланс, поскольку имеешь дело с персонажем, который всегда стремится остаться в тени. Если бы эти двое стояли на улице, Бэтмен все время старался бы спрятаться, Джокер же лез бы из кожи вон, чтобы привлечь к себе внимание. Конечно же, Бэтмен интересовал меня ничуть не меньше, просто этот герой — такой, какой он есть, и Джокер — такой, какой есть. Так или иначе, но я дал этим тенденциям проявиться до конца. Некоторые зрители это поняли, но многие, очевидно, подумали, что суть фильма в Джокере, однако немало было и таких, кто запал скорее на Майкла в роли Бэтмена. Актер сумел передать какую-то едва уловимую грусть своего героя, словно тот размышляет: «Только взгляните на этого парня. Ему приходится сражаться, прыгать, как клоун, а я остаюсь в тени». Бэтмен как бы наполнен этим скрытым, затаенным чувством, и оно очень ему подходит.

Довольно забавная вещь — баланс тьмы и света, я еще больше запутался в этом. Со вторым фильмом о Бэтмене было совсем странно: мне приходилось устраивать грандиозные пирушки для прессы, где ты видишь тьму-тьмущую людей: каждые шесть минут — новое лицо, и все становится похожим на шутку. Это было как на «Скрытой камере»^[56]. Один гость подходил ко мне и говорил: «В этой картине гораздо больше света, чем в предыдущей», а следующий, напротив, утверждал, что последний фильм намного темнее. Совершенно шизоидное ощущение, я же никогда не думал о таких материях, как тьма и свет. Мне всегда казалось, что их даже разделить нельзя, настолько тесно они переплетены. Думал так в детстве и до сих пор продолжаю. Порой наблюдаю нечто, вовсе не считающееся странным, и нахожу это чрезвычайно подрывным, пугающим и мрачным. А иногда зрители посмотрят снятую мной картину и говорят: «Настоящая чернуха», — а мне так вовсе не кажется. Все это напоминает концовку

«Винсента», когда говорили — хорошо бы, мол, чтоб Винсент остался в живых, встал бы и пошел, взяв папу за руку. А мне это казалось куда мрачнее моего варианта финала, который более красив и соответствует умонастроению героя, — собственно, весь фильм об этом. Речь идет о человеческом духе, и прибегать здесь к буквализму — значит делать концовку фильма, по существу, более мрачной. Вот почему ощущения темного и светлого полностью открыты для интерпретаций.

Во время съемок «Бэтмена» Бёртон встретил Лену Гизеке, немецкую художницу, на которой и женился в феврале 1989 года, когда завершал монтаж фильма в Англии.

«Эдвард Руки-ножницы»

После грандиозного успеха «Бэтмена» Бёртон считался самым перспективным молодым режиссером Голливуда. «Уорнер бразерс» хотели, чтобы Бёртон снимал продолжение «Бэтмена», но вместо этого он решил взяться за «Эдварда Руки-ножницы» — фильм, замысел которого долго вынашивал: с самого детства Бёртон всячески обыгрывал образ человека с ножницами вместо рук. Хотя режиссер снял три предыдущих своих фильма на «Уорнер бразерс», он понял, что они не восприимчивы к идее его новой картины, и стал искать другую киностудию, которая дала бы ему свободу делать фильм таким, каким он хотел его видеть, и вскоре нашел ее. То была студия «XX век Фокс», в то время возглавляемая бывшим режиссером Джо Ротом.

«Уорнеры» просто не поняли идею фильма, впрочем, это было и к лучшему. Я знал, что они не хотят снимать его, а я стараюсь работать с людьми, которым нравится делать то же, что делаю я. Даже сейчас всякий раз пытаюсь оценить: хотят ли люди участвовать в съемках только из-за того, что режиссер — я, или им по-настоящему нравится эта работа. Мне очень помогает, если они как-то реагируют на предложенный материал, — ведь снимать фильм чрезвычайно трудно. Так что я только выиграл от отказа «Уорнеров». Голливуд — странное место: он очень консервативен, что просто удивительно для сообщества, где можно встретить великое множество фриков и аутсайдеров.

Хоть я и прошел всю студию систему с самого низа, сам я этого не чувствую, как, впрочем, и те, кто тут работает, — иногда они как-то озабоченно смотрят на меня, словно спрашивая, что это он там собирается делать. Но в этом скрыты и немалые возможности: здорово, когда работаешь внутри некой системы и находишь способы в чем-то подчинить ее себе. Здесь есть какое-то извращенное очарование.



Джонни Депп в роли Эдварда Руки-ножницы

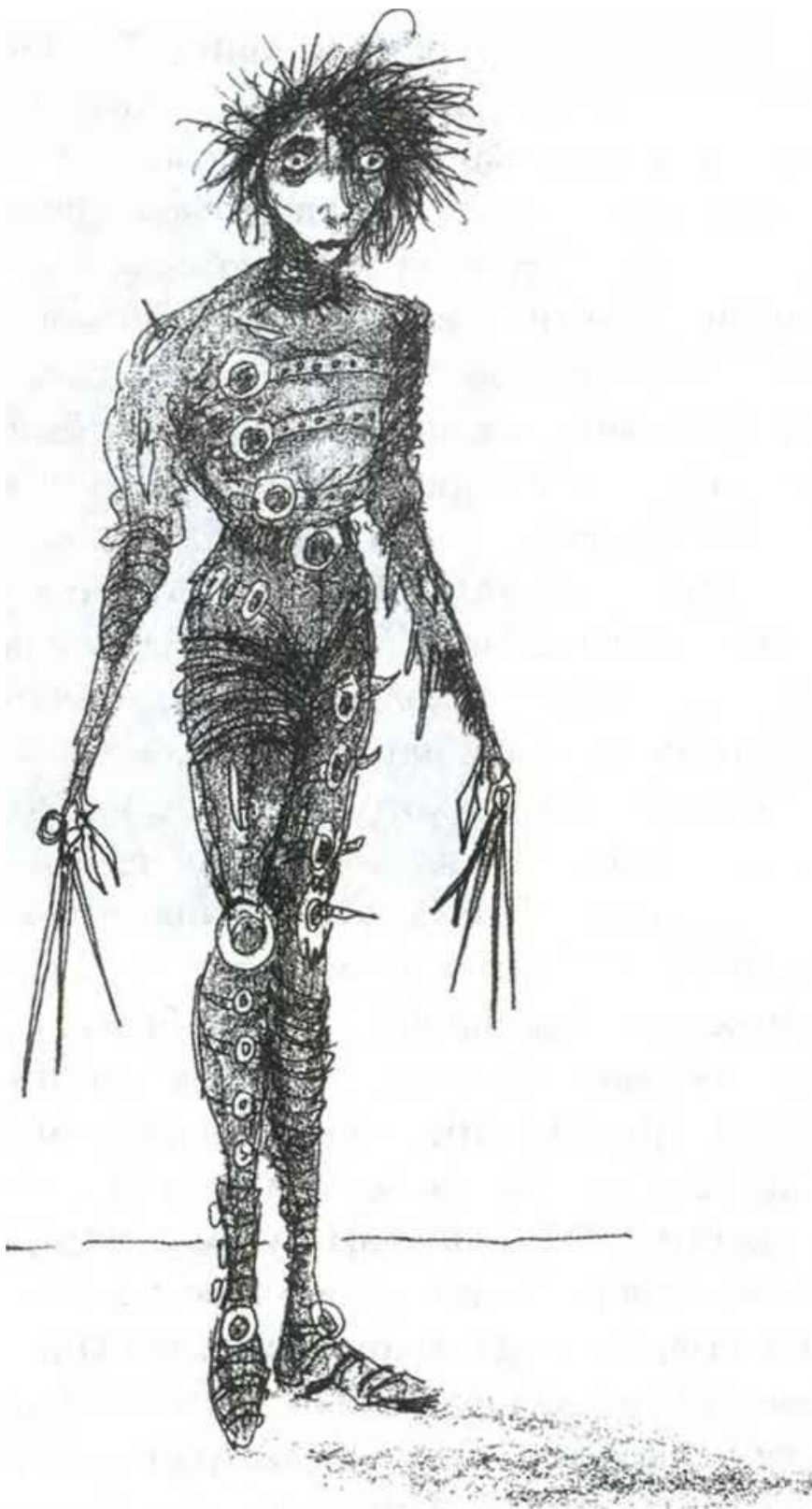
Еще в ту пору, когда Бёртон готовился снимать «Битлджус», он поручил молодой романистке Каролине Томпсон написать сценарий фильма «Эдвард Руки-ножницы». Их представил друг другу агент, который решил, что они могли бы поладить. И он оказался прав: в Томпсон Бёртон нашел родственную душу. Позднее Каролина напишет сценарий еще к одному давно лелеемому замыслу Бёртона — «Кошмару перед Рождеством».

Я прочитал ее книгу «Впервые рожденный», о жертве аборта, вернувшейся к жизни. Хорошая вещь: главная ее тема социологическая, но там есть и элементы фантастики, очень удачные. Люблю такие сочетания.

Чувства, которые пробуждает эта книга, близки к тому, что я хотел бы выразить в «Эдварде Руки-ножницы». Я не самый общительный из людей,

особенно если нужно сформулировать мысли, берущие свое начало в чувстве, поэтому был счастлив познакомиться с Каролиной. Ее идеи созвучны моим, что меня очень устраивало: концепция фильма у меня давно сложилась и приобрела символическое значение — она не была чем-то таким, что можно было бы критиковать и анализировать, по крайней мере, мне этого не хотелось. Я нуждался в человеке, который понимал бы самую суть замысла, чтобы обойтись без обсуждения проекта на уровне психологии начальной школы. Я бываю порой достаточно загадочен, но Каролина все же понимала меня.

Я заплатил ей несколько тысяч долларов, чтобы она написала сценарий, студия вообще не имела к этому никакого отношения. Иногда хорошо представить киностудии готовый продукт в комплекте: «Вот вам сценарий, господа, вот сам фильм. Будете брать?» На этот раз не было больших споров — так легче добиться толку в любом деле. Мы дали им две недели на размышление, чтобы сказать определенно «да» или «нет». Я был полон решимости следовать этим путем и впредь, чтобы никто не мог навязать мне каких-либо изменений.



Эдвард Руки-ножницы

Как ни странно, идея возникла из рисунка, сделанного мною давным-давно. То был всего лишь образ, который мне нравился. Он возник подсознательно и был связан с персонажем, который хочет прикоснуться к предметам, но не может, он несет в себе одновременно созидательное и разрушительное начало — само воплощение противоречия. Все это в огромной степени связано с чувством. Этот образ нашел свое выражение и, так сказать, вышел на поверхность в подростковом возрасте. Подобное ощущение характерно именно для тинейджеров и связано с проблемой общения. Я, например, чувствовал, что просто не в состоянии общаться с людьми. Словно твой образ и восприятие тебя другими людьми противоречат твоей внутренней сути — это случается достаточно часто. Думаю, что многие в той или иной степени испытывают подобные чувства: разочарование и грусть, когда твои эмоции не находят выхода. Итак, общей идеей был некий образ и его восприятие.



Эдвард в пригороде

Помню ощущение своего детства: насколько же ограничено пространство для признания! В очень раннем возрасте вас учат: нужно подчиняться определенным правилам. По крайней мере для Америки характерна ситуация, с которой приходится сталкиваться с первого школьного дня: этот ученик способный, а тот — не очень, один — хороший спортсмен, другой — нет, один странный, другой нормальный. С самого начала ребенка относят к той или иной категории. Именно это дало сильнейший импульс к созданию фильма. Помню, сижу в школе и слышу, как учитель говорит: дескать, вот этот парнишка глуп. На самом же деле он вовсе не глуп, а наоборот — гораздо умнее и задорнее многих других, просто он не соответствует представлениям этого учителя о хорошем ученике. Так что, мне кажется, этот фильм — своего рода протест против подобной категоризации. Я попал в число странных, потому что был тих, погружен в себя. Разбить людей на категории очень легко, даже в Голливуде. Сплошь и рядом мне приходится сталкиваться с актерами, которых зачислили в драматические, поэтому, мол, они не способны сделать то или другое. Не знаю, почему так происходит, ведь никому не нравится подобная предвзятость. Все это очень прискорбно, поскольку подрывает у людей веру в себя. Если кто-то отнес тебя к определенной категории, тебе и самому начинает казаться, что на другое ты не годен. Особенно часто такое бывает, если человек замкнут или его воспринимают не похожим на других.

На первый взгляд «Эдвард Руки-ножницы» кажется еще одной разработкой Бёртоном темы Франкенштейна. Эдвард — незаконченное творение его создателя (отца), который умирает, прежде чем ему удастся завершить свой труд. Пег Боггз (Дайанн Уист), дама, продающая косметику фирмы «Эйвон», забирает Эдварда из замка на вершине холма, где он живет в одиночестве, в свою семью, обитающую в выписанном в пастельных тонах пригороде. Здесь он становится для соседей источником фантазий, сплетен, негодования, обожания, похоти. Их расположение он пытается завоевать фигурной стрижкой кустов, выполненной в необузданно китчевой манере, диковинными прическами и замысловатыми скульптурами из льда.

Вначале был зрительный образ, связанный с тем ощущением непризнания, потом возникли образы льда и живой изгороди как естественные продолжения Эдварда, стремящегося быть полезным в домашнем хозяйстве.

И, наконец, мир, в который он попадает, — хорошо запомнившийся мне с детских лет мир пригорода — и чувства, им порожденные. Память обладает свойством сгущать краски, все преувеличивать. Каждый раз, когда

что-то вспоминаешь, чем отдаленнее событие, тем более важным, более ярким оно становится. Интересно, что людей, живущих по соседству, ты вроде бы прекрасно знаешь, но у них есть нечто, тебе неизвестное, — все, что связано с их сексуальной жизнью. Пригороду свойствен некий привкус извращенности. Я хорошо помню это чувство с детских лет. Оно явно ощущалось, но сам я не видел ничего конкретного.



Эдвард встречает «Эйвон»-леди (Джонни Депп и Дайанн Уист)

Хотя я и вырос в пригороде, до сих пор не могу понять некоторых его особенностей. Например, какая-то неопределенность, пустота, — и в моей семье это присутствовало в значительной мере. На стенах в нашем доме висели картины, но я не помню, нравились ли они моим родителям, купили они их или кто-то им их подарил. Словно они всегда там висели, но никто никогда не останавливался на них взгляда. Помню, как-то сидел, глядя на одну из них, и думал: «Что, черт возьми, это значит? Зачем тут эти смолистые гроздьи? Откуда они их взяли?»

Если ты вырос в пригороде, это значит, что ты провел детство в таком месте, где нет ощущения истории, ощущения культуры, где полностью отсутствуют какие-либо страсти. Не помню, чтобы кому-нибудь нравилась музыка. И никакого проявления эмоций. Все было очень странно. «Почему эта вещь здесь?», «На чем я сижу?» — ты никогда не чувствовал какой-либо связи с предметами. Тебя принуждали или приспособиться и отказаться от значительной доли своей личности, или создать свой очень прочный внутренний мир, где ты мог бы чувствовать себя изолированным от других.

Однако фильм не автобиографичен; для меня было важно оставаться по возможности объективным. Вот почему я чувствовал: мне очень повезло — у меня снимается Джонни. Он привнес множество близких ему тем, которые меня очень заинтересовали в ходе нашего разговора. Я наблюдал за Джонни, и его мир становился мне в чем-то понятнее.

Джонни Депп, звезда детективного сериала для тинейджеров «Джамп-стрит, 21» и фильма Джона Уотерса «Плакса», неизменно рассматривался Бёртоном в качестве главной кандидатуры на роль Эдварда Руки-ножницы, хотя первоначально режиссер встречался по этому поводу с Томом Крузом.

Всегда говорят, что существует список из пяти самых популярных у публики актеров, и три позиции в нем занимает Том Круз. Я научился быть открытым на начальной стадии работы и разговаривать с людьми. Том, конечно же, не был моим идеалом, но мы с ним встретились. Он вызвал у меня интерес, но, думаю, в итоге все получилось наилучшим образом. Возникло множество вопросов — суть их я уже толком не помню, — но в конце встречи я выразил свои ощущения примерно таким образом: «Замечательно, что у вас столько вопросов по поводу главного героя, но либо вы беретесь за эту роль, либо нет».

Я рад, что Джонни сыграл Эдварда. Не представляю, чтобы кто-то еще мог бы так сделать это. А ведь я толком не знал его, не смотрел этого сериала с ним, но, наверно, где-то видел его фотографию. Я питаю особое пристрастие к глазам людей, особенно важны глаза у такого персонажа, как Эдвард, который почти не говорит. Я хотел пригласить Джонни на эту роль с самого начала, но был открыт для контактов с другими людьми: решил, что проявил некоторую чванливость, когда приступал к работе над своей первой картиной. Отметал с ходу некоторые кандидатуры, потому что они мне не нравились, а порой встречался с человеком, и оказывалось, что он совсем не такой, каким я себе его представлял. Вот почему я старался быть непредвзятым, ведь неожиданный результат встречи с актером тоже не исключен.

В Америке Джонни был в первую очередь известен как идол тинейджеров. Он считается трудным в общении, замкнутым человеком, про него в прессе написано множество всяческих небылиц. Джонни — просто замечательный парень, смешной и сердечный. Вполне нормальный человек, по крайней мере в моем понимании этого слова, но его воспринимают как мрачную, тяжелую и странную личность и судят по чисто внешним проявлениям. Однако он совсем не такой, поэтому тематика «Эдварда» — образ и его восприятие, когда человека считают совершенно не таким, какой он есть на самом деле, — знакома Джонни не понаслышке. Слова

«странный» и «чудак» имеют так много интерпретаций, и неким причудливым образом он относится к этим чудакам, уродцам, поскольку так его воспринимают. Резкая смена тем и восприятий — именно то, на что он реагирует наиболее непосредственно, потому что постоянно с этим сталкивается. В таблоидах его изображают клоном Джеймса Дина^[57] — но Джонни совсем не такой. Людей судят главным образом по их внешнему виду. Удивительно, но так было всегда, и, наверно, всегда будет. Очень грустно, когда вас оценивают по таким критериям, и эта печаль в вас накапливается. Я, во всяком случае, всю жизнь стремился к контактам с людьми, не всеми, конечно, но некоторыми — одним или двумя, и Джонни, вероятно, испытал нечто подобное и понимает эту сторону вещей.

Думаю, в основе его личности лежит простодушие, которое с годами подвергается немалым испытаниям и получает многочисленные пробоины. Трудно сохранить эту основу неповрежденной — ведь никто не желает полностью оградить себя от общества и остального мира, но в то же время хочется, чтобы осталась некоторая открытость чувств, как раньше. И, по-моему, Джонни именно из тех, кто желал бы хоть в малой степени сохранить в себе это качество.

Партнершей Денпа в фильме была хорошо запомнившаяся зрителям по «Битлджусу» Вайнона Райдер, с которой у него в ту пору сложились романтические отношения. Она играла роль Ким, капитана группы поддержки местной спортивной команды, дочери героини Дайанн Уист.

Вайнона мне очень нравилась — входила в число моих любимцев. Она чутко реагирует на подобный мрачный колорит, а сделать ее чирлидершей в блондинистом парике было очень забавной идеей. Наверно, для нее это было самым трудным во всей роли, потому что совершенно не соответствует характеру Вайноны. Ее саму доставали в школе такие активистки. Я не мог удержаться от смеха всякий раз, когда видел ее на съемочной площадке в этом наряде чирлидерши и блондинистом парике, как у Хейли Миллз^[58]. Она чем-то напоминала Бэмби^[59].

Не думаю, что их с Джонни отношения оказали негативное воздействие на картину. Возможно, подобное могло бы случиться, будь это фильм иного рода, в большей степени зависящий от их сближений или размолвок. Но это же фэнтези! Тот факт, что мы находились во Флориде, возможно, способствовал их роману — обстановка была весьма экзотичная. Но, будучи настоящими профессионалами, они оставляли все лишнее за пределами съемочной площадки.

Все приезжают во Флориду из-за хорошей погоды — это звучит как шутка. Я отправился туда искать место для съемок отчасти из-за желания выбраться из Голливуда, отчасти из-за того, что калифорнийские пригороды,

в которых протекает действие фильма, были построены в пятидесятые и сейчас сильно разрослись. А во Флориде, так уж случилось, эти районы новые, им присущ свой особый колорит.

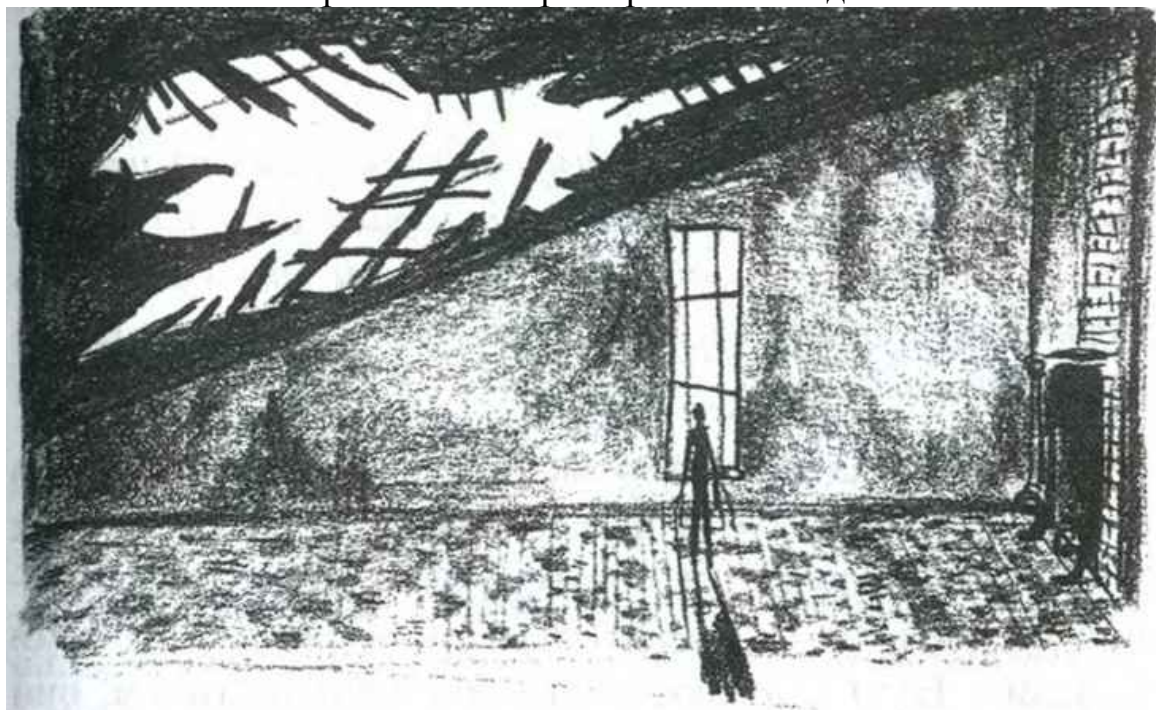
Дома в этом пригороде, в чисто бёртоповской манере, несколько удалены от реальности: они выкрашены в различные пастельные тона.

Этот мир показан глазами Эдварда — несколько более романтизированным, чем он есть на самом деле. Мне больше по душе темные тона, и они там на самом деле преобладали. И хотя художник-постановщик Бо Уэлч раскрасил дома в разные цвета, для меня важно, что весь этот район сохраняет черты некой общины. Интерьеры домов мы почти не меняли — они в основном такие, какими были в действительности.

Иногда меня спрашивают: «Ты что, собираешься сделать фильм о реальной жизни с подлинными персонажами?» Однако слова «обычный» и «подлинный» имеют для меня тысячу различных толкований. В чем подлинность? В чем норма? Мне кажется, причина моей любви к сказке как к форме повествования — в моей интерпретации формы, разумеется, — то, что я беру из сказок, фольклора, мифов, — это экстремальные образы, чрезвычайно преувеличенные, но имеющие под собой определенную основу. Они довольно абстрактны, но все-таки что-то значат, и если им суждено как-то вас зацепить, то они вас зацепят, а если нет — то нет. Правда, существует опасность, особенно в коммерческом кино, что люди остаются равнодушными, если показанное недостаточно буквально. Они, например, спрашивают: «А где Эдвард берет лед?» Идите тогда смотреть «Троих мужчин и маленькую леди»^[60] — это то, что вам нужно. Я ценю определенную долю символизма, абстракции, простор для домысливания. Для меня гораздо предпочтительнее устанавливать с чем-то связь на уровне подсознания, чем рассуждать об этом. Рационализировать я предпочитаю скорее задним числом.

Я не слеую каждому слову сценария так, словно это библия, поскольку он трансформируется в процессе воплощения его в зрительные образы. Это совсем другая штука. Я беру из сценария то, что мне нужно. Он все время меняется, что вполне естественно. А я просто пытаюсь понять его дух и извлечь его корневую основу. Иногда мне кажется, что в сценарии есть замечательная строка, но когда конкретный актер произносит ее, она не производит никакого впечатления. А другой артист может сказать те же слова гораздо лучше: это связано со многими факторами, действующими в момент, когда эти слова произносятся. А что-то просто видоизменяется, и я это люблю. Я не против того, чтобы какие-то вещи немного менялись, я люблю наблюдать, как находят воплощение те или иные замыслы в процессе съемок и потом, когда ты видишь это уже отснятым. Помню, что Джонни

мог привести меня в изумление. Однажды я наблюдал его вблизи, когда он работал над одной сценой, а на следующий день мы увидели ее на пленке. Он, по существу, ничего не делал со своими глазами, но они стали казаться стеклянными. Словно он собирался заплакать, как один из большеглазых персонажей на картинах Уолтера Кина^[61]. Не знаю, как ему удалось добиться такого эффекта: мы ничего не делали ни с камерой, ни с освещением — просто невероятно. Такие странные маленькие вещички, поразительные новые образы очень характерны именно для кино.



Одиночество Эдварда

Я люблю таких актеров, как Джонни, Дайанн Уист и Алан Аркин, которые делают много невидимой постороннему глазу работы, в том числе и для других персонажей — они напрочь лишены эгоизма. Такие вещи больше всего меня радуют, когда я смотрю фильмы много лет спустя. Кстати, Дайанн в картине просто замечательная — она первой из актеров прочитала сценарий, полностью его поддержала, а поскольку ее очень уважают, стоило ей выразить свое одобрение, как все остальные тоже заинтересовались. Так что она стала в некотором роде моим ангелом-хранителем.

В фильме чирлидераша Ким (Вайнона Райдер) уходит от своего дружка-спортсмена (его играет Энтони Майкл Холл) к Эдварду — многие

истолковали это как месть Бёртона спортсменам, с которыми ему приходилось сталкиваться в школе.

Меня всегда изумляли парни этого типа. Я обычно сидел в одиночестве и думал о чем-то своем, а у них постоянно подружки и, казалось бы, полное благополучие во всем, но на самом деле они были настоящими психами. Если девушка оставалась с таким типом, они вступали в брак, едва выйдя из школы, а потом он начинал ее бить — так обычно случалось. Я всегда был против навешивания ярлыков: ведь то, что другие считали нормой, зачастую оказывалось ее противоположностью. Смешно, но когда я пришел на встречу выпускников, вопреки всем ожиданиям так и случилось: те, кого в школе считали чудаками и изгоями — причем в гораздо большей степени, чем меня, я-то был тихоней и оставался как бы в стороне, а некоторых мучили по-настоящему, — в конце концов оказались самыми приспособленными к жизни, наиболее привлекательными (не просто физически красивыми, но интересными как люди) и преуспевающими. А все эти президенты школьных обществ, спортсмены словно достигли своего пика в средней школе, а после увяли, — было настоящим шоком видеть это. Мои догадки нашли свое подтверждение: тех, кого мучили, просто вынуждали выработать силу характера — они не могли опереться ни на общество, ни на какие-то культурные или иерархические ценности, поэтому им пришлось самим делать себя пригодными для жизни.

Спортсмена, которого играл Холл, в конце фильма убивают: эта сцена шокировала многих, они считали, что из-за этого радикально меняется весь тон картины.

Это была своего рода фантазия, запоздалая месть за школьные обиды, таившиеся где-то глубоко внутри. Не знаю, может быть, я таким образом выпускал пар.

На маленькую, но важную роль изобретателя (отца Эдварда) Бёртон пригласил Винсента Прайса, с которым поддерживал дружеские отношения с тех пор, как они вместе работали над «Винсентом».

Когда он снялся в этой небольшой роли, я испытал сильные эмоции — он выглядит просто изумительно. Смотрю теперь фильм, вижу в нем Винсента, и все во мне словно переворачивается. Здесь скрыто много всяких символов и тем: наверно, его роль берет свое начало в тех чувствах, что я испытывал, когда видел его картины. Можно сказать, что Винсент через свои фильмы стал моим наставником. Я был просто счастлив, что он сыграл эту роль, и я узнал его гораздо лучше. После работы над «Винсентом» у нас завязалась дружба, я всегда старался не терять его из виду, даже когда снимал «Бэтмена» в Англии. Мне это доставляло радость: он из того

поколения, с которым я ощущаю некую внутреннюю связь, даже если ты не общаешься с этими людьми регулярно. Он был замечательным человеком.

Закончив «Эдварда Руки-ножницы», Бёртон начал съемки документального фильма под рабочим названием «Разговоры с Винсентом», о своем идоле, но тот умер в 1993 году.

Я знал, что он нездоров. Он заболел после смерти жены, которая умерла вскоре после съемок документального фильма о нем. Винсент очень любил ее, возможно, подспудное стремление соединиться с ней сыграло свою роль. Для меня это была большая потеря и печаль: Винсент — необыкновенная личность, много давшая людям.



Эдвард Руки-ножницы и его изобретатель-отец

Эдварда, которого сыграл Депп, находят живущим в одиночестве на чердаке готического замка — его декорации стали жилищем многих бёртоновских персонажей.

Здесь есть ощущение изолированности, какая-то символическая связь с отъединенностью от других людей. Но в то же время это в какой-то мере

реакция против дома в пригороде, где ты вырос и прожил целую жизнь, а теперь начинаешь выдумывать всякие разности, чтобы как-то противостоять этой рутине, — всегдашнее стремление вверх, вне, прочь из этого мира, туда, где не все так стерильно бело, как в коробке из-под обуви.

Кульминационный момент в «Эдварде Руки-ножницы» во многом напоминает финалы «Франкенштейна» Джеймса Уэйла и бёртоновского «Франкенвини»: толпа противостоит «порождению зла» — в данном случае Эдварду — в его замке.

И вновь надо отметить, что, когда смотришь подобные фильмы, начинаешь проводить аналогии с собственной жизнью. Выросший в пригороде, я всегда понимал: единственный шанс увидеть всех соседей сразу — если что-то происходит на публике: несчастный случай, например. Тогда срабатывает ментальность толпы: образно говоря, все ставят шезлонги, чтобы любоваться бесплатным зрелищем. Меня всегда это зачаровывало: между пригородной жизнью и фильмом ужасов гораздо больше общего, чем может показаться на первый взгляд. Ментальность толпы присутствует во многих фильмах ужасов.

Эдвард Руки-ножницы в конечном итоге не способен из-за своей внешности реализовать любовь к Ким, а фильм можно также рассматривать как бёртоновскую версию «Красавицы и Чудовища», скажу с прологом и эпилогом, где Вайнона Райдер изображает старую женщину, рассказывающую внучке историю Эдварда.

Это классическая тема. Говорят, существует всего пять сюжетов — что ж, таков один из них, присутствующий в тысячах историй и многих фильмах ужасов. Несомненно, я сознавал это обстоятельство, но такая тема здесь есть, и я подробно на ней не останавливался. Она не стала главным импульсом к созданию фильма, но является его составной частью.

К работе над «Эдвардом Руки-ножницы» Бёртон привлек обладателя «Оскара» художника по спецэффектам Стэна Уинстона, который позже создаст грим Пингвина для фильма «Бэтмен возвращается».

Стэн — выдающийся мастер. Я люблю его. Его успех частично основан на умении ладить с людьми. Со многими мастерами спецэффектов трудно иметь дело. Стэн же работает без усталости? привлекает множество замечательных людей. Он и ко мне нашел подход — пытается проникнуться духом фильма, и это здорово. Исходной точкой для него стали мои никуда не годные рисунки. Я всегда ценил людей, которые желали взглянуть на них, ведь каждому понятно, что невозможно взять мои эскизы и снять по ним фильм. Решающий момент — их трансформация в действительность при помощи актерской игры. Стэн же берет их, разглядывает, делает к ним какие-то иллюстрации. Испытываешь от этого настоящее удовольствие. К

тому же у него самая опрятная мастерская, которую мне приходилось видеть в своей жизни. Таких чистых студий спецэффектов я больше не встречал. Я даже шутил по этому поводу: мол, что-то здесь не так. Его мастерская напоминает музей, все же остальные подобные места — ну, может быть, кроме студии Рика Бейкера^[62], — как у меня: больше похожи на свалку.

Руки-ножницы должны были получиться большими: я хотел, чтобы Джонни выглядел красивым и опасным. Мы изготовили ему пару, позволили надеть и предложили сделать что-нибудь ими, так, чтобы он реально, а не через репетиции, почувствовал их. Именно так он мог влезть в шкуру своего персонажа.

В 1989 году Бёртон основал фирму «Тим Бёртон про-дакинз» вместе с Дениз Ди Нови, бывшей журналисткой и продюсером фильма «Вересковая пустошь»^[63], ставшей президентом компании. Вместе они продюсировали «Эдвард Руки-ножницы», «Бэтмен возвращается» и «Кошмар перед Рождеством», а потом, в 1992 году, Ди Нови покинула компанию, хотя продолжала сотрудничество с Бёртоном, став сопродюсером «Эда Ву да» и «Юнги». «Эдвард Руки-ножницы» был первым фильмом, где Бёртон выступил в качестве продюсера.



Тим Бёртон и Дениз Ди Нови

Хотя я и не был настоящим продюсером, как-то забываешь об этом, если делаешь что-то тебе не безразличное. В работе продюсера несколько больше чувства ответственности, но она не так уж сильно отличается от привычного мне дела. Много зависит от твоего отношения, от того, насколько ты проникнешься этим занятием. Если ты в деле на сто процентов, не важно — режиссер ты или продюсер. Не настолько уж сильно продюсирование отличается от режиссуры.

Дениз продюсировала «Эда Вуда», но мы разграничили сферы наших обязанностей. Ей досталось больше работы, потому что я старался сосредоточить внимание на том, чем хотел заниматься, и не быть обязанным делать множество других вещей. Для этого я нуждался в помощнике. Допустим, вначале никто не обращает на тебя никакого внимания, но потом тыходишь в круг своих обязанностей и обнаруживаешь, что управляешь офисом: люди звонят тебе, приносят бумаги и так далее.

Я же пытался создать нечто промежуточное — здорово, когда рядом есть человек, который о тебе заботится.

Бёртон проконтролировал процесс превращения «Битлджуса» в детский мультипликационный телесериал и впервые появился на экране в двадцать каком-то фильме Камерона Кроу «Холостяки», где сыграл роль видеорежиссера бюро знакомств, которого называют не иначе как «новый Мартин Скорсезе».

Камерон попросил меня это сделать. Он хороший парень, и я согласился. Подобного опыта у меня раньше не было: пришлось лететь в Сиэтл, я получил массу удовольствия. Любопытно почувствовать, каково быть дрянным актером, которым я, несомненно, и был.

«Бэтмен возвращается»

Находясь в Европе, где он проводил рекламную кампанию перед выходом на экраны фильма «Эдвард Руки-ножницы», Бёртон пришел к выводу, что «Бэтмен» — единственный его фильм, не близкий ему по духу, и когда в 1991 году он наконец решил снимать его продолжение, было необходимо вновь ощутить связь с этим материалом.

Сначала я не хотел делать продолжение «Бэтмена», потому что испытывал разочарование и не представлял, как мог бы дальше развить эту тему. Потребовалось немало времени для того, чтобы она вновь заинтересовала меня. Определенную роль здесь сыграли специфические обстоятельства съемок этого фильма: у меня не было ни минуты свободного времени, я работал по семь дней в неделю в очень жестких условиях, не имея возможности обдумать сделанное, не уладив проблемы со сценарием. Никогда прежде я не испытывал такой отъединенности от фильма. Наверно, любой режиссер подтвердит, что его первая большая картина — это своего рода шок. Но опять-таки важно, что ты ощущал в то время. Я никогда не берусь за работу, не испытывая близости к материалу. И тогда я поначалу действительно питал к нему такое чувство, правда, позже оно куда-то ушло. Именно так я себя тогда чувствовал, но теперь, по прошествии времени, все это видится в несколько более романтическом свете: «О, эти добрые старые деньки, когда я снимал первого „Бэтмена"!» Вот почему, когда мы разговаривали, я испытывал послесъемочную депрессию.

Думаю, в каждом фильме, который я сделал, есть множество недостатков, но к изъянам в других картинах я отношусь спокойнее, чем к тем, что в «Бэтмене». Я испытываю к своим фильмам чувства сродни тем, которые мог бы питать к собственным детям-мутантам. У них могут быть недостатки, они могут быть источником всяких нелепых проблем, но, несмотря на это, я люблю их. У меня уходит добрых три года на то, чтобы дистанцироваться от фильма и судить о нем беспристрастно. Всего лишь пару лет назад я начал получать удовольствие от «Большого приключения Пи-Ви». Чем дальше от меня фильм, тем яснее я его вижу и тем большую радость он мне доставляет.

Первоначально сценарий «Бэтмен возвращается» был поручен Сэму Хэмму, работавшему над «Бэтменом», однако написанное не удовлетворило Бёртона, и тогда на сцене появился Дэниел Уотерс, сочинивший для Ди Нови едкую черную комедию «Вересковая пустошь».

Сэм выдал свой вариант сценария, но именно тогда мое воображение начал все больше занимать образ Женщины-Кошки. Я мимоходом упомянул об этом в разговоре с Дэном Уотерсом, и он сразу же ухватил суть идеи. И тогда я понял, что этот материал мне по душе: я полюбил Бэтмена, Женщину-Кошку, Пингвина, мир, в котором они обитают. А это хорошая основа для разработки характеров. Мне нравилась двойственность этих персонажей, а больше всего — качество, которое отличает «Бэтмена» от других комиксов: все действующие лица полные моральные уроды — именно это в них замечательно. В отличие от остальных комиксов, все герои здесь уроды уродами — и сам Бэтмен, и злодеи. Однако часть проблемы в том, что я никогда не относился к ним как к злодеям.

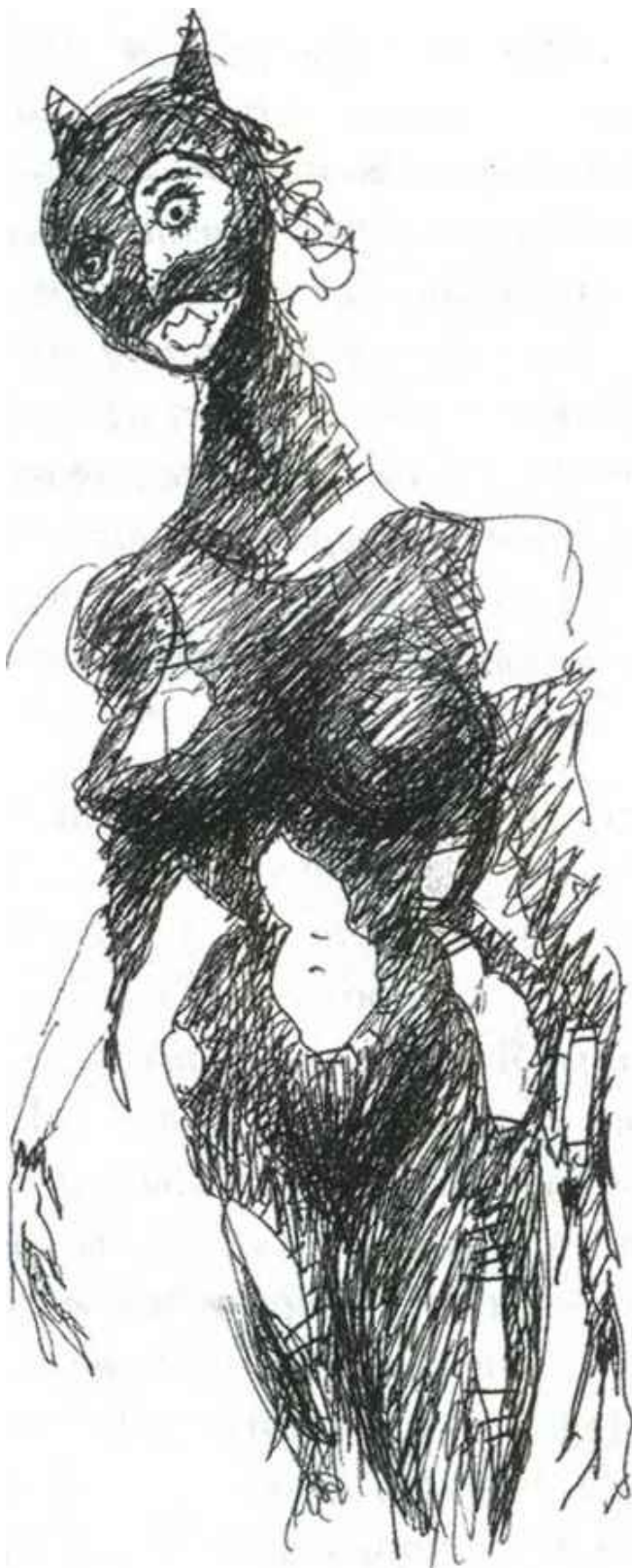
Сценарий Уотерса отталкивается от хэммовского оригинала и разрабатывает уязвимые стороны личности Бэтмена. Умопомрачительная фабула сводится к противостоянию главного героя и Женщины-Кошки — одетой в причудливые синтетические наряды антигероини, ненавидящей Черного Рыцаря и одновременно возжелеющей к нему; Пингвина — мрачного мутанта, отвратительного полуживотного с лапами, сброшенного в канализацию пришедшими в ужас родителями; Макса Шрека — седовласого, алчущего власти промышленника, выступающего, по существу, в качестве катализатора для остальных героев. Многим зрителям, однако, показалось, что такое обилие злодеев идет во вред Бэтмену, вновь оттесняя героя Китона на вторые роли.

Признаю это. Думаю, я просто немного увлекся: почувствовал интерес к ним всем и как бы поставил на одну доску. Мне также хотелось получить от этой картины удовольствие, которого я не испытал, работая над первым фильмом. Я надеялся вернуть ощущения, пережитые во время съемок «Битлджуса». Ничего из этого, конечно, не вышло, работа шла крайне тяжело.

Многих героев комикса — Джокера, Женщину-Кошку, Харви Дента — легко изобразить психологически убедительно, но этого не скажешь о таких персонажах, как Пингвин или Человек-загадка. И здесь возникает вопрос: «Кто они такие?» Именно эта неопределенность, когда не знаешь, кто есть кто, привлекает меня в сюжете «Бэтмена». Очень непростой вопрос: «Кто мы?» Является ли то, что мы ощущаем, реальностью? Предмет очень опасный, во многих смыслах эфемерный. Мы сделали попытку дать Пингвину какую-то историю, психологический фон. Может быть, я несколько перестарался, уделил этому слишком много времени. Впрочем, полагаю, никто лучше Дэнни^[64] не умеет сделать ужасное приемлемым.

Мне понравилось, что некоторые зрители не могут определить, отрицательный персонаж Женщина-Кошка или нет. Она никогда не была

плохой. Даже в телесериале отрицательные герои не были по-настоящему плохими. В этом все дело: я никогда не считал никого из них законченным злодеем, я вообще не верю, когда мне говорят, что какой-то человек — плохой. У меня нет компаса, чтобы определять подобные вещи.



Женщина-Кошка

На роль Селины Кайл, бесцветной секретарши Макса Шрека, превращающейся в Женщину-Кошку по-бёртоновски невиданным способом (она получает жизненную силу от многочисленных бродячих кошек), Бёртон первоначально пригласил Аннетт Бенинг, но она забеременела и была вынуждена отказаться от съемок. Для Бёртона оставалась только одна кандидатура на эту роль — Мишель Пфайффер. Однако Шон Янг, которая должна была играть в первом фильме о Бэтмене, но сломала руку, упав с лошади, и поэтому уступила свою роль Ким Бейсинджер, полагала, что на этот раз настал ее черед сниматься, и появилась на съемочной площадке «Уорнер бразерс» в наряде Женщины-Кошки.

Шон Янг приехала на студию и заявила в мой офис. Меня там не было, но она оставила на парковке своего то ли телохранителя, то ли ассистента и, увидев кого-то, похожего на меня, сказала: «Вот он, хватай его». Кажется, то был журналист, пишущий о кино; он перепугался до смерти. Когда люди, работавшие со мной, сказали ей, что это не я, она ворвалась в офис Марка Кэнтона, где как раз оказался Майк Китон, и потребовала, чтобы ее взяли сниматься в фильме. После этого в бесконечных ток-шоу она не уставала поминать «бесчестный Голливуд». Полная нелепица, словно Шон не понимала простого обстоятельства: приглашение актера на роль — выбор режиссера, и только его. Я не «бесчестный Голливуд» и вовсе не игнорирую ее, но она подняла такой страшный шум, что сделала из себя настоящее посмешище. Явилась на шоу Джоан Риверс в костюме Женщины-Кошки, хотя ее одеяние, на мой взгляд, больше подходило для фильма о женской борьбе, и заявила: «Эти чертовы голливудские шишки не желают замечать меня». Ненавижу, когда меня воспринимают подобным образом. Я очень трепетно подхожу к выбору актеров. Я не из тех режиссеров, кто бездумно назначает встречи. Не понимаю, зачем людям зря нервничать, тратить понапрасну время. А Шон устроила большой дурацкий скандал. Наверно, ей давно хотелось сыграть Женщину-

Кошку, что вполне понятно — роль действительно замечательная. Я и сам не отказался бы сняться в такой роли, но это всего лишь вопрос выбора, причем это мой выбор, и такие категории, как «правильно» и «неправильно», здесь просто не уместны. Она вопила: «Голливудская система!» На что я отвечал: «Нет, это выбор художника, режиссера фильма».

Мы встретились с Мишель. Я видел не так много фильмов с ней, но наша встреча прошла хорошо: она мне понравилась. Конечно, взглянув на Мишель, не скажешь, что в ней есть что-то кошачье, некое качество, которого ожидаешь от Женщины-Кошки, просто мы поговорили, и я увидел ее в этой роли. Здесь всего лишь выбор, некое ощущение общности, ничего

больше. Мишель — из округа Ориндж^[65], она принадлежит к той же эпохе и тому же окружению, что и я, возможно, связь между нами возникла как раз на этом уровне. Она талантливая актриса и сыграла здорово. На меня произвели впечатление ее физические возможности — как много она способна сделать. Могла, например, взять в рот птицу, вообще отличалась редким терпением. Сотворила что-то фантастическое со своими глазами, и не для того, чтобы шокировать публику: просто глаза у героев фильма играют важнейшую роль — ведь их лица закрыты масками!

Двойственность буквально завораживает Бёртона, и фильм пронизан какой-то необыкновенной напряженностью, наполнен многозначительными мрачными диалогами и удивительно сложными характерами, чьи теневые стороны Бёртон превращает в горькую приправу. Бэтмен и Женщина-Кошка испытывают опасную тягу друг к другу, но, сняв свои костюмы и маски, все же мучительно не способны поладить.

В США маски символизируют стремление спрятаться, но когда я приходил на вечеринки по случаю хеллоуина в маске, она означала скорее некую распахнутую дверь, способ выразить себя. Когда твое лицо скрыто, это каким-то причудливым образом помогает тебе открыться, потому что ты чувствуешь себя свободнее. Люди больше раскрываются, становятся более непосредственными в проявлении своих чувств, когда защищены маской. Я подметил эту особенность нашей культуры и испытал ее на себе. Под маской появляется некое странное ощущение свободы. Может показаться, что все совсем наоборот, но на самом деле — нет.



Мишель Пфайффер: «В ней есть что-то кошачье»

Некоторые актеры словно обретают дополнительную энергию, когда переодеваются. Сколько бы я ни делал фильмов, не устаю радоваться, наблюдая это. Мы с Майклом постоянно перешучивались по этому поводу и иногда хохотали до упаду. Вот на тебе костюм: это похоже на шутку — просто невозможно поверить! Замечательная вещь в определенном смысле: такое нельзя воспринимать всерьез, и это прекрасно.

В одной из лучших сцен фильма Брюс Уэйн (Майкл Китон) танцует с Селиной Кайл (Мишель Пфайффер) на бале-маскараде. Оба понимают, кто на самом деле скрывается под маской, и Кайл, ранее признавшаяся, что ее

тошнит от масок, спрашивает: «Означает ли это, что нам придется вступить в схватку?»

Мне кажется, актеры хорошо справились с этим эпизодом, хотя, несомненно, им потребовалось для этого какое-то время. Сцена во многом замечательная: ведь у них было столько проблем из-за их нарядов, грима и масок, такие ограничения в физическом плане — явное нарушение норм. В определенный момент они вообще перестали испытывать какие-либо эмоции, но к тому времени, когда снималась сцена бала, чувства вновь появились.

Женщина-Кошка — самый сильный женский образ в фильмах Бёртона. Ее отношения с Бэтменом-Китоном достигают такого эмоционального накала, что просто искры сыплются, — полная противоположность стереотипной любви героя Китона к Викки Вейл (Ким Бейсинджер) в первом фильме.

Кино, к сожалению, имеет свои условности. Я хочу сказать, что Женщина-Кошка — в числе моих любимых персонажей, однако отчасти правы и критики, которые говорят, что в одних моих героях больше жизни и страсти, чем в других. Но эти персонажи тоже очень важны: если бы Адам и Барбара не были несколько скучноваты, Битлджус не был бы так ярок. Схожим образом критиковали и Майкла за роль Бэтмена, но я всегда считал, что он сыграл убедительно, а это весьма непросто в контексте фантастического фильма. Эти персонажи придают картине некое скрытое качество, и я считаю их гораздо более важными, чем принято думать.



Женщина-Кошка и Бэтмен: маски надоели

Хотя «Уорнер бразерс», невзирая на большие расходы, сохранили на студии «Пайнвуд» гигантский Готэм-сити, Бёртон решил снимать фильм в павильоне «Уорнеров» в Бербанке. Бо Уэлч, художник-постановщик фильмов Бёртона «Битлджус» и «Эдвард Руки-ножницы», был приглашен для руководства строительством нового Готэм-сити, сохранившего ощущение ада, присущее прежнему созданию Энтони Фёрста, но оказавшегося, по мнению Уэлча, более американским, чем прежний город, «более остроумным и ироничным». Фёрст после «Бэтмена» пытался осуществить несколько постановочных замыслов, спроектировал «Планету Голливуд»^[66] в Нью-Йорке, но не смог из-за своих контрактных обязательств участвовать в продолжении «Бэтмена». Он покончил с собой в сентябре 1991 года, через три месяца после начала съемок «Бэтмен возвращается».

Я решил снимать фильм в Лос-Анджелесе, просто потому, что это было более разумно. Мне казалось, здесь спокойнее, если учесть, что вытворяла пресса на съемках первого «Бэтмена». Курс доллара еще больше упал, и не

было никакого смысла заниматься этим в Англии. Помимо всего прочего, я хотел работать в Лос-Анджелесе потому, что здесь мог привлечь к съемкам больше своих здешних знакомых, таких, например, актеров, как Пол Рубенс. Если бы я стал делать фильм в Англии, то смог бы захватить с собой далеко не всех актеров, но главное — мне нужна была энергетика другого рода. «Бэтмен возвращается» в каком-то смысле ближе к «Битлджусу», чем к первому «Бэтмену»: у него более причудливая энергетика, в то время как первый фильм более сдержан. Но я не думал о подобных вещах, просто работал, как будто снимал обычное кино, и делал то, что хотел бы увидеть, а это, по-видимому, таит в себе некоторую опасность, если речь о настолько масштабных проектах. Люди придерутся к каким-то эпизодам и станут спрашивать: «Что это за черная хрень течет изо рта у Пингвина?» Я отвечу им: «Не знаю, но можно послать ее на анализ. Этот злобный коротышка переполнен желчью, у него внутри много чего есть, — если хотите, могу сделать химический анализ». Для меня полезно, когда зрители задают вопросы о конкретных вещах, они не позволяют мне унести в космические дали, но люди при этом часто доходят до смешных крайностей.

На съемочной площадке все происходит случайно: очень многое может пойти не так, как было запланировано. Чаще рушится то, что намечено, чем не получается незапланированное. Вот почему на встречах с актерами и всеми, кто работает над фильмом — художником, художником по костюмам, — я стараюсь убедиться, что все смотрят на вещи более или менее одинаково. Поэтому, когда вы оказываетесь на съемочной площадке, дело обстоит так: есть реальность сегодняшнего дня — конкретные люди, то, что у нас есть, чего нет, погода, прочие обстоятельства, и нам надо выжать из этого максимум возможного. А дальше остается лишь надеяться на лучшее. Репетирую я мало. Просто прихожу на место, огораживаю площадку и заполняю ее людьми в костюмах. Ситуация все время меняется, поэтому понимаешь, что к чему, только когда все составные части собраны. Очень многое приходится решать в последнюю минуту.

Чтобы снять сцену, мне нужно в среднем пять-шесть дублей, при условии, что с аппаратурой все в порядке. Часто я делаю больше дублей, когда возникают технические проблемы или применяются спецэффекты. Обычно я исхожу из ситуации на съемочной площадке. Иногда я что-нибудь нарисую, а из этого уже возникает идея кадра. Но чаще всего я просто плыву по течению. Опять-таки актеры всегда вносят личный вклад: у каждого свой набор приемов, какие-то предложения возникнут, когда будет видно, как они выглядят в своих костюмах. Еще раз повторюсь: все утрясается здесь и сейчас, на съемочной площадке.

Чтобы превратить Дэнни Де Вито в Пингвина, Бёртон вновь прибег к услугам Стэна Уинстона, чья команда талантливых художников и техников воссоздала по рисунку Бёртона гротескное обличье Пингвина. Целая комбинация технических средств потребовалась, чтобы создать птичью армию Пингвина, включая людей в костюмах, компьютерную графику, роботов и даже подлинных пингвинов.

Не в моих правилах использовать настоящих животных в искусственных декорациях. Я люблю животных, поэтому, например, не могу смотреть «Лэсси»^[67]. После серии этого фильма воскресным вечером я не в состоянии заснуть: ненавижу, когда животные подвергаются опасности. Переживаю за них больше, чем за актеров или кого-то еще. У меня очень строгие критерии на этот счет. Стараюсь избегать ненужного стресса: мне нравится наблюдать за животными, узнавать о них что-то новое, но при условии, что люди не мучают их, лишая естественной среды обитания.



Пингвин

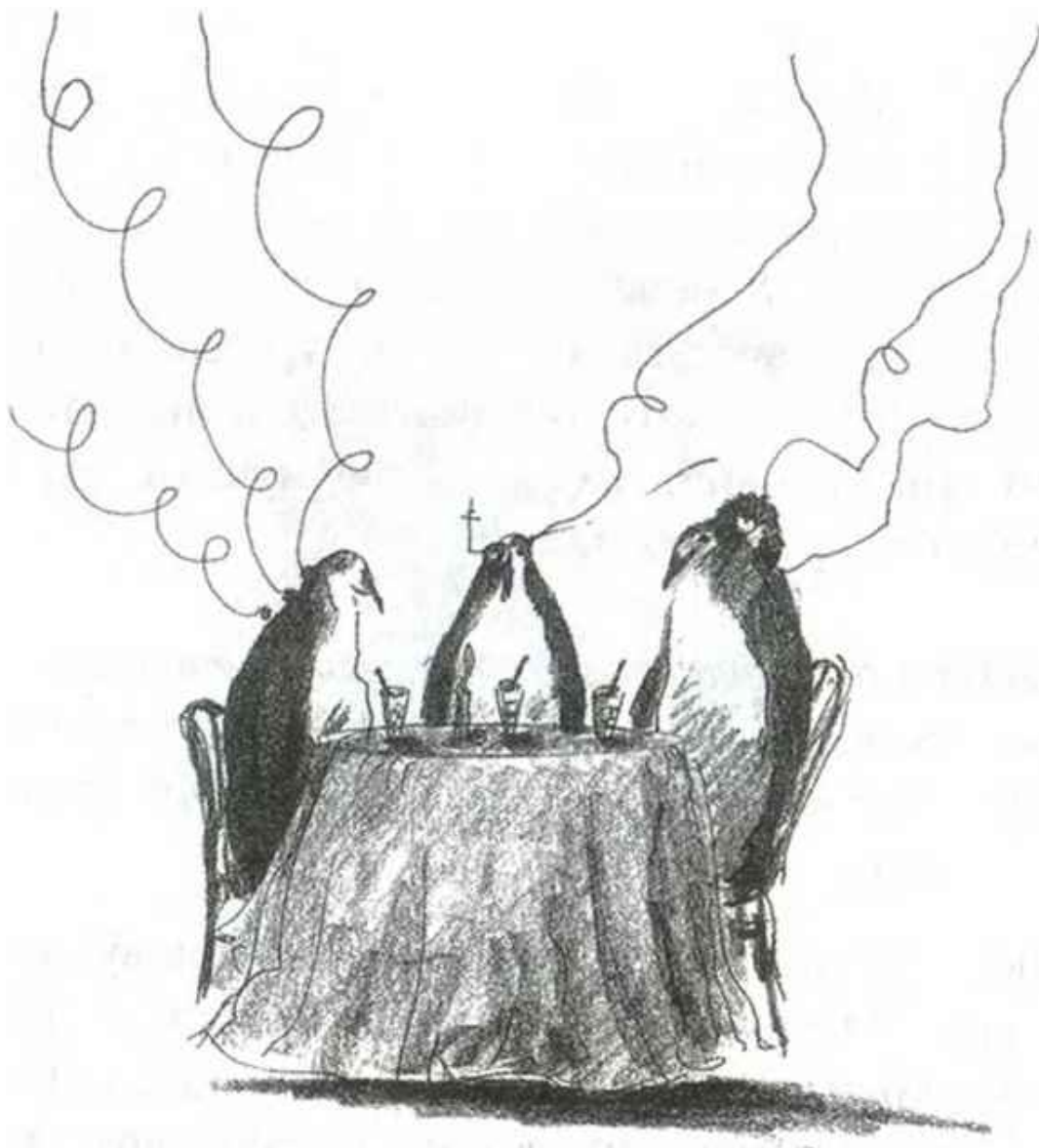


Дэнни Де Вито

«Бэтмен возвращается» продолжил тенденцию, которую можно проследить во всех фильмах Бёртона, включая «Эда Вуда», — везде в названии присутствует имя главного героя.

Мне никогда такое не приходило в голову, а теперь, когда вы упомянули об этом, я не могу дать исчерпывающего объяснения, ну разве что речь идет о фильмах, по существу не имеющих сюжета, о небольших и весьма причудливых зарисовках персонажей, пусть даже зритель ничего такого и не чувствует. Подозреваю, что я просто привязан к именам персонажей даже на каком-то символическом уровне. Опять-таки не думаю, что кто-то увидит здесь глубокую разработку характеров — это своего рода небольшие альтернативные зарисовки персонажей.

«Бэтмен возвращается» вышел на экраны Америки 19 июля 1992 года и побил рекорд своего предшественника по сборам за первые три дня показа: сборы составили 47,7 миллиона долларов. Суммарная валовая прибыль после демонстрации во всем мире оказалась 268 миллионов долларов, но многие критики сочли фильм «слишком мрачным».



Армия Пингвина...



...в действии

Теперь, по прошествии многих лет, мне кажется, что боссы «Уорнер бразерс» были не слишком довольны фильмом. Такое у меня осталось ощущение. Я достаточно потрепал им нервы, но единственным моим желанием было сделать для них хороший фильм. Первый «Бэтмен» имел большой успех, что чревато множеством ловушек при попытке продолжения, но я старался поменьше об этом думать, а просто снимать хорошее смешное кино. Большинство проблем, по-видимому, возникло из-за масштабов постановки: у меня все время стояли над душой, постоянно подгоняли. Такова уж специфика больших фильмов, к тому же это отнюдь не точная наука, — так что мне пришлось пройти через нелегкие испытания. Много здесь было и личных моментов: смерть друга, проблемы в личной жизни — иногда только впоследствии начинаешь понимать, что было неправильно. Тогда-то мне казалось, что съемки идут с чудовищным трудом: это, конечно, не улучшало ситуацию.

Но я все равно люблю этот фильм, даже больше, чем первого «Бэтмена». О втором «Бэтмене» сложилось предвзятое мнение, будто он очень мрачен, но, по-моему, первый фильм куда мрачнее. Просто такой вокруг культурный климат, и люди это ощущают, сами впитывая эти флюиды. Им прямо-таки навязывают подобное отношение. Я не согласен с таким подходом, считаю его порочным и опасным. Мне кажется, в самой культуре нарушен некий баланс, что должно бы вызывать гораздо большее

беспокойство, чем мой фильм. Некоторые объекты выбирают в качестве мишеней, просто зацикливаются на них. А мне нравится картина, и мне за нее не стыдно: в некотором смысле это более прозрачная форма подачи бэтменовского материала, суть которого в размытости границы между злодеем и героем. Макс Шрек — своего рода катализатор для всех персонажей, и мне это нравится. Он вроде бы не носит маску, но это только кажется. А сам фильм в какой-то мере можно рассматривать как визуальный комментарий к различию в восприятии добра и зла.

Критики Бёртона постоянно указывают на его якобы неспособность излагать связную историю. Режиссер не избежал также упреков в том, что в «Бэтмен возвращается» он приносит повествование в жертву визуальным эффектам.

По-видимому, так уж устроены мои мозги: первый «Бэтмен» был моим наивысшим усилием рассказать связную историю, и я сознаю, что это звучит как шутка. На опыте «Битлджуса» я понял: есть люди, способные сделать такое, что ж — замечательно. В любом из моих фильмов сюжет — самое слабое место, таково их общее свойство. Не понимаю, почему сюжету придают такое большое значение. Есть много фильмов, сильной стороной которых является фабула, мне они тоже нравятся. Но есть и картины иного плана. Разве фильмы Феллини имеют сильную сюжетную основу? Мне по душе кино, о котором я могу создать свое собственное представление. По правде говоря, есть картины, которые, наверно, вовсе не о том, о чем они, по моему мнению. Просто мне нравится выдумывать. Люди все разные, поэтому и воспринимают они все по-разному. Так почему бы не иметь свое собственное мнение, не находить иные уровни восприятия, если вы хотите их отыскать, в зависимости от того, насколько глубоко вы исследуете предмет. Вот почему я люблю фильмы Романа Поланского, такие как «Жилец». Я испытывал похожие ощущения, пережил это, знаю, о чем идет речь. Или «Отвращение»: мне знакомо и понятно это чувство. «Горькая луна»: я видел, как такое случается. Просто тебя цепляет то, что ты видишь. Возможно, другого зрителя зацепит совсем другое, но это именно то, что понял я, то чувство, что я ощутил. Всегда буду противостоять стремлению к буквализму, когда всё пытаются разжевать и выложить перед тобой на блюбочке. Ненавижу такой подход.

Некоторые хорошо строят сюжет, другие — экшн. Я не отношусь к их числу, так позвольте мне заниматься чем-то своим и надеяться на лучшее. Если не желаете, чтобы я этим занимался, не давайте мне эту работу. Но если уж я взялся за дело, не заставляйте меня приспособливаться. Если вы хотите, чтобы фильм получился как у Джеймса Камерона^[68], пригласите снимать его самого, Джеймса Камерона. Да чтобы я снимал экшн — ха-ха

три раза: оружия я не люблю. Когда слышу выстрел, зажимаюсь. Но опять-таки все сводится к вашей интерпретации экшна. Я хочу сказать, что фильмы про Годзиллу — сплошной экшн, но не уверен, сочтут ли это экшном люди.

«Кошмар перед Рождеством»

Завершив в 1982 году «Винсента», Бёртон начал работу над другим проектом. За основу он взял собственное стихотворение, вдохновленное «Ночью перед Рождеством» Клемента Кларка Мора^[69]. Бёртон изменил название на «Кошмар перед Рождеством»: в стихотворении рассказывается об опрометчивой страсти Джека Скеллингтона, Тыквенного Короля Хеллоуинтауна, который случайно попадает в город Рождества — Крисмастаун, и увиденное там производит на него такое впечатление, что он возвращается домой, одержимый идеей взять Рождество под свой контроль.

Первоначальным стимулом была моя любовь к Доктору Сьюзу и к тем праздничным фильмам, что я видел в детстве: «Как Гринч украл Рождество» и «Рудольф, красноносый северный олень». Эти бесхитростные рождественские вещички, которые показывали в канун Нового года, поражают воображение в раннем детстве и остаются с тобой на всю жизнь. Я вырос на этих фильмах, они вошли в мою плоть и кровь, и, наверно, у меня возникло подспудное желание- сделать что-нибудь в таком же роде.

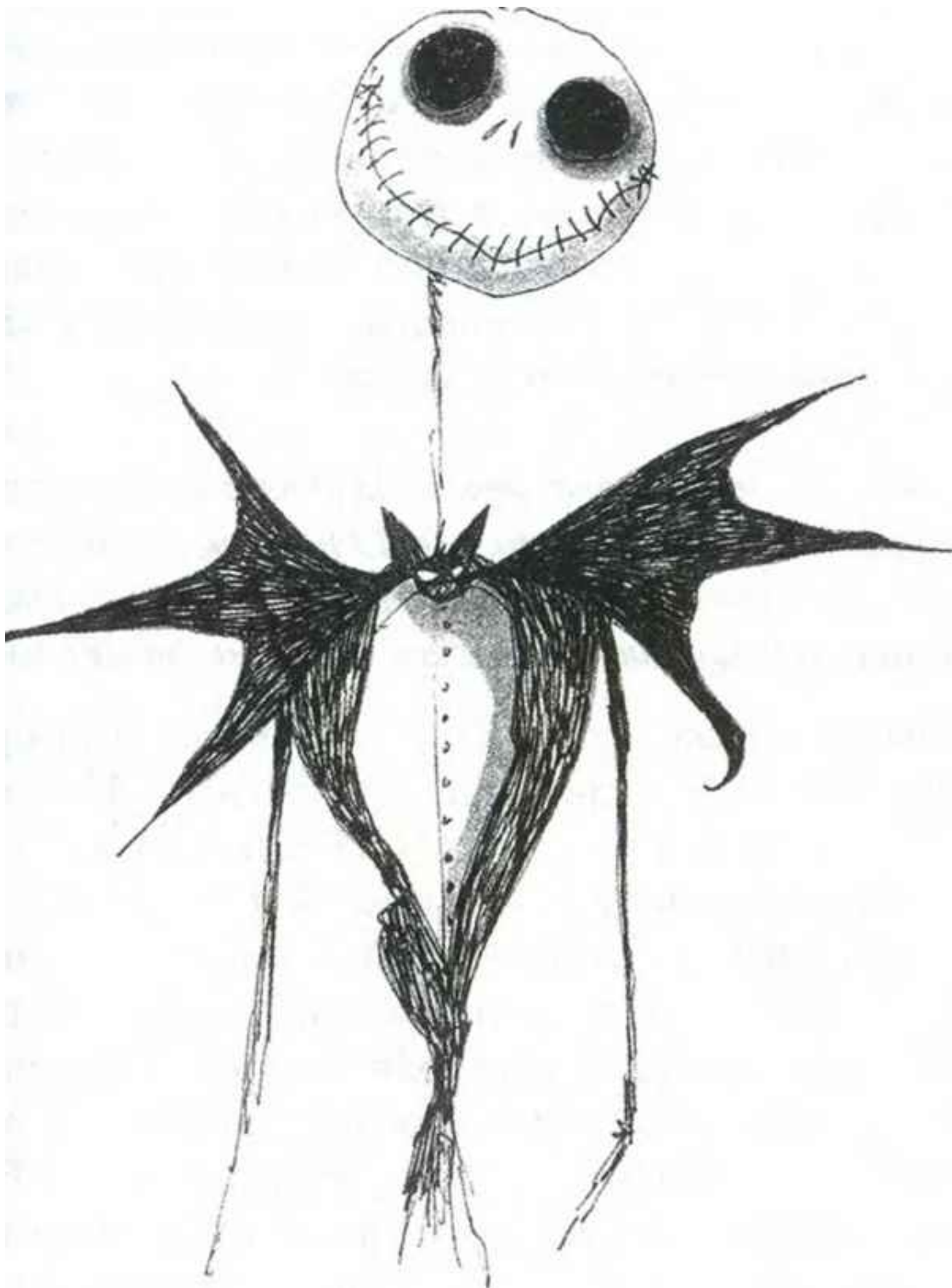
Когда я написал первый вариант стихотворения, я держал в уме Винсента Прайса в качестве рассказчика. Он вообще вдохновлял этот проект от начала до конца, я надеялся, что читать текст будет он и что это станет как бы расширенной версией «Винсента». Изначально я рассчитывал осуществить свой замысел в любой форме — специальной телевизионной передачи, короткометражного фильма, — лишь бы это было тогда реально снять. Забавный получился проект: к нему хорошо относились, но он напоминал сериал «Пленник»^[70] — все очень мило, но ты знаешь, что никогда не выберешься на волю, этому не суждено случиться. Я обошел несколько студий, сделал раскадровку и зарисовки, а Рик Хайнрикс соорудил небольшой макет Джека Скеллингтона. Все говорили, что он им понравился, но не настолько, чтобы приступить к работе тотчас. Тогда я, пожалуй, впервые познакомился с этим типом ментальности шоу-бизнеса — очаровательная широкая улыбка и заверения: «О да, мы собираемся приняться за это». Но когда доходит до дела, осуществление его становится все менее и менее реальным.

После «Винсента» я по-настоящему увлекся кукольной анимацией, смотрел также мультипликации с глиняными фигурками, фильмы Харрихаузена. При работе над «Винсентом» мы не пытались раздвинуть границы анимации. Мы просто хотели более четко определиться с графикой.

Мне кажется, при использовании глиняных фигурок элементы графики утрачиваются. Так что нашим замыслом было перенести графику в третье измерение. Я всегда считал, что «Кошмар» следует сделать лучше «Винсента», но в то время просто думал о незамысловатой, эмоциональной, хорошо нарисованной мультипликации. Мне казалось, что труднее создать что-нибудь эмоциональное в трех измерениях. Рисованная анимация легче во многих отношениях: там вы можете сделать что угодно, нарисовать все, что вам нравится. Трехмерная мультипликация имеет свои ограничения: там вы просто передвигаете куклы. Но мне кажется, когда все срабатывает, более действен трехмерный вариант, так лучше ощущается эффект присутствия.

Ситуация с персонажами, нарисованными для «Кошмара перед Рождеством», осложнялась тем, что у них не было глаз. Первое правило анимации гласит: глаза важны для выразительности. Тем не менее у многих героев «Кошмара» либо вовсе нет глаз, либо, если это куклы, они зашиты. Мне казалось, что было бы здорово вдохнуть жизнь в этих безглазых персонажей. После того как я нарисовал на студии Диснея множество лисичек с источающими влагу глазами, эти существа с пустыми глазницами казались мне своего рода ниспровержением устоев. Было забавно рассуждать о том, как можно попытаться оживить эти большие черные дыры.

Идея создания «Кошмара» родилась из добрых чувств к Рудольфу^[71]. Тематически это как раз то, что я люблю до сих пор, что находит во мне отклик в других фильмах с персонажем такого типа, что-то вроде Гринча^[72], которого считают ужасным, а он вовсе не такой. И здесь не обошлось без влияния фильмов про чудовищ, которые я любил смотреть в детстве. Эти картины считались плохими, внушающими ужас, но они такими не были. В обществе люди тоже нередко сталкиваются с чем-то подобным. Я испытал это на своей шкуре: ощущения были неприятными, хотя мне всегда нравились персонажи страстные, своенравные, но которые при этом не такие, какими их воспринимают. Джек из «Кошмара» напоминает многих героев классической литературы, пылких и стремящихся что-то сделать необычным способом, как в книге про Дон Кихота, где герой странствует в поисках некоего чувства, даже не имея о нем ясного представления. Для меня это очень важно — страстные поиски чего-то тебе не известного. Это как раз тот аспект личности Джека, который важен для меня и с которым я себя отождествляю.



Джек Скеллингтон: большие черные дыры вместо глаз

Я задумал снимать этот фильм в те времена, когда на студии Диснея происходили большие перемены и я, не зная, числюсь ли еще в штате, слонялся без дела. У меня всегда было ощущение, что это именно тот проект, который я хотел бы осуществить, была уверенность

в успехе. Мне предлагали сделать по нему телевизионный фильм или рисованную мультипликацию, но я не хотел ни того, ни другого. В общем, пришлось похоронить эту идею, но мне всегда казалось, что когда-нибудь я еще вернусь к своему замыслу. Странная уверенность — ведь, приступая к работе над проектом, скорее думаешь: «Я сделаю это сейчас или никогда», но в связи с «Кошмаром» такое не приходило мне в голову.

В течение многих лет мысли Бёртона постоянно возвращались к этому проекту, и в 1990 году, желая воскресить его, он поручил своему агенту проверить, по-прежнему ли киностудия Диснея владеет правами на «Кошмар».

Я не знал даже, владеют ли они авторскими правами, поэтому мы хотели вежливо спросить: «Нельзя ли пошарить в ваших кладовых?» И, конечно же, у них были эти права, они владели всем. Когда ты работаешь на студии Диснея, подписываешь бумагу, что права на любые твои мысли, пока ты являешься их служащим, принадлежат полиции контроля мыслей. Совершенно очевидно, что ничего нельзя сделать тайком. Мы попытались было, смотрим — а они уже тут как тут. Впрочем, они были очень милы со мной, что вообще-то не в их правилах. Я считаю, что меня удостоили высокой чести, и испытываю благодарность за то, что мне разрешили снять «Кошмар». Это случилось после «Эдварда Руки-ножницы» и «Бэтмена»: мне повезло, что они имели успех, — только поэтому увидел свет «Кошмар перед Рождеством». Во всяком случае, не потому, что я выбрал удачное время для работы над этим проектом. Однако надо отдать должное студии Диснея: они с чуткостью и пониманием отнеслись к нашей попытке выйти за границы возможного в области анимации.

Осознав, какие сокровища заперты в их закромах, боссы киностудии Диснея мгновенно ухватились за возможность работать с Бёртоном. В его желании снять полнометражный кукольный мультфильм они увидели перспективу дальнейшего укрепления своей репутации. Хотя покадровая съемка была впервые применена в 1907 году при работе над «Отелем с привидениями» Дж. Стюарта Блэктона, пионером в использовании этой техники для создания спецэффектов стал Уиллис Обрайен в 1925 году, снимая «Затерянный мир» и затем незабываемого «Кинг Конга» в 1933-м. Его дело продолжил Рэй Харрихаузен, который, в свою очередь, придумал целый ряд фантастических созданий для таких фильмов, как «Ясон и аргонавты», «Седьмое путешествие Синдбада». Введение компанией

«Индастриал лайт энд мэдджик»^[73] в 1983 году на съемках «Возвращения джедая»^[74] движущейся картинки как разновидности покадровой киносъемки, когда объекты в кадре размыты, что дает более реалистический эффект, и развитие компьютерной графики означали, что в прежние владения покадровой съемки все решительней вторгается компьютер. Это привело к падению влияния покадровой съемки в кино, хотя отдельные мультипликаторы, такие как Ник Парк в Англии, создатель оscarоносного фильма «Земные блага», и Генри Селик в США со своими рекламными вставками на MTV и короткометражками не дают умереть этому приему.

Покадровая киносъемка — старомодное искусство, и хотя в «Кошмаре» временами использовалась новая технология, в основе фильма лежит работа художников, которые нарисовали декорации и придумали много всяких штучек. В этом есть нечто весьма отрадное, от чего я испытываю большое удовольствие и что не хочу забывать. Все дело в ручной работе, некоей необъяснимой энергии. Ее можно ощутить, когда вы наблюдаете за мультипликаторами, сосредоточенно передвигающими фигурки, энергия здесь вполне осязаема. То же происходит, когда вы смотрите на картины Ван Гога. Помню, как впервые увидел одну из них в музее. Можно разглядывать картину в альбоме, но энергия, которая исходит от самого полотна, совершенно невероятна. Думаю, об этом явлении не принято рассуждать, потому что оно относится к области необъяснимого, о чем нельзя говорить буквально.

С этим видом анимации происходит примерно то же самое, и дело здесь, наверно, в творческой мощи Рэя Харрихаузена. Когда перед вами прекрасное творение, вы ощущаете энергию его создателя. Это некая субстанция, которую никогда не смогут передать компьютеры — им не подвластен этот элемент. Он относится скорее к той сфере, которая включает в себя художников и их полотна. К тому же визуальному ряду принадлежит и мой проект с его персонажами, а единственным способом осуществить его была покадровая съемка — работа весьма специфическая. Помню, как снимал отдельные кадры и каждый раз испытывал прилив творческих сил, так это было здорово. Словно наркотик. Я понял, что такого результата не получишь ни работая с актерами, ни если будешь все рисовать. Покадровая съемка дает энергию, которой не достичь ни в какой другой форме.

Несмотря на сердечную привязанность к «Кошмару перед Рождеством», Бёртон передоверил режиссерские бразды другому постановщику: уж очень много сил и времени отнимал «Бэтмен возвращается». Взятые на себя обязательства требовали его участия в

мучительно долгом производственном процессе, который обычно сопровождает такого рода проекты. Себе на замену он выбрал Генри Селика, с которым познакомился в конце семидесятых на диснеевской студии и которому еще в 1982 году показывал первоначальные эскизы к «Кошмару перед Рождеством». С начала восьмидесятых Селик жил и работал в Сан-Франциско, ставшим центром для мультипликаторов, применявших покадровую съемку. Именно здесь Бёртон совместно с ориентированным на взрослого зрителя филиалом диснеевской студии «Тачстоун пикчерз» основал фирму «Скеллингтон продакшнз», где и начал в июле 1991 года работу над «Кошмаром».

Генри — подлинный художник, он действительно лучший. Создал множество отличных вещей для MTV, а теперь работал над замечательной кукольной анимацией. Тогда в Сан-Франциско собралась большая компания даровитых художников, работающих в этой области, а здесь отыскать настоящие таланты даже сложнее, чем в рисованной анимации, потому что покадровая съемка распространена гораздо меньше, да и процесс этот весьма трудоемок. Вот так получилось, что нам дали возможность работать над «Кошмаром» в Сан-Франциско.

Я приезжал туда время от времени и когда ничего не снимал, просто потому, что люблю этот город, но Генри по большей части присылал мне материалы к фильму — несколько кадров в неделю, — так что за пару лет все они собрались вместе. Пытаюсь вспомнить, когда началась эта работа, но если речь идет о датах, нет никого забывчивее меня. Наверно, вы уже заметили, что память моя не держит подобные сведения. Остальное все на месте, а с временными рамками некоторый беспорядок. Так или иначе, но я получал рулон киноплёнки, у меня была монтажная, и я работал над присланными кадрами «Кошмара», одновременно снимая второго «Бэтмена». На этой стадии, поскольку монтаж занимает так много времени, ты сидишь и смотришь, и радуешься, просто разглядывая фактуру.

В некотором смысле, это была самая трудная работа из всех, что приходилось делать в жизни: она растянулась надолго, множество людей, много художников бы-ли в нее вовлечены. Всегда надеешься: большинство людей, с которыми работаешь, — творческие личности, но кукольная мультипликация — занятие, требующее еще и усердия; в ходе работы я постоянно должен был это осознавать. Все выдвигали идеи и вносили свой вклад, но я постоянно стремился отыскать пути к изначальному ощущению. И хотя оно никогда надолго не покидало меня, я пытался направить его в определенное русло. Когда проект так растянут во времени, хорошо, если у тебя есть опыт работы в мультипликации и ты знаешь, что идеи постоянно приходят в голову. Это, конечно, замечательно, но идеи иногда бывают

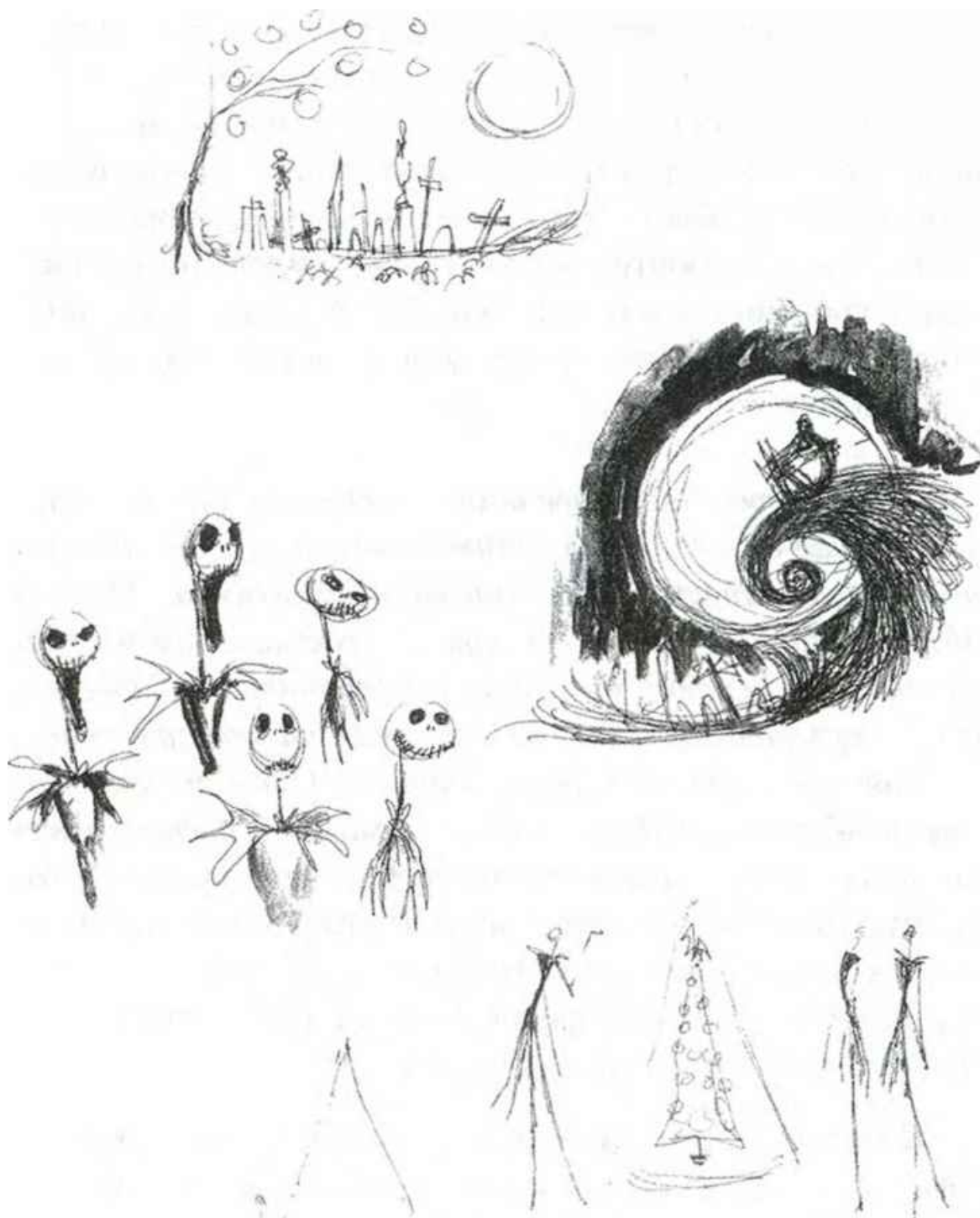
какими-то несмелыми: люди хотят изменить то одно, то другое. И тут уж ничего не поделаешь: мысли быстрее, чем процесс. Потому-то я и пытался никогда не упускать это из виду. Как ни странно, мне даже нравилось так работать: этот проект длился три года, и даже когда я занимался чем-либо другим, мог набросать какой-то эскиз к «Кошмару» или сделать свои замечания. И по мере того как накапливались кадры, я старался не утратить своего изначального ощущения, о котором уже говорил.

Больше всего меня, пожалуй, беспокоило, что Генри, безусловно оригинальный художник, не станет делать того, что хотел я. Это могло бы создать некоторую натянутость в отношениях. Но мои опасения оказались напрасными: он прекрасно справился со своей работой. Вот почему так важно, чтобы люди с самого начала действовали согласованно, поэтому встречи в канун съемок столь необходимы. Все равно как если бы ты экранизировал книгу, стараясь при этом сохранить верность материалу. Мне хотелось чувствовать себя спокойно, убедившись, что Генри проникся духом фильма, иначе неизбежны постоянные стычки, а этого допустить нельзя. Есть люди, которым по душе подобные сражения, им нравится находиться в состоянии борьбы с кем-то. А я стараюсь избегать таких ситуаций. Не люблю работать с актерами, не увлеченными своим делом. Мне нужны люди, которые погружены в проект на все сто процентов, пусть даже они не вполне прониклись его идеей. А лучшей команды, чем на этом фильме, трудно было пожелать, и я всегда ощущал этот период времени как совершенно особый в своей жизни. Киносъемочный павильон был невероятно хорош, мне нравилось находиться там, а уровень мастерства проработки деталей был просто волшебным. Никогда прежде не испытывал ничего подобного.

Чтобы переделать свое исходное трехстраничное стихотворение в сценарий полнометражного фильма, Бёртон поначалу обратился к сценаристу «Битлджуса» Майклу Макдауэllu. Но когда все пошло несколько иначе, чем планировал Бёртон, он решил подступить к проекту с его музыкальной стороны, призвав на помощь своего постоянного партнера Дэнни Элфмана. Совместными усилиями Бёртон и Элфман, который также и поет за Джека, наметили основную сюжетную линию фильма и сочинили две трети песен к нему. В результате Селик со своей командой мультипликаторов приступили к работе еще до того, как Каролина Томпсон была приглашена участвовать в создании сценария.

Вначале я привлек к работе Майкла, но вскоре понял, что следует идти тем путем, каким мы в конечном счете пошли с Дэнни, хотя он и не был самым логически выверенным. Майкл — мой друг, но в этот раз у нас с ним ничего не вышло. В начале нашей с Дэнни работы у нас было написанное

мной стихотворение, кое-какие рисунки и раскадровки, а также канва сюжета, набросок которого я сделал лет десять назад. Я приезжал к нему домой, и мы обсуждали будущий фильм, подходя к нему как к оперетте — не как к мюзиклу, с которыми он имел дело раньше, а как к более старомодному музыкальному жанру, где песни теснее вплетены в ткань повествования. Я рассказывал ему историю, а он писал песню, делая это очень быстро, фактически сразу же нащупывая ключ к ней. Мы работали довольно странным образом, имея первоначально сюжетную канву и песни, а затем уже придумывая сценарий. Трудность заключалась в том, что все происходило сразу: делались раскадровки, писался сценарий, — конечно, это не самый лучший способ работы, но мы ведь пытались создать некую новую форму. Я видел другие полнометражные покадровые мультипликации, но они были или не слишком интересными, или чересчур эксцентричными. Одна из них нравилась мне в детстве — «Безумная вечеринка чудовищ»^[75]. Именно она была первым кукольным мюзиклом, а вовсе не «Кошмар», как считали многие.



«Кошмар перед Рождеством»: наброски

Итак, мы с Дэнни разрабатывали мой набросок сюжета: я говорил ему — Джек, мол, делает то и это, а потом падает в Крисмостаун. Мы не очень четко представляли, что у нас получится, но это не имело значения — ведь мы так много работали вместе, хорошо знали друг друга и не прекращали

попыток чего-нибудь добиться. И опять-таки, поскольку нам приходилось сотрудничать и раньше, он работал очень быстро, что было просто замечательно: песни нам были позарез нужны, чтобы написать сценарий. За каких-то пару месяцев он сочинил все песни и каждую из них мне проиграл — иногда через неделю после написания, а порой и на следующий день. Затем я привлек к работе Каролину и познакомил ее с Дэнни. То был непрерывно развивающийся процесс: Генри, я, потом Дэнни, Каролина — уже хлопот полон рот. А потом все эти замечательные художники...

Бёртон и Элфман не подразумевали какого-то особого стиля для музыкальных номеров фильма, предпочитая наблюдать, куда вывезет их сюжет, тем не менее одна из песен Уги-Буги-Мена была стилизована под персонаж мультфильма Макса Флейшера^[76]. «Бетти Буп», озвученный Кэбом Кэллоуэем^[77].

Помню, как я нарисовал Джеку черные дыры на месте глаз и думал, как круто будет добиться выразительности с безглазым персонажем. Салли была сравнительно новым персонажем, я взял для нее некоторые черточки из образа Женщины-Кошки — мне тогда очень нравилась такая психологическая коллажность. И опять-таки этот процесс символизирует ваши ощущения. Чувство разобщенности, несвязанности, постоянные попытки взять себя в руки, — все это хорошо мне знакомо. Вот почему все эти визуальные символы скорее отражают желание собраться с духом, чем отсылки к «Франкенштейну».



«Кошмар перед Рождеством»: Салли и Джек

А вот с Кэбом Кэллоуэем все конкретнее. Когда мы обсуждали это с Дэнни, то было скорее ощущение припоминания: вот я смотрю мультфильм про Бетти Буп и появляется этот странный персонаж. В детстве я понятия не имел, кто это, и когда, словно ниоткуда, звучала эта причудливая музыка, я, помню, думал: «А тут что еще за чертовщина?» И здесь вновь появляется ощущение чего-то памятного с детства. Большинство подобных образов коренятся не в чем-либо конкретном, а вот в таких неясных воспоминаниях.

Забавно, но из-за всего моего послужного списка многие люди полагают, будто главное в моих фильмах — это визуальная сторона. Они не понимают: все, сделанное мною до сих пор, обязательно что-то означает, даже если это не вполне ясно кому-то другому. Мне приходится отыскивать

некие связи, и чем абсурднее тот или иной элемент, тем сильнее у меня потребность ощущать, что мне, хотя бы отчасти, понятна его подоплека. В этом кроется разгадка нашей зачарованности кинематографом. Фильмы резонируют с вашими снами, с подсознательным. Наверно, это происходит не одинаково у разных поколений, но кино по существу — форма терапии: оно влияет на ваше подсознание так, как некогда были призваны воздействовать на него сказки. Женщину-собаку и Человека-ящерицу из индейских легенд не следует воспринимать буквально. То же происходит и в кино. Я никогда всерьез не изучал, но всегда высоко ценил такие вещи. Ощущение мифа, фольклора, по-видимому, не укоренилось в американской культуре. Лучшее, что сумела произвести здесь Америка, — Джонни Яблочное Семечко^[78] — нечто мягкое, податливое, бесформенное.

«Кошмар перед Рождеством» стал третьим подряд фильмом Бёртона, сюжетно связанным с Рождеством.

Мне кажется, я на какое-то время освободился от этого: изгнал своих рождественских демонов. Во времена моего детства в Бербанке праздники, особенно хеллоуин и Рождество, находили во мне живой отклик — то были, пожалуй, самые яркие и веселые события. Главное, что я понял: если то, что тебя окружает в детстве, совершенно бесцветно, праздник, как и любая другая форма ритуала, дает ощущение укорененности, принадлежности к месту. Большинство других стран богато ритуалами, но Америка — сравнительно молодая страна, к тому же весьма пуританская. А если ты вырос в пригороде, где все это проявляется особенно сильно, ощущаешь себя не слишком обремененным традициями. Вот почему праздники, и прежде всего эти два, давали вам возможность почувствовать почву под ногами или, во всяком случае, испытать смену времен года, чего в Калифорнии, по существу, не бывает. Вы можете хотя бы походить между рядами в супермаркете и посмотреть на опавшие листья и все прочие атрибуты хеллоуина, потому что в окружающем пейзаже вы этого не увидите.

Для меня хеллоуин всегда оставался самой веселой ночью в году. Правила перестают действовать, и вы можете стать кем угодно. Фантазия вступает в свои права. Бывает страшно, но при этом и смешно. Никто ведь не собирается напугать кого-то до смерти. Наоборот, хотят, чтобы люди получили удовольствие от своего испуга. В этом, собственно говоря, суть хеллоуина, да и «Кошмара» тоже.

Бюджет «Кошмара» был менее 18 миллионов долларов — всего лишь доля от обычной стоимости рисованной мультипликации. Фильм выпустили в американский прокат в хеллоуин 1993 года, сборы составили

51 миллион долларов. Что смешно, он был превратно воспринят многими как слишком страшный для детей.

Получилось здорово и очень интересно: ведь вся история как раз об этом. В ней нет по-настоящему плохих персонажей, даже Уги-Буги на самом деле не так уж плох, он просто странный сосед в этом фантастическом городе. А возьмите Джека: он хочет делать добро, страстно чего-то добивается, а в итоге его воспринимают со-всем иначе — он всех пугает. Это смешно, потому что похоже на реальную жизнь. Можно сказать: «Подождите минутку. Фильм именно об этом. Люди пугаются, они думают, что фильм ужасный, а в нем нет ничего страшного». Дети неподражаемы. Когда показываешь фильм ребятишкам в отсутствие родителей, все замечательно, но стоит появиться взрослым, сразу начинается: «Слишком страшно». Я и раньше сталкивался с чем-то подобным; это жутко выводит из себя. Если мне что-то было страшно, никто ведь не заставлял меня смотреть, но ужасно раздражает, когда взрослые зачем-то пытаются убедить ребенка, что ему страшно.

Фильм выпустили на экраны как «„Кошмар перед Рождеством" Тима Бёртона» — думали, что так будет лучше. Но это название превратилось в настоящий бренд, в нечто, мне и самому не вполне понятное. В самом начале они сказали мне, чего хотели добиться: мое имя мелким шрифтом над заглавием якобы вводило фильм в определенный контекст, который, по их мнению, мог бы способствовать успеху в прокате. Пришлось с этим согласиться. Не всякий раз такое бывает, лишь в немногие проекты ощущаешь себя настолько вовлеченным лично. Подобные чувства я испытывал к этому фильму, да еще к «Винсенту». Но ты не обладаешь реальным контролем над тем, что происходит вне тебя. Я понял это, когда снимал первого «Бэтмена»: то, что было в сценарии, и то, что получилось на самом деле, — совершенно разные вещи.

Иногда я вижу в самых неожиданных местах людей, носящих «бургеркинговские» часы с символикой «Кошмара». Недавно видел их на руке у человека, работающего в Карнеги-холле. Невероятно! Ко мне подходят люди, которые носят с собой маленькую картинку с изображением Джека. Удивительно, что вещи настолько цепляют людей, может быть не многих, только некоторых, но это очень забавно. Большинство зрителей и критиков не чувствуют эмоциональной подоплеки таких стран-ных, на первый взгляд глупо выглядящих вещей. Но некоторые понимают, что под нелепым фасадом скрыты эмоции, и для меня это, наверно, самое главное.

Из-за масштаба и длительности этого проекта, который включил в себя и период работы над «Бэтмен возвращается», получилось так, что впервые Бёртону пришлось трудиться над более чем одним фильмом сразу.

Впервые мне довелось вкладывать огромное количество энергии в два фильма одновременно — «Бэтмен возвращается» и «Кошмар перед Рождеством». Это было тяжело. Я могу работать в данный момент только над одной вещью, да и то если правильно подберу людей. Очень важно найти родственные души, это действительно много значит — тогда вся работа идет на более высоком уровне. Я не раз убеждался: если кто-то плывет против течения — это не лучшее условие для совместного творчества. Приятно работать с людьми, которые понимают друг друга с полуслова. И когда они преподносят тебе какой-то сюрприз, стресса это не вызывает, вся атмосфера тогда благоприятствует творчеству.

Приношу дань уважения нынешним руководителям диснеевской киностудии: они, безусловно, сделали ее более успешной, они лучше понимают, как вести дела. Когда я там работал, были еще люди, которые могли сделать вещи, подобные «Русалочке»^[79]. Каких-то десять—пятнадцать лет назад у них был огромный резерв таланта, достаточно сил, и они могли бы пережить настоящее возрождение, если бы им предоставили такую возможность. Тогда там работали в основном выпускники Кэл-Артс или колледжа. Диснеевская студия только разворачивалась, набирала молодежь, все были полны желания работать там и делать великое кино, все были диснеефилами. И вовсе не потому, что хотели перевести диснеевские мультипликации на язык категории R^[80]. Там были таланты, а новые руководители студии поняли это и осуществили удачные преобразования, что очень хорошо для анимации как жанра.

«Юнга» и «Эд Вуд»

После «Кошмара перед Рождеством» Бёртон совместно с Дениз Ди Нови продюсировал «Юнгу» для киностудии Диснея — китчевая дань уважения фильмам о Синдбаде—с участием Криса Эллиота, Рикки Лейка и Рассы Тэмблина. «Юнга» провалился в прокате и был разруган критикой.

По жанру это комедия с элементами сверхъестественного. Я не хотел ставить ее, решив, что она получится слишком дорогостоящей. К тому же картину разгромили критики и не поддержал долларом зритель. И на диснеевской студии она не понравилась: фильм не поняли, и он остался на обочине. Поставил картину Адам Резник, он же при участии нескольких людей из «Шоу Дэвида Леттермана» написал сценарий. Мне просто хотелось поделиться своими знаниями в некоторых областях, но я не мог постоянно находиться у них на съемочной площадке, что стало мне уроком. Снимая «Кошмар», я тоже работал над другой картиной, но тот проект я любил как свое детище — вот в чем разница. А что там происходит с «Юнгой», я понятия не имел. Наверно, мне надо или целиком погружаться в работу, или не браться за нее вовсе. Думаю, никогда больше не ввяжусь в такую авантюру, если это, конечно, не будет что-нибудь вроде «Кошмара». Меня просят об этом, но я не стану больше браться за что-либо подобное, если не буду уверен в некоторых вещах.

«Коламбия пикчерз» пригласила Бёртона ставить «Мэри Рейли», еще одну версию неоднократно экранизированной повести Роберта Льюиса Стивенсона «Доктор Джекилл и мистер Хайд», рассказанную на этот раз с точки зрения экономки Джекилла. В главной роли должна была сниматься звезда «Битлджуса» и «Эдварда Руки-ножницы» Вайнона Райдер.

На какое-то время меня увлек этот проект, но случилось так, что студия захотела ускорить процесс. С коммерческим кино так часто бывает: мне не дали даже времени, чтобы решить, каким будет фильм, настолько им хотелось поскорее его заполучить. Помню, пришли ко мне и говорят: «У нас есть еще пять режиссеров, готовых взяться за этот фильм». И у меня пропало всякое желание продолжать работу. Хотелось сказать им: «Ну, что ж, если у вас пять человек хотят этого, может быть, надо дать им попробовать». В результате они, по существу, выдавили меня из проекта, поскольку видели его в совершенно определенном аспекте — с Джулией Роберте, — и получили то, что хотели. Впрочем, я не знаю, что они думали. Наверно, решили, что я какой-то странный тип. Их способ мышления мне и вправду недоступен.

За «Мэри Реши» вместо него взялся Стивен Фрирз, и Джулия Роберте действительно играла главную роль в паре с Джоном Малковичем. Тем временем Бёртона заинтересовал проект, основанный на биографии Эдварда Д. Вуда-младшего. Его внимание к этому сюжету привлекли Ларри Каражевски и Скотт Александр, сценаристы «Трудного ребенка»^[81]. Каражевски и Александр подумывали, не написать ли им сценарий фильма о Вуде, которого нередко называли самым плохим режиссером в мире еще в те времена, когда они были студентами киношколы при университете Южной Каролины. Им надоело, что их считают исключительно сценаристами фильмов для детей. И тогда, сделав десятистраничную разработку киносценария, они подкинули эту идею режиссеру «Вересковой пустоши» Майклу Леманну, с которым вместе учились в университете. Он, в свою очередь, передал проект Дениз Ди Нови, продюсеру «Вересковой пустоши». Они договорились: Ле-манн должен был стать режиссером, а Ди Нови и Бёртон — продюсерами. Когда сорвалось участие Бёртона в работе над «Мэри Рейли», он захотел сам ставить «Эда Вуда», надеясь, что это можно будет сделать быстро. И тогда Каражевски и Александр написали стасорокасестраничный сценарий за какие-то шесть недель. Прочитав этот черновой вариант, Бёртон тут же согласился ставить его таким, как он есть, без всяких изменений.

Вуд, режиссер таких классических культовых фильмов, как «Глен или Гленда», «Невеста монстра» и наиболее печально знаменитого «План 9 из открытого космоса», умер в 1978 году в возрасте пятидесяти четырех лет в нищете и забвении. Как это ни печально, он достиг своего статуса почти легендарной личности только посмертно, в начале восьмидесятых годов, благодаря таким публикациям, как «Золотая индюшка»^[82]. Майкла и Гарри Медведов, в которой «План 9» был признан худшим фильмом всех времен. Вуд родился в Покипси, штат Нью-Йорк, в 1924 году и всю жизнь провел на периферии Голливуда, мечтая стать вторым Орсоном Уэллсом, но так и не сумев хоть чуточку к нему приблизиться. Трансвестит, известный своей любовью к свитерам из ангорской шерсти, Вуд был весьма обаятельной личностью, окружившей себя странным сонмом почитателей и искателей славы, таких как Крисуэлл^[83], шоумен-медиум; Тор Джонсон, шведский борец; Вампира^[84], ведущая телевизионного шоу ужасов, — многие из них верили, что Эд превратит их в звезд. В 1953 году Вуд встретил своего кумира Белу Лугоши — венгерского эмигранта, прославившегося в «юниверсаловском» фильме о Дракуле 1931 года. Через двадцать лет после выхода «Дракулы» Лугоши фактически забыли, и он пристрастился к морфию, который ему выписывали, чтобы облегчить боль от полученных на войне ран. Вуд заявил, что даст новое развитие карьере Лугоши, сняв

его в своих фильмах — в «Глене или Гленде», автобиографической истории трансвестита (Вуд сам сыграл эту роль под именем Дэниела Дэвиса), и в «Невесте монстра». Он использовал также последний сохранившийся материал, снятый с Лугоши, как основу для «Плана 9». Сценарий Каражевски и Александра прослеживает жизнь Вуда на протяжении этих трех фильмов, уделяя особое внимание взаимоотношениям между Вудом и Лугоши, которые, как признает Бёртон, во многом напоминали дружбу режиссера с его кумиром Винсентом Прайсом.

Дениз говорила со мной о продюсировании фильма, сценарий которого хотели написать Ларри и Скотт. В то время я находился в Покипси, на севере штата Нью-Йорк. После выхода «Бэтмен возвращается» я работал над книгой по «Кошмару» и толком не знал, чем бы мне хотелось заняться. Вот тогда я и начал подумывать об «Эде Вуде», делать для себя какие-то записи, потому что собирался продюсировать фильм. А потом решил: «Мне ведь нравятся эти люди, неплохо было бы выступить в качестве режиссера». Странное совпадение — Эд Вуд был родом из Покипси, а я как раз околачивался там и подумал: «Местечко занятное, и вообще все отлично». Когда я решил взяться за это, ощутил какой-то восторг, словно навеянный моей кармой, а потом прочитал книгу «Кошмар исступления»^[85], и до меня дошло, что ведь Эд Вуд уроженец Покипси. Возникла некая причудливая связь, и я начал проникаться идеей будущего фильма. Поговорил со Скоттом и Ларри — они очень быстро, за какой-то месяц, написали сценарий. Никогда, по-моему, сценарий не писали в такие сжатые сроки, а ведь он был очень длинным — страниц сто пятьдесят. Да, у этих парней светлые головы. Они настоящие фанатики. А я взялся за свое обычное занятие — поиски эмоциональных связей.

Некоторые черты характера главного героя нашли во мне непосредственный отклик, так же как и все, связанное с Белой Лугоши. Что замечательно в «Эде Вуде», это его неотшлифованность, даже грубоватость, он не похож на полностью реалистический фильм-биографию в чистом виде. Когда снимаешь подобный биопик, приходится хоть немного влезать в душу твоего персонажа, так что для меня фильм в какой-то мере — попытка побывать в шкуре Эда, что придает всему происходящему излишний оптимизм.

Я вырос на фильме «План 9»: это кино, которое смотришь в детстве, и оно навсегда остается с тобой. И когда позже Вуда признали худшим режиссером в мире, он стал несколько более известен: проводились фестивали, где показывали его картины, и все смеялись над ними. Однако когда смотришь его фильмы, ты, конечно, понимаешь, что они плохи, но это совершенно особое кино. Есть причина, почему эти фильмы не канули в

Лету, почему они признаны, невзирая на их явную слабость. В них есть определенная логичность, некий причудливый артистизм. Хочу сказать, что они не похожи ни на что другое. Технические погрешности, вроде заметных в кадре проводов или плохих декораций, не отвлекали Вуда от событий, о которых он повествует. В этом есть некая извращенная цельность.

Эд Вуд — во многом классический бёртоновский персонаж: аутсайдер, личность непонятая, недооцененная.



Тим Бёртон снимает «Эда Вуда»



«Мне нравится Эд, потому что он полон энтузиазма»



Бела (Мартин Ландау) и Эд (Джонни Депп): «В отношениях Эда и Белы Лугоши есть один аспект, который мне нравится»



«Есть что-то чрезвычайно трогательное в людях, которые доходят до предела» (Джеффри Джонс, Сара Джессика Паркер, Мартин Ландау, Джонни Депп, Джордж «Зверь» Стил, Макс Каселла и Брент Хинкли)

Он, несомненно, вписывается в эту тематику, но в нем есть черта, отличающая его от персонажей подобного плана. Что меня привлекает в Эде Вуде — его беспредельный оптимизм. Это свойство его характера в некоторых прочитанных мною интервью Вуда принимает крайние формы, вплоть до самообмана, особенно если знаешь его фильмы и прочие аспекты его жизни. Но в этом есть что-то пленительное, для меня во всяком случае.

Нечто подобное — в характерах Женщины-Кошки и Салли: идея о необходимости взять себя в руки, собрать по кусочкам. Быть пылким, оптимистичным — это замечательно до определенного предела, а затем включается самообман. Именно это мне нравилось в Эде Вуде, я ощущал в нем родственную душу. Думаю, каждый человек использует самообман в той или иной форме. Самообман — поразительная вещь. Большинство людей проживают свои жизни, так и не узнав толком все аспекты своей личности.

Многие находят забавным, что я снял этот фильм. Если я сам добился успеха, почему я делаю картину о человеке, который не был столь успешен? У меня же, когда я думаю о нем, о себе, о своих фильмах, такое ощущение, что любой из них может «выстрелить», а может и нет — линия, разделяющая успех и неудачу, вообще чрезвычайно тонка. Именно поэтому его судьба взволновала меня: кто знает, может быть, и я завтра стану Эдом Вудом. Уж поверьте мне: ни одному из моих фильмов на киностудии не прогнозировали успеха до его выхода на экраны. С такими фильмами, как «Смертельное оружие», им куда спокойнее: они знают, что его, скорее всего, ожидает успех. А с картинами, которые снимал я, никогда не было подобной определенности, такого ощущения уверенности. Вот почему Эд нашел отклик во мне: подкупил его энтузиазм, несмотря на все его недостатки, и этот поразительный, на грани бреда, самообман.

Меня привлекла также его дружба с Белой Лугоши, с которым Эд познакомился в конце его жизни. Не зная, ка-кой на самом деле была эта дружба, я, изображая ее, исходил из своих отношений с Винсентом Прайсом, пытался передать свои чувства к нему. Встреча с Винсентом дала мне импульс невероятной силы, нечто подобное, по-видимому, ощутил Эд, познакомившись и потом работая со своим кумиром. И эта компания странных личностей, отиравшихся вокруг Эда... Мне нравятся такие люди, сама идея показать персонажей, полностью выпавших из жизни; все думают, будто они делают нечто выдающееся, однако это, конечно же, вовсе не так. Есть что-то чрезвычайно трогательное в людях, которые доходят до предела и воспринимаются обществом совершенно превратно. В каком-то смысле это позволяет им расслабиться, обрести себя.

Между мной и Эдом немало общего. Не знаю, заметно это или нет, но я всегда пытаюсь найти какие-то связи со своими персонажами. Я могу идентифицировать себя с некоторыми сторонами личности Эда Вуда, потому что это мне необходимо, к тому же я недостаточно искусен в импровизации, о чем уже упоминал. Для меня сделать кино — значит отыскать в себе нечто общее со своим героем, пусть даже никто этого не поймет и, когда фильм выйдет, все станут спрашивать: «Что это за

чертовщина?» Мне нужно сопровождать своего персонажа в его путешествии по жизни.

Одна из черт характера Эда, которая мне близка и симпатична, — одержимость тем, что ты делаешь, до такой степени, что это становится каким-то странным наркотиком. Так происходило и с каждым фильмом, который я снимал: он захватывает тебя целиком, тебе кажется, что ты делаешь величайший шедевр. Тебе необходимо так думать, однако подобные мысли могут совершенно не совпадать с восприятием твоего фильма всеми остальными. Да, я определенно испытывал и испытываю такие чувства. Еще и поэтому я так восхищаюсь Эдом и людьми из его окружения — они *что-то* делали.

Если я вижу некое изделие, произведение живописи, фильм — что угодно — и знаю, какие трудности пришлось преодолеть создавшему их человеку, я восхищаюсь им. Не столь важно, нравится мне это или нет, я просто восхищаюсь тем, что кто-то делает вещи, которые не способно сделать большинство других. Есть, например, люди, творящие причудливые скульптуры из автомобилей, брошенных в пустыне. Мне кажется, они достойны восхищения больше, чем кто-либо.

Помню, как во времена «Ганзеля и Гретель» меня донимало множество людей, судивших о моей работе и повторявших, что, мол, это не так-то плохо. Я же говорил себе: «Пропади все пропадом! Ты ведь что-то делаешь. А может быть, ты и прав, просто делай хоть что-нибудь!» Люблю, когда люди делают дело. Сейчас слишком многие поджидают удобного случая, вокруг крутится масса репортеров, которые выносят свои суждения по всякому поводу, — куда больше стало людей, *не* занятых конкретным делом. Похоже, в мире теперь намного больше экспертов и намного меньше созидателей. Мне это не нравится. А в «Эде Вуде» тон несколько эксцентричный, потому что Эд просто проходит сквозь весь фильм, сохраняя оптимизм.

Картина заканчивается на очень бодрой, радостной ноте: Эд думает, что «План 9» — величайший фильм из когда-либо созданных. В действительности же история Эда Вуда впоследствии становится все более и более трагической: его жизнь так плоха, в ней так много ненужного, и она делается еще хуже, но мы просто даем герою быть самим собой, и на этом фильм заканчивается.

Всем персонажам Бёртона присуща двойственность: в Эде больше всего бросается в глаза его трансвестизм.

Эта его особенность показана, хотя я стараюсь не слишком акцентировать на ней внимание. Не хочу судить о людях, тем более если их люблю и недостаточно хорошо знаю. Это часть его жизни, и она

присутствует в фильме. Мне никогда не нравилось, что трансвестизм подается в кино в виде легкой шутки, не знаю уж почему.

Но и хорошей шутки я из этого делать не хотел. Наверно, это может показаться смешным. Эд любил такие штучки, хотя и был гетеросексуален. Понять это можно: женская одежда более удобна. Чтобы убедиться, достаточно зайти в магазин, где торгуют одеждой: та, что предназначена для женщин, — самая лучшая. А мужская одежда остается неизменной на протяжении многих лет. Самые лучшие ткани опять-таки для женщин. Причины трансвестизма не так трудно понять, и он составлял часть жизни Эда. Здорово, что окружавшие его люди, как правило, просто с этим мирились.

В фильме есть один эпизод, который мне очень нравится. В сущности, ничего особенного, но мне он понравился еще при чтении сценария: Эд признается своей жене Кэти, что он трансвестит, и она просто принимает это к сведению, не возмущаясь. Вроде бы незначительный момент, но для меня он сродни импровизации. Перехватывает дыхание от этого безоговорочного принятия странности близкого человека — в жизни такое не часто встретишь. Люди редко принимают тебя таким, какой ты есть, и когда принимают, пусть даже на подобном незамысловатом уровне, это здорово.

Фильмы Бёртона можно рассматривать как, по сути своей, мультипликацию с актерской игрой. С другой стороны, «Эд Вуд» — это прежде всего фильм о действительно существовавших людях.

В этом смысле здесь есть, конечно, отход от традиции: показаны реальные люди, но я ко всем своим героям отношусь как к вполне реальным людям — для меня это обязательная часть процесса. Мне необходимо верить, что все они настоящие, из плоти и крови, но очень важно, что они подлинны именно в моем понимании. На самом деле это не так. Если вы прочитаете «Кошмар исступления», поймете: самое замечательное в истории этих людей то, что в ней нет сюжета. Книга представляет собой ряд воспоминаний, причем мемуаристы довольно смутно помнят то время. Один из них говорит одно, другой — другое, мнения порой противоречивы, что, по-моему, весьма в духе главного героя, но у всех этих творцов иллюзорных успехов вполне оптимистичный подход к делу, что-то вроде: «Давайте-ка устроим настоящее представление!» Я всегда воспринимал это как некий странный фильм в духе Энди Харди^[86], наверное потому, что сам именно так относился к подобным людям.

Их никогда не рассматривали всерьез, да и вообще не считали настоящими людьми. И они были настолько не от мира сего, что помнят меньше, чем я, если такое вообще возможно. И это позволило мне

расправить крылья. Так, здесь не идет речь о документальном изображении жизни Орсона Уэллса. Когда умер Эд Вуд, в газетах-даже не сообщили о его смерти. Он умер в своем маленьком домике от сердечного приступа во время трансляции футбольного матча. Люди даже не знали, кто он.

Первоначально фильм собирались снимать на киностудии «Коламбия пикчерз», но когда Бёртон решил сделать его черно-белым, руководитель студии Марк Кантон не согласился на это, поставив условием, чтобы студия имела преимущественные права на картину. Бёртон же настаивал на своем полном контроле над всем процессом, в результате в апреле 1993 года, за месяц до запланированного начала съемок, Кантон потребовал перепродажи прав на фильм. Все студии невероятно возбудились: «Уорнер», «Парамаунт», «Фокс» — все хотели перекупить проект, но Бёртон решил принять предложение киностудии Диснея, ранее продюсировавшей «Кошмар перед Рождеством». Определив бюджет в 18 миллионов долларов — не очень высокий по нынешним меркам, — боссы диснеевской студии полагали, что не слишком сильно рискуют, предоставив Бёртону полную творческую независимость. Он начал съемки в августе 1993 года.

Ни один другой фильм мне не было так трудно запустить, как «Эд Вуд». А сначала казалось, что он будет самым легким, я же собирался работать без гонорара, только за проценты. Никакой совсем уж несусветной экзотики там нет. И, поверьте мне, когда я читал сценарий, он показался мне очень хорошим, ничуть не более странным, чем то, что я снимал раньше. Без сомнения, этот фильм был едва ли не самым дешевым со времен «Пи-Ви»: большинство актеров согласились работать за небольшие деньги.

К решению снимать фильм черно-белым мы пришли самым обычным образом. Вместе с Мартином Ландау, который играл Белу Лугоши, мы делали пробы у художника по гриму Рика Бейкера и размышляли: «Какого цвета глаза у Лугоши?» А потом мне стало казаться, что все это — чушь собачья, не хотелось углубляться в подобные материи. Надо делать фильм черно-белым, чтобы не тратить времени, мучаясь сомнениями по поводу цвета глаз. Попросту сказать, снимать следует так, чтобы соответствовало замыслу фильма, а он прямо-таки напрашивался быть черно-белым. Каждый, конечно, может сказать, что этот фильм лучше бы смотрелся в цвете, но если кто так думает, пусть и ломает голову, какими должны быть цвета. И уж коли фильм не должен быть цветным, его надо делать черно-белым — как «Франкенвини» или «Винсент». А «Битлджус» должен быть цветным, как и «Большое приключение Пи-Ви», как «Бэтмен», наконец. Надо снимать так, как лучше всего для конкретной картины.

Так или иначе, у меня состоялась встреча с руководством «Коламбиа», и они уперлись. Я пытался их убедить, что не важно, черно-белым или цветным будет фильм, — главное, чтобы он работал. Сказал, что не могу предвидеть, насколько успешным он получится, — я никогда не уверен заранее в успехе фильма. Он или нравится людям, или нет, а моя задача — снять его так, чтобы шансы на успех были наибольшими. Здесь же я совершенно ясно ощущал материал как черно-белый. И в этом нет никакой претенциозности: я как раз обычно стараюсь не снимать черно-белые фильмы, чтобы избежать подобных упреков. Далеко не все нынешнее черно-белое кино мне нравится, впрочем, это и не столь важно. Просто ты делаешь то, что считаешь правильным для своей картины, — вот и весь разговор.

«Коламбиа» отказалась от этого проекта, и прекрасно — не люблю иметь дела с людьми, с которыми не нахожу взаимопонимания. Да и кто это любит?

Я сидел на их собрании, где они, такие все самовлюбленные, похвалялись своим новым блокбастером «Последний киногерой»^[87], и думал про себя: «Рад за вас, что вы такие умные». Не выношу самодовольства, особенно в такой сфере, где никто ни хрена не понимает. Все, что ты можешь, — это верить, любить свое дело и стараться снять фильм как можно лучше. С годами я становлюсь все менее и менее терпимым, когда приходится выслушивать всю эту дребедень. Я еще стерплю, если кто-то спросит в разговоре: «Как ты думаешь, это хорошая идея?» Такое вполне допустимо. Однако порой чувствуешь себя так, словно живешь в мире иллюзий, а я не хочу пропадать в мире, который создают для себя эти люди, — именно потому я недавно покинул Голливуд и теперь здесь, в Нью-Йорке. Единственный мир иллюзий, который я хочу создавать, — это кино. Сам факт, что подобные деятели могут, рассевшись с умным видом в креслах, самодовольно разглагольствовать о своем великом летнем хите, полагая, будто знают, о чем говорят, — какая-то дурная шутка. Хорошо, что я ушел с этого собрания.

Мой уход, по существу, расчистил мне дорогу. Благодаря «Кошмару» у меня сохранились связи с киностудией Диснея. Пообщавшись с людьми, я понял, что, за исключением «Коламбиа», остальные студии хорошо относятся к моему замыслу. Казалось, все готовы снимать этот фильм. И, конечно же, это не было таким уж большим риском, как думали некоторые. Правда, все с определенным недоверием воспринимали идею черно-белой картины, но я твердо верил в свою концепцию. Раз уж я решил сделать фильм черно-белым, это лучший способ помочь ему стать тем, чем он должен быть. Когда в голове только одна цель — что фильм должен работать, цвет уже не так важен. Киностудия Диснея проявила наибольшую

заинтересованность: они очень стремились изменить свой имидж, хотя, по моему, это у них и так отлично выходило.

Как и во всех фильмах Бёртона, актерский состав «Эда Вуда» достаточно эклектичен: звезда «Эдварда Руки-ножницы» Джонни Депп в роли Вуда, Мартин Ландау играет Лугоши, Билл Мюррей — Банки Брекенриджа, трансвестита, друга Эда; снимавшийся в «Битлджусе» Джефффри Джонс — Крисуэлла; Лиза Мари, бывшая модель и тогдашняя подруга Бёртона, — Вампиру; борец Джордж Стил по кличке Зверь — Тора Джонсона; Сара Джессика Паркер — Делорис, подружку Эда, а Патрисия Аркетт — его жену Кэти.

Я стремился подобрать причудливый по своему разнообразию состав актеров. Джонни материал фильма понравился, он нашел в нем много для себя созвучного. Я же ощущаю близость к Джонни, мне кажется, мы на многое откликаемся сходным образом, а теперь, после совместной работы над «Эдвардом Руки-ножницы», у нас появился шанс стать более открытыми. Эдвард — интроверт и ведет себя соответственно, Эд Вуд — человек более общительный. Имея уже за плечами опыт работы с Джонни, мне было интересно исследовать иные грани его личности — как он проявит себя в роли человека более открытого. И он прекрасно справился со своей ролью, сумел найти нужную интонацию.



«Эд Вуд»: эскиз дома с привидениями

Я хотел снимать как уже известных мне, так и новых исполнителей: Лиза Мари и Джордж Стил раньше не пробовали себя в качестве актеров. Моей целью было создать максимально разношерстную команду, как в фильмах Эда Вуда, получить некий причудливый сгусток энергии. Приглашая Билла Мюррея, я не ставил себе целью набрать побольше «камео»^[88]. Очень важно, что Билл в кино личность, а не типаж, про которого достаточно сказать: «Вот Билл Мюррей — и к этому нечего добавить». Он играет своего странного персонажа, который словно то появляется, то исчезает. Для меня было важно смешать таких лицедеев в нужных пропорциях с людьми, которые никогда не были актерами или не имели достаточного опыта подобного рода, — создать некую экзотическую смесь.



«Эд Вуд»: эскиз скелетов

Особенно большие надежды я возлагал на Мартина Ландау: этот человек немало поработал в шоу-бизнесе. Даже сам не знаю, что побудило меня как-то связать его с Белой Лугоши. Возможно, поговорив с ним, я

понял, что он прекрасно подходит для этой роли. Он, как и Бела, многое видел в своей жизни. Конечно, в нем нет того трагизма, что в Лугоши, но мне казалось, он достаточно давно в Голливуде, сам пережил немало взлетов и падений и поэтому вполне способен понять Белу Лугоши, найти с ним точки соприкосновения. У него есть собственная харизма. Мир Дракулы он знает не понаслышке, сам снимался в фильмах ужасов. Про него говорили: «Вид у него жутковатый, надо бы его снять в каком-нибудь ужастике». Короче говоря, Мартин прошел все это — работал с Альфредом Хичкоком, снимался и в дешевых страшилках. Опыта участия в подобных фильмах у него предостаточно.

На роль Кэти, жены Эда Вуда, мне хотелось пригласить актрису значительную, обладающую определенной аурой, потому что эта роль невелика: Кэти появляется лишь в конце фильма. Патрисия Аркетт обладает степенностью, которая мне нравится и которая необходима, чтобы сыграть Кэти. С подобными качествами труднее всего — они или есть, или отсутствуют. Их надо просто иметь, а создать, полагаясь на какой-то источник извне, невозможно, поэтому я был очень рад, что она достигла желаемого эффекта. Фильм — это мешанина из совершенно разнородных элементов, но и серьезность в нем необходима, а ее-то как раз и могут внести некоторые актеры.

Может показаться смешным, но ни об одном из этих людей почти не сохранилось документальных свидетельств. И я знаю, в чем здесь дело: герои этого фильма выпали из главного кинематографического потока, их как бы и не существовало. Но теперь Эда Вуда, фигурально выражаясь, извлекли из чулана, о его фильмах больше теперь говорят и даже показывают на фестивалях, так что ревизионизм торжествует. Мне приходилось сталкиваться с подобным и в собственной жизни. Рецензии на «Большое приключение Пи-Ви» были ужасными, но прошли годы, и критики стали писать, какой это замечательный фильм. Вот почему я вовсе не пытался сказать, будто в пятьдесят втором году Эд Вуд действительно делал то-то и то-то. Подход здесь по большей части несколько субъективный: я как бы признаю, что биографическое ядро в фильме отсутствует. Я только беру какую-то часть материала и пытаюсь создать некое настроение. В фильме есть и смешные моменты, но в целом он драматичен, и я старался балансировать на этой грани — не хотел, чтобы его сочли шуткой, не более. Я с ними, со своими героями, и не собираюсь смеяться над ними. Никогда не знаю точно, как люди оценят такой ракурс, такую энергетику, они ведь могут сказать: «Это не достоверно». Должен признаться: я ненавижу большинство биопиков, считаю, что

биографические фильмы, как правило, тяжеловесны и скучны, слишком уж почтительное в них отношение к изображаемому, а это отдает фальшью.

Сколько ни смотрю биопиков, не ощущаю подлинности. Сам факт, что это кино и актер кого-то изображает, означает: вас обманывают, показывая лишь фасад. Я решил пойти немного дальше: не относиться к своим героям с таким пиететом, не прибегать к документальному стилю. В каком-то смысле я пурист. Я не был вместе с этими людьми, не знал их, но я их чувствую. Вот из этого и стараюсь исходить: я передаю свои чувства. Уверен, эти люди были гораздо более ужасными, чем я их изобразил. Но им это изображение должно понравиться: всю их жизнь над ними потешались, а у меня такого и в мыслях нет. Я их люблю. Проводил разыскания, стараясь узнать как можно больше о них, но еще раз скажу: этот фильм скорее отражает мое субъективное представление о его героях.

Кэти жива и сейчас. Очень милая женщина, и она по-настоящему любила Эда. Еще одна важная вещь: замечательно, когда люди любят друг друга. А она, по-видимому, его любила, и именно поэтому так мне понравилась.

И вновь Бёртон не стал пересматривать фильмы Эда Вуда, предпочитая полагаться преимущественно на свои воспоминания о них и свои чувства.

У нас были копии на студии, люди их смотрели. Я же почти нет. Ну, поглядывал иногда, но как бы из-за угла. Не хотелось заикливаться на сложностях реконструкции. У меня не было никакого желания сидеть в зрительном зале и выставять оценки. Я относился к этому спокойно: мол, что-то мы пытаемся воссоздать, а что-то — нет. Мы изобразили несколько сцен из трех его фильмов, но главное, что нас занимало, — сам процесс съемок. Стиль их был отрывочный, немного безумный — как и у книги. Я заставил людей из художественного отдела студии и из съемочной группы, никогда даже не слышавших об Эде Вуде, посмотреть его картины: дал им их копии и документальную ленту Джонатана Россса^[89]. Этот фильм мне особенно нравился: я чувствовал, что в нем удалось передать подлинный дух показанных там людей.

«Эд Вуд» оставляет ощущение некоторой скудности. Мне трудно было предугадать, какое он произведет впечатление, поскольку представляет собой амальгаму чувств, и я не знал, как они сольются в конечном итоге. Что мне всегда нравилось в фильмах Эда Вуда — их относительная вневременность. Кажется, что они то ли опережают свое время, то ли отстают от него. Помню, что от этих фильмов остается чувство какой-то тяжеловесной скудности, которое я пытаюсь сохранить и в картине об Эде. Они существуют в своем собственном мире.

Как ни удивительно, если вспомнить о сотрудничестве с Дэнни Элфманом в шести фильмах, Бёртон пригласил написать музыку к «Эду Буду» композитора Говарда Шора.

Не знаю, останутся ли прежними мои отношения с Дэнни, потому что не имею ни малейшего представления, как они будут развиваться в будущем. А пока мы просто решили немного отдохнуть друг от друга.

«Эд Вуд» вышел на экраны Америки 7 октября 1994 года и получил восторженные отзывы. Бёртон продюсировал третий фильм о Бэтмене — «Бэтмен навсегда», поставленный Джоэлом Шумахером.

Не думаю, чтобы «Уорнер бразерс» хотели видеть меня режиссером третьего фильма о Бэтмене. Я даже сказал им об этом. Мне кажется, все дело в том, что я пережил слишком многое при работе над предыдущим фильмом: что-то было чисто личное, что-то связано с самим фильмом, а что-то с желанием сделать его несколько другим. Всегда был не в ладах с руководством студии. Всякий раз, когда люди говорят мне, что фильм слишком мрачен, я не могу их понять: у меня иное представление о мрачности. Для меня, к примеру, чересчур мрачно что-нибудь вроде «Смертельного оружия», а для них — нет. Им приятнее видеть людей, одетых как мы с вами, которые стреляют друг в друга на улицах, чем когда они носят причудливые наряды. Меня выводит из себя реализм такого рода: беззаботное отношение к насилию, по-моему, куда более мрачная вещь, гораздо легче отождествляемая с действительностью, чем нечто совершенно далекое от реальности. Я никогда не мог понять этого, и когда фильм в конечном итоге вышел, ситуация была по-любому проигрышная. Ведь если фильм не принесет столько же денег, сколько предыдущий, или больше, боссы будут разочарованы. К тому же их доставали родители, твердившие, будто фильм чересчур страшен для их детей. Короче говоря, я слишком намозолил всем глаза. Но сам материал «Бэтмена» мне по-прежнему близок. Я не могу полностью отделить себя всего от этого проекта, чувствую, что вложил в него частицу своего «я».



«Мы изобразили несколько сцен...» (Джордж Стил по кличке Зверь и Лиза Мари)



«...но главное, что нас занимало, — сам процесс съемок»
(Джонни Депп и Норман Олден)

«Эд Вуд» получил несколько главных премий американских критиков за игру Мартина Ландау и за удивительную операторскую работу Стефана Чапеки. Однако, несмотря на почти единодушное одобрение критиков, фильм не смог привлечь внимание зрителей и стал первым кассовым провалом Бёртона.

Если бы меня предоставили самому себе, я не стал бы особо беспокоиться, какую прибыль принесет фильм, но если уж ты вовлечен в бизнес, то вынужден думать о подобных вещах. Я очень рад, что снял «Эда Вуда», у меня теплые чувства к этому фильму: к своим картинам вообще

относишься как к собственным детям. Мы показали его на нью-йоркском кинофестивале, и он получил восторженные отзывы. Но когда он не заработал больших денег, я мог только сказать: «Ну, никогда нельзя ничего гарантировать». Я люблю эту картину и горжусь, что ее сделал. Просто публика не пошла на нее. Будь я как все, я бы объявил причиной кассовой неудачи плохую рекламную кампанию. Но этот путь слишком легкий для меня.

Фильм, однако, номинировался в 1995 году на двух «Оскаров» — и получил их. Награды Американской киноакадемии были вручены: за лучший грим — Риду Бейкеру и за лучшую роль второго плана — Мартину Ландау, который получил также «Золотой глобус».

Это здорово: они заслужили свои награды. Никогда не придавал значения всей этой ерунде, но я рад за Мартина. У него за плечами такая длинная и трудная карьера, он сделал для фильма очень много, целиком проникся его духом. И вообще просто замечательно, что человек, который, наверно, очень хотел иметь эту награду, получил ее.

«Джеймс и гигантский персик», «Марс атакует!», «Супермен жив!» и «Печальная кончина Мальчика-Устрицы»

После «Эда Вуда» Бёртон и Дениз Ди Нови опять, как и на съемках «Кошмара перед Рождеством», работали в одной команде с режиссером Генри Селиком. На этот раз в качестве продюсеров экранизации детской повести Роальда Даля «Джеймс и гигантский персик», задуманной как мультипликация с элементами актерской игры. То был последний совместный фильм Бёртона и Ди Нови: в 1995 году их сотрудничество прекратилось.

Хотя имя Бёртона часто связывали с различными проектами (включая длительную разработку Дэниелом Уотерсом сценария «Женщины-Кошки»), он в 1995 году на киностудии «Уорнер бразерс» начал подготовку к съемкам фильма «Марс атакует!» — экранизации серии коллекционных карточек, выпускавшихся компанией «Бабблз инкорпорейтед» с 1962 года. Сценарий был написан Джонатаном Джемсом у английским драматургом и сценаристом, который до этого несколько недель занимался доводкой сценария «Бэтмена», а потом написал для Бёртона множество так и не нашедших продюсера сценариев: «Битлджус едет на Гавайи» — продолжение «Битлджуса», модернизированную версию «Падения дома Ашероу» Эдгара Аллана По, действие которой разворачивается в Бербанке, «Чудище Хоклайнов» — фильм про ковбоев и фантастическое чудовище^[20], главные роли в котором должны были сыграть Клинт Иствуд и Джек Николсон, а также «Иди, малышка, иди!» — пляжное кино в стиле Рассы Мейера^[21].

Летом 1994 года в магазине сувениров на Мелроуз-авеню в Голливуде Джемс случайно натолкнулся на серии коллекционных карточек «Марс атакует!» и «Динозавр атакует!». Заинтригованный Джемс купил оба набора и показал их Бёртону, заметив, что из них могло бы получиться отличное кино. Несколько месяцев спустя Бёртон позвонил Джемсу и попросил его написать сценарий на основе серии «Марс атакует!».

Эти карточки напомнили мне те, что были у меня в детстве. Мне всегда нравился их анархический дух. Он отчасти присущ и Джонатану, может быть, из-за того, что он, будучи британцем, живет в Америке и смотрит на нее как бы извне, ну и я в каком-то смысле тоже. Люди, которые пишут сценарии не так, как все прочие, мне импонируют, иногда я даже попадаю

из-за этого в неприятные ситуации. Обычно прочитаешь несколько сценариев, и ощущение от них примерно одинаковое. Но Джонатан привнес энергию совсем иного качества.

Я проникся всей этой идеей — мол, вещи не то, чем они кажутся. У меня в тот период было много весьма странных мыслей — об Америке, в частности. Казалось, что вокруг все не так, а материал меня привлекал отчасти своей динамикой. Во мне бродил дух анархии, а марсиане нравились мне своей энергичностью. Также было немало переключек с «Эдом Вудом»: насколько трудно тот запускался, как мне нравился и какие плохие имел сборы. И дело здесь вовсе не только во мне одном, я и от других постоянно слышу, насколько трудно стало сейчас снимать кино. Как в «Алисе в Стране чудес», возникает ощущение, что время от одного фильма до другого растягивается.

Словно у легкоатлета: если слишком часто происходит фальстарт, это начинает нервировать. Вот и на этот раз, как мне помнится, потребовалось слишком много времени, чтобы встать и побежать.



Эскиз Бёртона: разрушение марсианами Тадж-Махала



Момент опасности в «Земле против летающих тарелок» (1956)

По «уорнеровским» прикидкам, экранизация первоначального сценария Джемса обоилась бы в 280 миллионов долларов — сумму совершенно нереальную. После того как Джемс представил несколько переделок — то была попытка урезать бюджет будущей картины, — его заменили сценаристами «Эда Вуда» Ларри Каражески и Скоттом Александром, но позже вернули к работе над проектом. Всего Джемс написал двенадцать версий сценария, а окончательный бюджет уложился в 70—75 миллионов долларов, большая часть которых пошла на спецэффекты. При этом Бёртон и Джемс сознательно пытались подражать скорее дешевым научно-фантастическим фильмам пятидесятых годов у чем высокотехничным «Звездным войнам».

Да, те фильмы пятидесятых годов о вторжении пришельцев послужили источником вдохновения, хотя я никогда не считал «Марс атакует!» научно-фантастическим фильмом, — настоящие картины этого жанра должны быть

несколько более серьезными. А среди тех фильмов пятидесятых было немало замечательных. Помню, мне нравилась картина «Цель — Земля»^[92], но когда я ее пересмотрел, глазам своим не мог поверить, настолько она плоха. Но что касается «Марс атакует!», большинство моих решений принималось на подсознательном уровне, то есть мне даже не приходили в голову мысли вроде: «Не сделать ли мне фильм как стилизацию под кинофантастику пятидесятых?» То, что я делаю, основано на чувстве. Когда ты работаешь над фильмом, то связан эмоциями по рукам и ногам, и нужно дожидаться, чтобы он вышел, и тогда уже можно попытаться найти ключи к разгадке подсознательного: почему ты сделал именно так, а не иначе. Так что «Марс» я осмыслю еще где-нибудь через год: обычно мне требуется три года, чтобы разобраться, о чем же я, черт возьми, думал, снимая картину.

Подробно рассказывая о четырех днях, предшествующих вторжению марсиан на Землю, и о последствиях этого события, сценарий Джемса переносит зрителя из Вашингтона, округ Колумбия, Нью-Йорка, Лас-Вегаса и Канзаса в Париж, Лондон, на остров Пасхи и даже в Индию, где в одном из самых смешных эпизодов несколько марсиан позируют перед фотокамерой на фоне горящего Тадж-Махала^[93]. Перед зрителем проходит целая вереница персонажей чуть ли не из всех социальных и политических групп: президент США со своим семейством, ученые, работники массмедиа, продавцы пончиков, бывшие чемпионы по боксу и строительные подрядчики. По своей структуре, месту действия и богатому «шведскому столу» персонажей «Марс атакует!» во многом напоминает фильмы-катастрофы семидесятых годов, продюсировавшиеся Ирвином Алленом («Приключения Посейдона», «Ад в поднебесье» и «Землетрясение»), а также фильмы типа «Земля против летающих тарелок»^[94].

Я всегда любил фильмы Ирвина Аллена, где «погибают знаменитости». Это вообще особый жанр: здесь Чарлтон Хестон женится на Аве Гарднер, а его отца играет Лорн Грин^[95], который на три года младше своей невестки. Народ в этих фильмах смешивается весьма причудливо. Но это всего лишь один аспект: не думаю, что здесь была доминирующая тема. Просто мне понравилась идея покрошить знаменитостей из бластеров.

Хотя Джемс значителен автором и идеи сценария, и самого сценария «Марс атакует!», он посвящает новелизацию кинофильма Бёртону, который «был соавтором сценария и даже не просил его упомянуть». Джемс утверждает, что вклад Бёртона в сценарий нельзя недооценивать: «У него фантастическое чувство структуры фильма. Я пришел в кино из театра, где историю рассказывают через диалог и характеры героев, а Тим — из мультипликации, где сюжет и характеры раскрываются через

картинки. Большая часть процесса состояла в том, что я писал, а Тим рисовал. Он выражает все, что хочет, посредством рисунков».

Мы просмотрели карточки Джемса, выбрав те из них, что нам понравились, чтобы иметь некую отправную точку, чувствовать их — мы не собирались следовать им буквально. Они сами по себе довольно забавные, с надписями крупным шрифтом вроде «Пылающий скот». И мы выбрали лучшие из них. С этого, кстати, начинается и работа над мультипликацией.

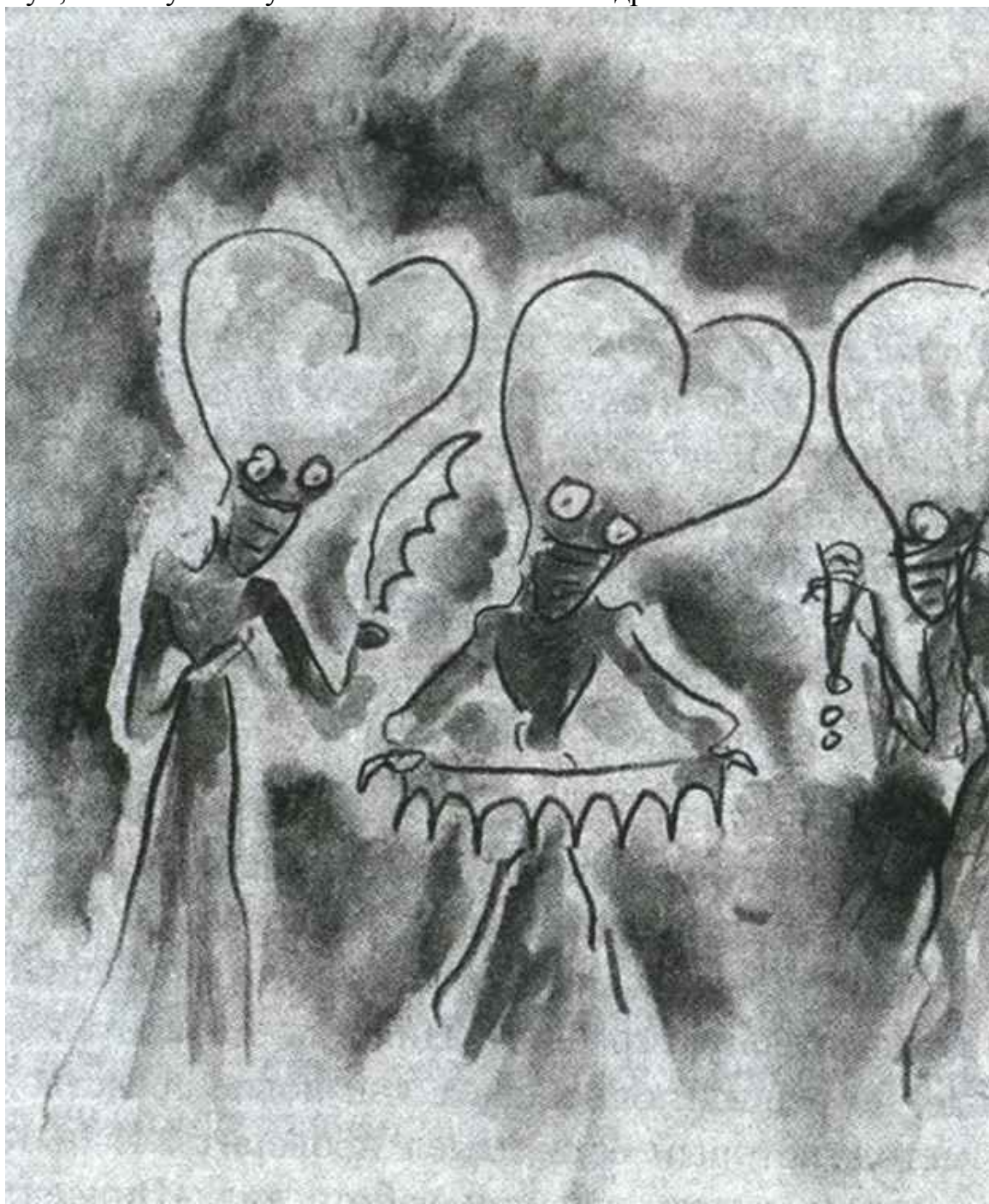
В романе Герберта Уэллса «Война миров», откуда многое использовано в серии карточек «Марс атакует!» и ее экранной версии, от марсианских захватчиков человечество спасает не военная сила, а обычная простуда. Этот сюжетный ход использовал Джемс в своем сценарии: здесь марсиан уничтожает музыка. Что за музыка, Джемс уточнять не стал. Бёртон выбрал Слима Уитмена^[26].

Все дело в сюжетной динамике тех фильмов пятидесятых годов: в большинстве из них все сводится в конце к какой-то одной причине гибели инопланетян. Нередко это была некая звуковая волна, как в фильмах «Земля против летающих тарелок» и «Цель — Земля». Помню голос Слима Уитмена еще со времен детства — пронзительный, как звуковая частота, способная при достаточной интенсивности разрушить мозг. Его голос звучал очень «научно-фантастически», вроде терменвокса.

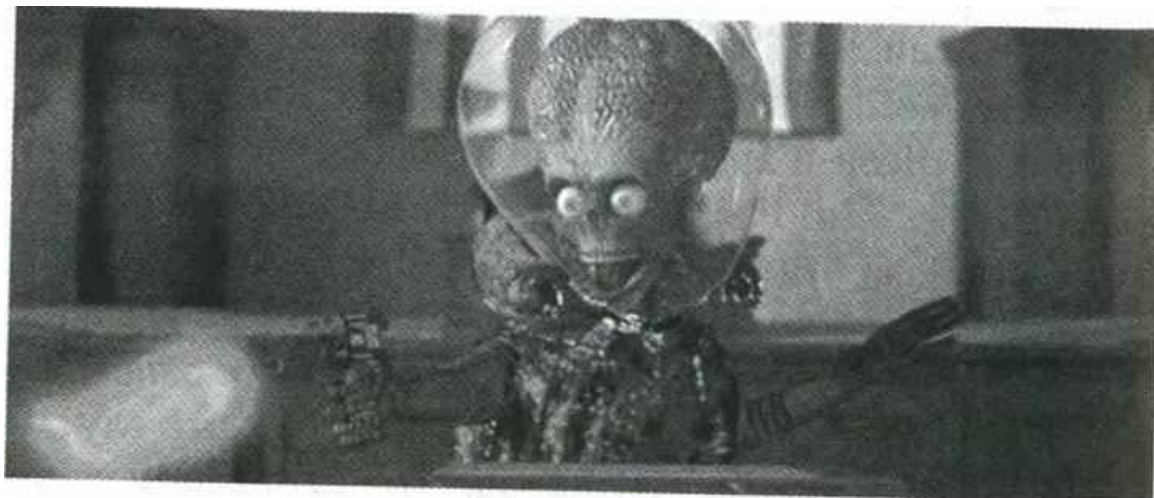
Что касается создания марсиан, то первым побуждением Бёртона было вновь прибегнуть к покадровой мультипликации. Наняли команду мультипликаторов во главе с манчестерцами Иэном Маккинном и Питером Сондерсом, организовали специальную мастерскую в Бербанке... Впрочем, эту команду в итоге заменила компания Джорджа Лукаса «Индастриал лайт энд мэдджик», создавшая марсиан при помощи компьютерной графики.

Мы пробовали применить покадровую съемку. Но при том количестве одинаково выглядящих персонажей, что у нас было, этот прием просто не сработал. Вмешался и фактор времени, поэтому было разумно использовать компьютерную графику. Никогда не работал с ней прежде, но решил попробовать как новое средство, новый метод, который есть смысл проверить. Я пытался идти тем же путем, что при работе над «Винсентом» и «Кошмаром», — заставить анимационных персонажей играть, относиться к ним так, словно они живые. А то компьютерные изображения бывают какими-то эфирными, что ли. То, что создано компьютером, не дает ощущения весомости, которое возникает, когда впервые смотришь «Ясон и аргонавты» или любой другой фильм со спецэффектами Рэя Харрихаузена. Компьютерное изображение может быть замечательным, очень точным, но для меня важна и его осязаемость, интересно, как различные технические

средства создают всяческие эмоции. Наверно, есть смысл рассматривать каждый случай особо. Однако должен признаться, что в конечном счете я оценил компьютерную графику на «Марс атакует!»: иначе, наверно, было бы невозможно снимать анаморфную картинку, как это делали мы, — проблема регистрационных записей замучила бы. Так что в этом случае я, пожалуй, не так уж и скучал по осязаемости покадровой съемки.



Бёртоновский эскиз марсиан



Предводитель марсиан радостно сжигает Конгресс США

В то время я впервые ощутил и чувствую по сей день: компьютерная графика позволяет делать все, что угодно, но эффект от этого снижается. Забавно: даже в новых «Звездных войнах», когда все вроде бы в твоей власти, оказывается, что людям нужны некие рамки. Им необходимо на что-то опираться, чувствовать, что рядом присутствует, помимо них, многое другое. Для меня в кино не существует такого понятия, как безграничные ресурсы, — рамки необходимы.

Несмотря на огромный бюджет фильма, Бёртон, оставаясь стилистически верен своим ранним картинам, таким как «Битлджус», предпочитает, чтобы спецэффекты выглядели как можно менее изоциренными и дорогостоящими.

Иногда я и вправду чувствовал себя так, словно превращаюсь в Эда Вуда. «Марс атакует!» идеями так и бурлил. Помню, я чувствовал себя, как во времена работы на «Диснее» в отделе мультипликации: просто берешь горсть всякой всячины, бросаешь в свое варево и смотришь, что получится. Но иногда при этом отдельные компоненты плохо сочетаются друг с другом.

«Марс атакует!» воссоединил Бёртона со звездой «Бэтмена» Джеком Николсоном, который так поддержал молодого режиссера во время трудных съемок этого фильма. Первоначально в качестве кандидатуры на роль президента Дейла называли Уоррена Битти, а Николсону предстояло сыграть Арта Ленда, злобного строительного подрядчика из Лас-Вегаса. В конце концов Николсону достались обе роли.

Он всегда замечательно ко мне относился. Мне нравится с ним работать, он легко схватывает суть. Это человек, обладающий гигантским опытом, ясно понимающий и умеющий оценить абсурдность кинобизнеса, но способный при этом получать от него удовольствие. Джеку просто нравится пробовать себя в самых разных качествах, а идея поручить ему роль президента была очень удачна: она задала настроение всему фильму. Я еще раньше просил его сыграть того ловчи́лу из Лас-Вегаса, но думал, что он не станет за это браться. Говорю ему: «Слушай, Джек, как насчет вот этой роли? А этой?» А он в ответ: «Давай мне их все». Думаю, что, снимаясь в «Марс атакует!», Джек не полез в свой украшенный академическими наградами мешок с трюками, скорее он обратился к своему опыту работы с Роджером Корманом^[97] или к чему-то в стиле «Головы»^[98]. Нам приходилось исполнять «приветствие шефу»^[99] всякий раз, когда Джек появлялся на съемочной площадке. Звукотехник однажды в шутку сыграл эту мелодию, но Джеку она полюбилась и стала совершенно необходимой. Он делал пару кругов по площадке, а потом целиком погружался в работу.

Подобно фильмам-катастрофам Ирвина Аллена, так вдохновившим Джемса, актерский состав фильма «Марс атакует!» — настоящий торт, усыпанный, как цукатами, звездами, включая Пирса Броснана, Майкла Дж. Фокса, Аннетт Бенинг, Гленн Клоуз, Натали Портман, Пэм Грир, Рода Стайгера, певца Тома Джонса. Были там и лица, знакомые по предыдущим картинам Бёртона: Дэнни Де Вито, сыгравший Пингвина в «Бэтмен возвращается», Сильвия Сидни, беспрерывно курящая секретарша из загробного офиса в «Битлджусе», Сара Джессика Паркер, сыгравшая главную женскую роль в «Эде Вуде», и Олан Джонс, одна из любопытных соседок в «Эдварде Руки-ножницы».



«Привет, шеф!»: Джек Николсон в роли президента США

В уме я разделил актеров на две категории: тех, которые мне нравятся, и тех, которые, по-моему, представляют определенные аспекты культуры и общества, неся скорее сатирическую нагрузку. И это было здорово — прекрасная возможность познакомиться со всеми и наблюдать, как столь разные актеры работают вместе то в одной, то в другой стилистике. Наверно, я приобрел вкус к этому на съемках «Эда Вуда». Мне нравится такая пестрая компания из признанных мастеров, актеров, работающих по системе Станиславского, актеров, играющих в фильмах категорий «А» и «Б», и людей, вообще не имеющих представления об актерской профессии. У них отличная энергетика. Натуральный сюр: помню, как забавно было видеть всех этих людей, собравшихся вместе в одном помещении. Когда у вас такая «обойма великих», это совсем не то, что работать с актерами, которые при вас весь съемочный период. Но никто особо не нервничал: войдут, получают свое из лучевого пистолета и уйдут.

«Марс атакует!» вышел в американский прокат 13 декабря 1996 года. Отзывы были разноречивыми, а кассовые сборы посредственными. Не помогла и маркетинговая кампания, которая не сумела передать присущий фильму анархистский дух и проигнорировала его привлекательность для детской аудитории.

При прокате в США «Уорнерсы» не знали, что делать с фильмом,— для них это вполне обычно. Так было всегда, и в некотором смысле даже лучше, что не знали. После ко мне подходили люди, по мнению которых рекламная кампания была плоха, но я в этом не уверен. Когда находишься в гуще событий, трудно судить объективно. В Европе, как мне известно, фильм имел гораздо больший успех. Там прокатом занималась европейская ветвь «Уорнер бразерс», и, похоже, дела у них пошли удачнее. И действительно, у меня есть ощущение, что европейская публика поняла и приняла картину гораздо лучше. У нее отсутствует это американское самомнение: мол, над какими-то вещами смеяться можно, а над какими-то лучше не стоит.

Более того, резонанс от картины был нивелирован неожиданным успехом, который имел тем летом «День независимости»^[100], фильм с весьма близкой тематикой.

Просто случилось совпадение. Меня не предупредили, а потом кто-то говорит: «Снимается кино почти такое же, как у нас». Я еще подумал: «Да неужели? Ничего не слышал об этом». Потом «День независимости» вышел, ну и в какой-то момент я посмотрел его частично по кабельному и удивился, насколько он близок к нашему фильму. Ну да, оба фильма опираются на один и тот же жанровый канон. Но «День независимости» отличается по

тону, он вообще совсем другой. У меня даже возникло ощущение, что мы сделали некую версию «Дня независимости» для журнала «Мэд»^[101].

Музыку к кинофильму написал Дэнни Элфман, с которым у Бёртона вышла размолвка перед «Эдом Вудом».

Думаю, он был обижен на меня со времен «Кошмара». Работа шла тяжело, потому что все мы, включая Дэнни, Генри и Каролину, ссорились друг с другом, как кучка ребятишек. Такие у меня остались воспоминания, и думаю, что это был как раз тот случай, когда, как часто бывает в отношениях между людьми, необходима пауза, и этот перерыв пошел нам на пользу. Дэнни работает со многими режиссерами, а мне иногда необходимо попробовать что-нибудь новое, поэтому я с удовольствием сотрудничал с Говардом.

К тому времени, как вышел четвертый фильм о Бэтмене — «Бэтмен и Робин», Бёртон уже не имел отношения к этому бренду.

Я видел «Бэтмен навсегда», но последний фильм не смотрел. Просто не мог. У меня не было раньше опыта подобного рода, так что все это воспринималось каким-то сюрсом. Словно ты чем-то занимался, а потом прекратил, но оно так и осталось твоим. Как будто ты умер и смотришь на свое тело извне. Более внятно я это не могу описать. У меня не было эмоций типа «Мне это не нравится» или «Мне это нравится», я ощущал только шок от происходящего.

Успешно воссоздав один культовый комикс, «Уорнер бразерс» посчитали Бёртона самой подходящей кандидатурой для постановки другой аналогичной экранизации — «Супермена». Хотя «Уорнеры» выпустили уже три фильма о Супермене с Кристофером Ривом в главной роли (четвертый был снят на студии «Кэннон филмз»), начиная с картины 1978 года режиссера Ричарда Доннера, руководители киностудии полагали, что магия имени супергероя способна вытянуть еще один блокбастер. Продюсер «Бэтменов» Джон Петере поручил кинорежиссеру, большому любителю комиксов, Кевину Смиту написать два варианта сценария на сюжет книги комиксов «Смерть Супермена», а обладатель «Оскара» Николас Кейдж был приглашен сыграть «Человека из стали».

Они пришли ко мне. Я не был особенно привязан к «Супермену» самому по себе, у меня осталось ощущение, что он в известном смысле исчерпан — в отличие от «Бэтмена»: в случае с человеком-летучей мышью наш подход весьма отличался от сериальной версии. Но «Супермен» не так давно уже был кинофильмом, и довольно успешным. Что было делать? Мне предложили снять собственную версию «Супермена» с Ником Кейджем, и я подумал, что это звучит неплохо,— Ника я люблю. Мы с ним встретились и обсудили вот какую идею: надо уделить больше внимания тому, что главный

герой инопланетянин, — может быть, он впервые в жизни начинает ощущать, каково это — быть Суперменом. Трудность для меня заключалась в том, что он хорош на уровне комиксов, но кинематографисты, по существу, никогда не обыгрывали тот факт, что это конкретный парень в синем костюме, со смешным желтым ремнем и тому подобное. Он изображен гораздо более поверхностно, чем другие герои комиксов. Я, например, не могу понять до конца, каков Супермен в действительности, в то время как Бэтмена ощущаю человеком глубоко ненормальным и в какой-то мере представляю, о чем он может думать. Вот почему мы собирались немного углубиться и проанализировать, каково приходится пришельцу с другой планеты, который совершенно не такой, как другие, но должен это скрывать. Все комиксы в основном об одном и том же: о состоянии раздвоенности — что-то показано, а что-то скрыто.

Я был в восторге от возможности работать с Ником: мы пришли к такому совместному пониманию будущего фильма, что никто бы и не узнал Супермена в Кларке Кенте; тот мог бы изменить свой физический облик, а не просто снять или надеть очки. Ник — актер, который может справиться с подобной задачей, даже не прибегая к помощи грима. И мы вели переговоры с Кевином Спейси, намереваясь пригласить его сыграть Лекса Лютора; он бы отлично справился с этой ролью.

Короче говоря, основная идея заключалась в том, что в качестве героя фильма публика способна воспринять и большого артиста. Меня заинтересовало именно это. А технически все сейчас можно сделать на совершенно ином уровне, вовсе не обязательно подвешивать актера на каких-то дурацких тросах. Полеты в тех фильмах снимались ужасно. Если ты вообще видел их, а я старался не ходить в кино — просто знать его не хотел. Теперь такие вещи можно снять лучше — никаких проблем.

Фильм должен был называться «Супермен жив!». Я-то хотел, чтобы он был просто — «Суперменом». Ненавижу названия типа «Бэтмен навсегда» — это похоже на татуировку, которую человек наколот, удовлетворившись, или на запись в ежегодном школьном альбоме. С некоторыми названиями такого рода у меня были серьезные проблемы.

После года предварительной работы, в течение которого были найдены места для съемок, сформирована команда художников под руководством многократно сотрудничавшего с Бёртоном Рика Хайнрихса, сценарий Смита переписан несколько раз, в том числе такими авторами, как Уэсли Стрик и Дэн Гилрой, проект был остановлен руководством «Уорнер бразерс».

«Уорнереры» все время свалили палки в колеса. Мы вроде должны были начать съемки, потом намеченная дата переносилась. Я целый год ходил к

ним на собрания, где обсуждался сценарий, а если вы пошли по этой дорожке, сценарий не становится лучше — он превращается в плод коллективного творчества. Не могу сказать наверняка, но, кажется, они решили, будто их последний «Бэтмен» — настоящий шедевр, и были ошеломлены, когда на него обрушилась критика. Внезапно про «Уорнеров» стали писать, что они уничтожили бренд. Думаю, они чувствовали себя не в своей тарелке, поскольку доминирующий в Голливуде фактор — страх, именно из него вытекают многие решения. Наверно, они боялись, что втопчут в дерьмо еще один бренд. Их подход был таким: «Не станем этим заниматься, пока не уверены, что все будет как надо». А мне не хотелось влезать в эту кашу, пока и я сам не уверен, что все будет как надо; ведь это же «Супермен» — слишком крупная мишень.

Сбылись и опасения, посещавшие меня с самого начала. «Ладно, — рассуждал я, — Джон Петере — продюсер. Я уже имел дело с Джоном на съемках „Бэтмена“, это был кошмар, но деваться мне было некуда. Может быть, и теперь справлюсь». Но в этот раз ничего не вышло. Помню, как сказал однажды боссам «Уорнер бразерс»: «У вас есть киностудия, Джон Петере и я. Ситуация напоминает выяснение отношений в спагетти-вестерне, когда три человека пристально смотрят друг другу в глаза минут двадцать, и каждый намерен стоять на своем». Именно так у нас и случилось. По правде говоря, шанс что-то сделать оставался, только если бы «Уорнеры» избавились от меня или Джона, а потом дали бы одному из нас снять фильм. У Джона были свои идеи, у «Уорнеров» — опасения, у меня — собственные мысли. Джон же сродни урагану: поместить его в какие-то рамки — все равно что пытаться управлять погодой. С такой энергией трудно справляться. В сущности, я зря потерял год.

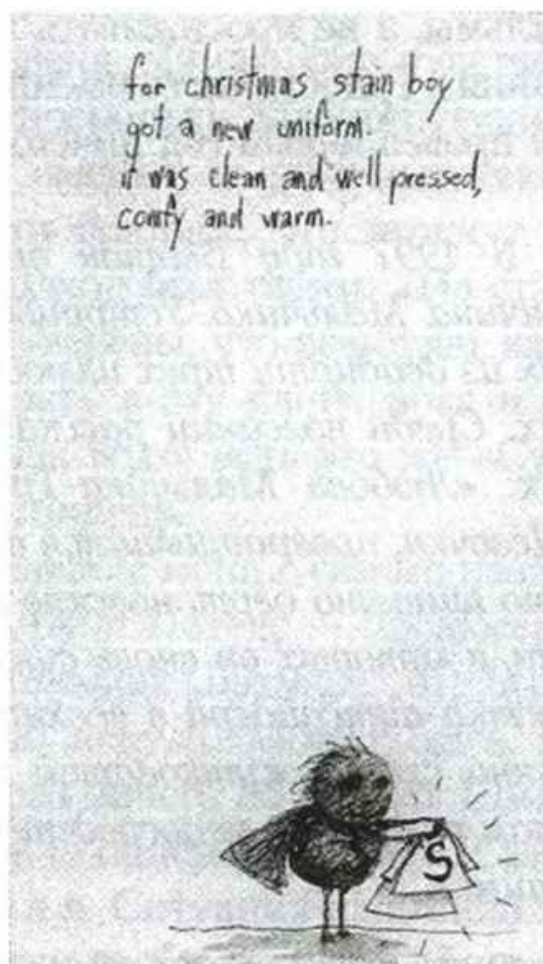
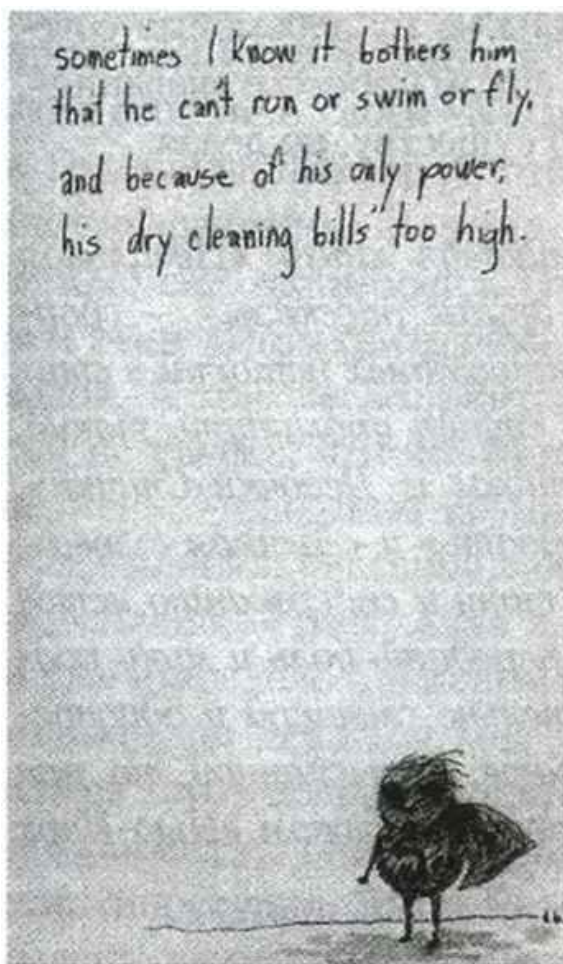
Это ужасно: ты думаешь, что над чем-то работаешь, а на самом деле — ничего подобного, и в конце концов понимаешь, что результат — куча мусора, одни бесконечные совещания, работаешь словно в вакууме. Хорошо, если ты трудишься, чтобы изменить ситуацию к лучшему, но совсем иной коленкор — когда просто крутишь колеса впустую. Замечательно, если что-то удастся сделать, когда же результат долгого и упорного труда нулевой, чувствуешь себя ужасно. Ведь я впрягаюсь в эту лямку, чтобы создавать фильмы, а не просиживать штаны на их дерьмовых совещаниях. Радость часто именно в самом процессе «делания», а я провел целый год ничего, по существу, не делая.

В 1997 году Бёртон опубликовал книгу «Печальная кончина Мальчика-Устрицы и другие рассказы» — сборник из двадцати трех иллюстрированных историй в стихах. Среди названий рассказов стоит упомянуть такие, как: «Любовь Мальчика-Тростинки и Девочки-Спички»,

«Девочка, превратившаяся в кровать» и «Дынная голова». Это типично бёртоновские по тону и содержанию истории, в которых он вновь сумел передать боль и муку под-ростка-аутсайдера в восхитительно смешной и одновременно слегка жутковатой манере, «изысканной, но при этом по-детски непосредственной», по словам «Нью-Йорк тайме».

Это всего лишь небольшие вещички — истории для современного человека, внимание которого трудно привлечь надолго. Но мне они доставили много радости: по счастью, я писал «Мальчика-Устрицу» в период работы над «Суперменом», и книга стала для меня своего рода отдушиной. Я писал ее долго, и из нее каким-то странным образом можно понять, что я думаю о тех или иных вещах. Это некий мимолетный взгляд на мою манеру мыслить. Кроме того, написание книги стало успокаивающим упражнением дзен-буддистского толка. Она помогла мне сосредоточиться, хоть немного сконцентрировать свои мысли, пребывавшие в полном разброде. Важным для меня также оказалось общение с Лизой Мари, ее влияние на меня было многосторонним.

В двух рассказах описываются подвиги Мальчика-Пятнышка, супергероя-ребенка, чей «дар» — оставлять за собой грязные следы, куда бы он ни шел. Он носит плащ с буквой «S» на груди — явный намек на другого, гораздо более известного супергероя.

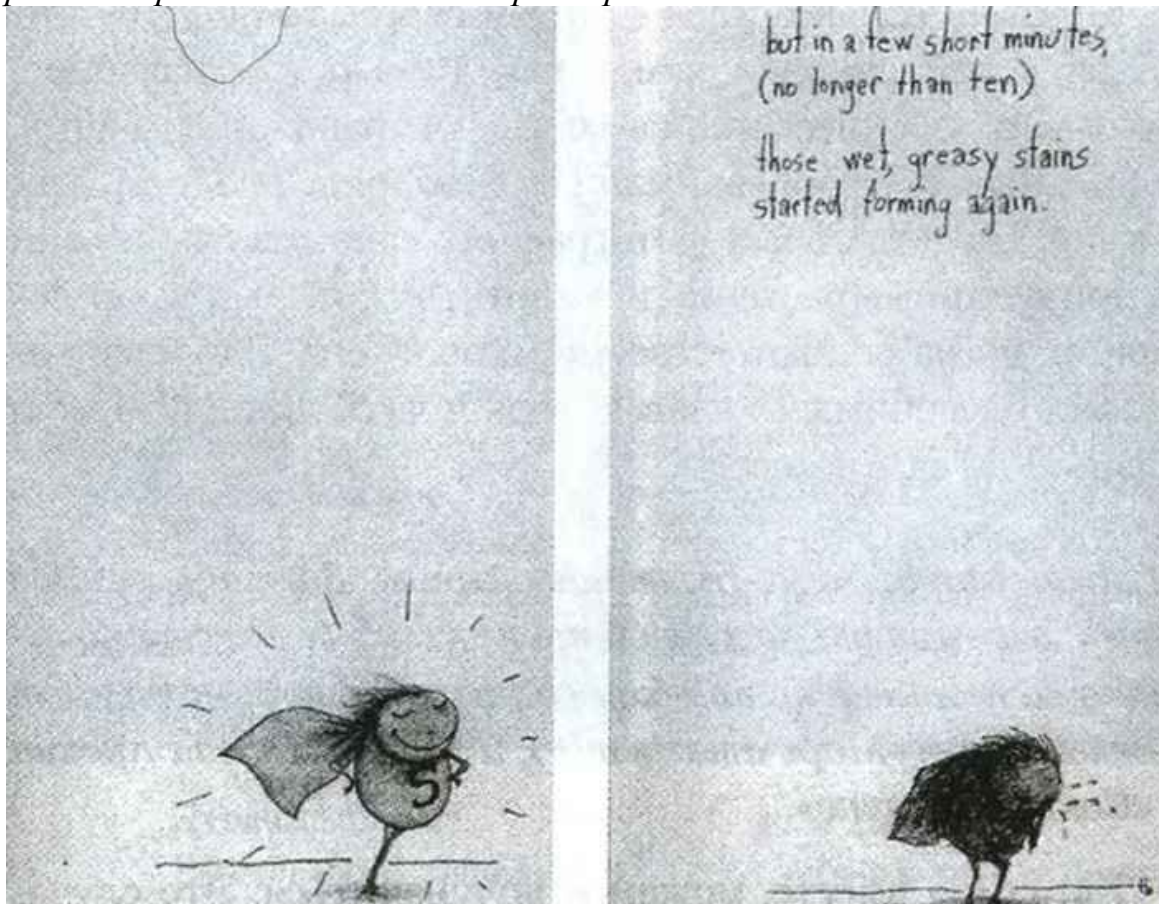


Я знаю: иногда ему обидно,
Что он не может бегать, плавать и летать,
Одно лишь преимущество, как видно:
В сухой химчистке преогромные счета.

Мальчик-Пятнышко доволен:
До чего подарок мил!
Новенькую униформу
К Рождеству он получил:
И удобна, и тепла,
Красива и опрятна,
И отсутствуют на ней
Какие-либо пятна.

Мальчик-Пятнышко — один из моих любимых персонажей, в какой-то мере он идеально воплощает все, что было связано в тот год с Суперменом, во всяком случае, он верно передает мои тогдашние ощущения. Если кто-то захочет узнать, каким был для меня тот год, ему достаточно прочитать рассказ — лучшего описания он не найдет нигде.

Бёртон не только искусный художник и иллюстратор — в сферу его интересов входит также и фотография. Он работает в самых разных форматах: от обычной тридцатипятимиллиметровой пленки до 3D-камеры и поляроида очень большого размера.



Но через несколько минут
(Не больше десяти)
Все те же пятна тут как тут —
Никак их не свести.

Злополучный Мальчик-Пятнышко: символ бёртоновских передраг с «Суперменом»

Именно так мне нравится работать и обдумывать разные идеи. Люблю создавать визуальные образы: они глубже врезаются в подсознание и поэтому для меня являются более подлинной эмоцией, чем та, что возникает в мозгу в ходе размышлений. Предпочитаю или набросать рисунок, или сделать фотографию Лизы Мари — возникает некая визуальная концепция, которую можно противопоставить интеллектуальной.

На большинстве фотографий, сделанных Бёртоном, присутствует Лиза Мари, его подруга на протяжении восьми лет.

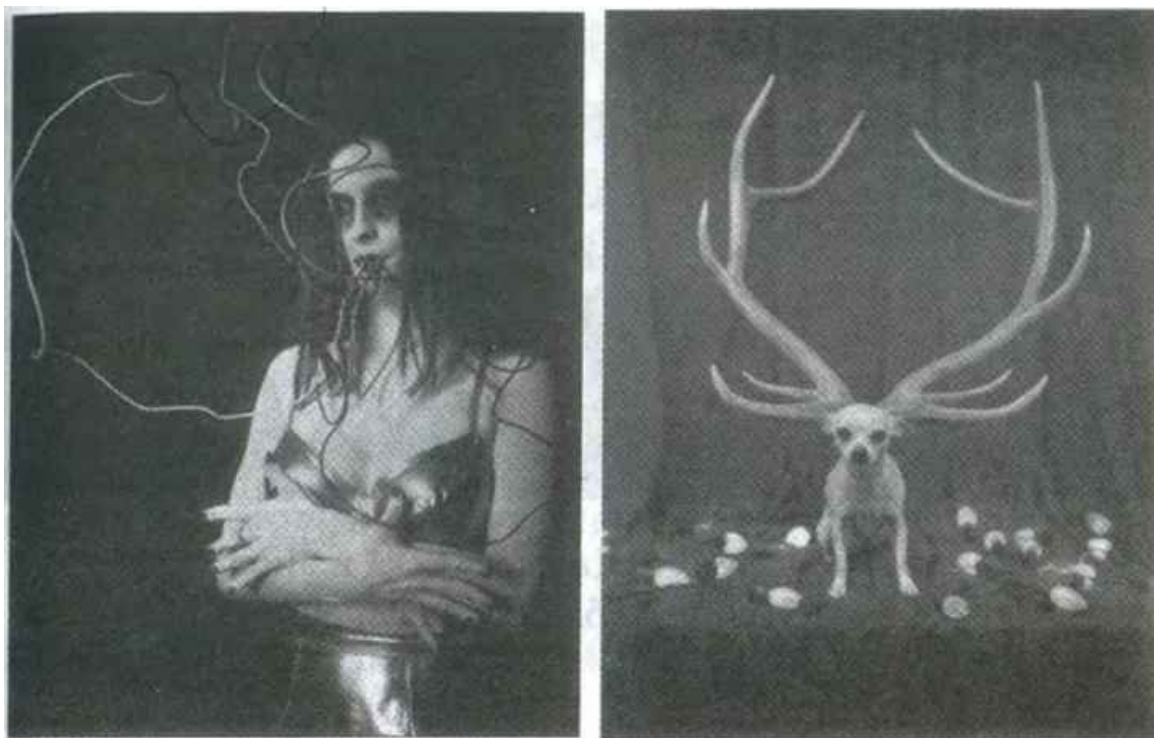
Когда я познакомился с Лизой Мари, то ощутил, что связан с ней сильнее, чем с кем-либо ранее; наверное, это химия. Мы веселились вовсю: отправлялись в автомобильные поездки, снимали все подряд, бродили, как цыгане. На некоторых фотографиях запечатлены какие-то причудливые растения и животные, которых мы смастерили, но на большинстве снимков — она. Здорово, когда рядом любимый человек, ведь я чуть ли не всю мою жизнь был сам по себе.

Лиза Мари, муза Бёртона, сыграла Вампиру в «Эде Вуде»; увенчанную массивной прической бессловесную марсианку с неизменной жвачкой во рту, которая проникает в Белый дом («Марс атакует!»); и мать Икабода Крейна в «Сонной Лощине».

Когда мы вместе, можем и подурачиться. Это случается непроизвольно, с другими актерами так не выйдет. В уик-энд мы развлекаемся, примеряя костюмы, экспериментируя с гримом. Помню, как дурачились однажды: купили в Нью-Йорке дешевый парик и, прихватив с собой поляроиды, отправились в Вашингтон, где славно поработали для «Марс атакует!».

Лиза Мари сыграла в одном из самых ярких эпизодов картины. Облаченная в красно-белое платье, смоделированное самим Бёртоном, она беззвучно проскальзывает в Белый дом у жуткая до обалдения и одновременно смешная до колик намереваясь убить президента и его жену.

Трудно было сделать эту сцену смешной, но мне кажется, Лиза Мари справилась хорошо. Крайне непросто что-то изображать, двигаясь и не говоря при этом ни слова. Мы потратили уйму времени, размышляя, во что бы ее одеть, и придумали пару технических штучек, чтобы сделать походку марсианки немного механистичной. Почти как в хореографии, где в процессе танца создается оптическая иллюзия иного типа движения.



Дурачась: Бёртон фотографирует Лизу Мари... ...и Поппи, собачью звезду фильма «Марс атакует!»

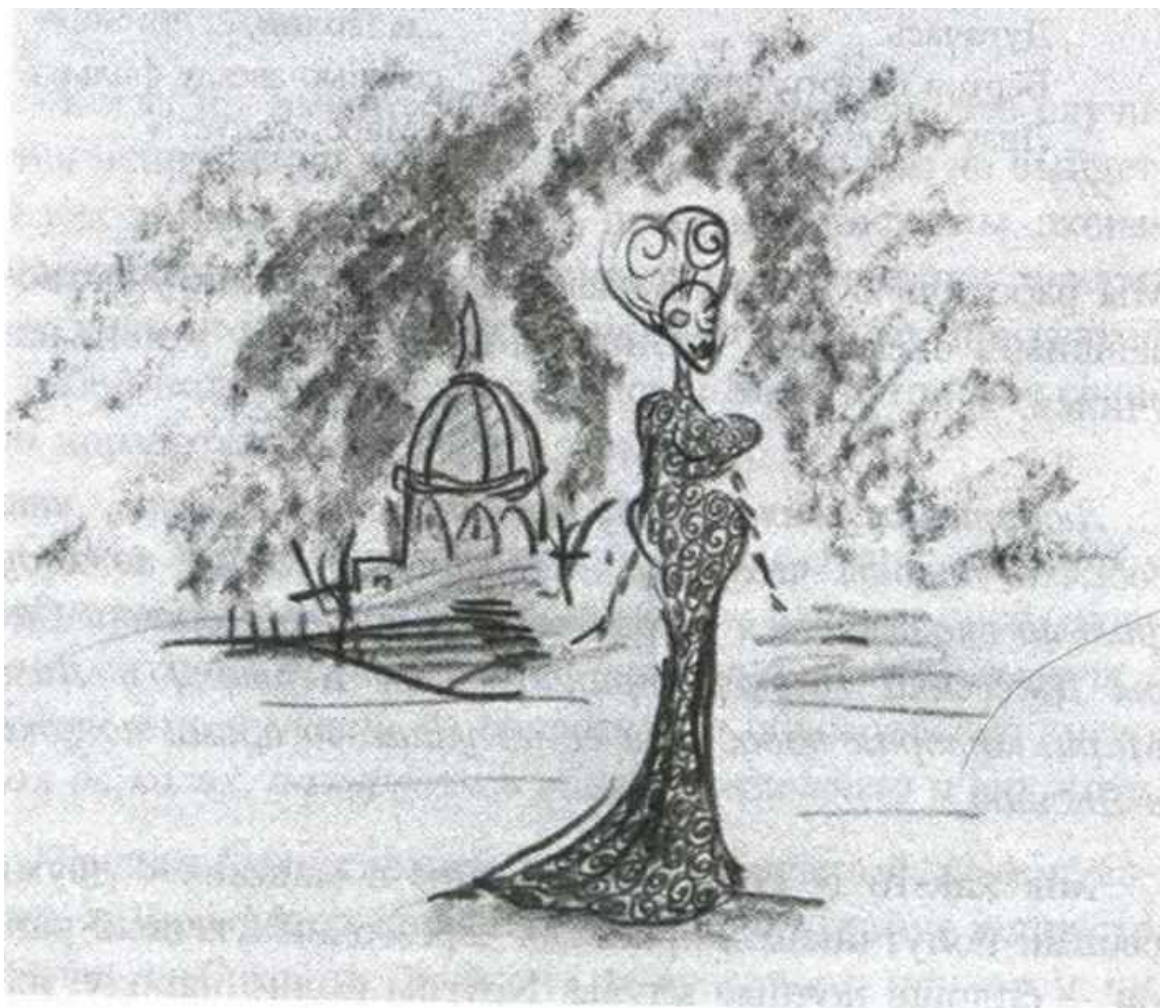
Мы работали с Дэном Каменом, хореографом, участвовавшим в съемках «Чаплина»^[102], и я многому у него научился.

Любителям мелочей будет интересно знать, что собачка породы чихуахуа, туловище которой по ходу фильма оказывается соединенным с головой героини Сары Джессики Паркер, принадлежит Бёртону и Лизе Мари, которая подобрала ее на улице во время поездки в Японию.

Мы как-то в Токио беседовали в машине с двумя своими попутчиками, проезжая через один злачный район — сплошь ночные клубы. Кругом полно народу, иллюминация, как в Лас-Вегасе, а Лиза вдруг говорит: «Остановите машину». Уж не знаю, как она увидела эту собачонку в маленькой клетке ярдах в пятидесяти от нас. Так что все верно: мы подобрали ее в Токио, назвали Поппи, — хороший песик.



Мартин Шорт в роли Джерри Росса и Лиза Мари в роли марсианки — соблазнительной убийцы



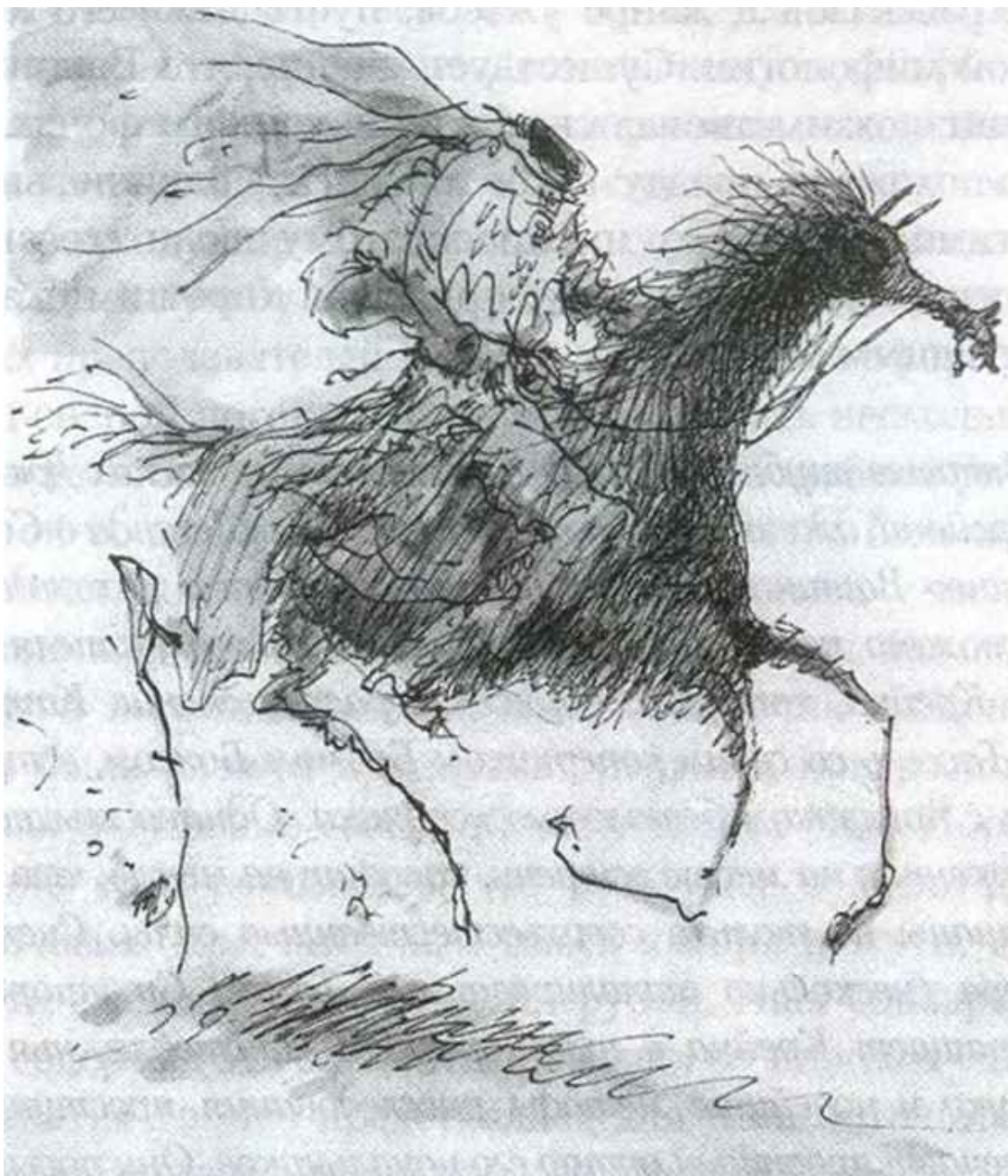
Ранний набросок Этого Платья, сделанный Бёртоном

В 1998 году Бёртон поставил свой первый рекламный ролик — французской жевательной резинки «Голливуд -гам». По сюжету тридцатисекундного ролика, садовый гном сбегает из своего сада, едет автостопом на мусоровозе и в конце концов оказывается на волшебной лесной поляне, где плавает в пруду вместе с молодой женщиной, похожей на Лизу Мари (но это не она!).

Ну и хорошо. Не думаю, что я так уж и ринусь снимать рекламные ролики. Такая возможность подвернулась как раз тогда, когда у меня была пауза. Реклама казалась достаточно простой и сулила приличные деньги, вот я и решил попробовать. Моя проблема в том, что я отношусь к любой работе так, словно снимаю художественный фильм. Мне советовали подходить к рекламе просто как к способу заработать немного денег и не слишком беспокоиться из-за нее. Но я так не умею. Если хотите знать, иметь дело с клиентом — все равно что с киностудией. Меня изрядно тошнит от всего этого.

«Сонная Лощина»

В 1994 году постановщик спецэффектов Кевин Ягер взялся за режиссуру «Баек из склепа» для компании Эйч-би-оу^[103] (специально для этого шоу он придумал и сконструировал ведущего — ужасного Хранителя склепа). У Ягера появилась идея снять художественный фильм по рассказу Вашингтона Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине». Через своего агента он познакомился с Эндрю Кевином Уокером, молодым писателем, чей сценарий «Семь» хоть и был благосклонно принят в голливудских кругах, до сих пор не нашел продюсера. Ягер и Уокер, объединив усилия, потратили несколько месяцев на разработку проекта сценария, который стали предлагать различным студиям и в конце концов заключили сделку с продюсером Скоттом Рудиным, продавшим проект «Парамаунту». Соглашение предусматривало, что Ягер будет режиссером, а Уокер — сценаристом, причем оба примут участие в разработке сюжета. Как это часто случается в Голливуде, по множеству причин проект забуксовал и, казалось, даже уже скончался, однако летом 1998 года Рудин и его сопродюсер Адам Шредер обратились к Бёртону, только что отделившемуся от «Супермена», с предложением ставить фильм по сценарию Уокера.



Гессенский Всадник глазами Бёртона

После «Супермена» я не знал, чем заняться. И тогда прислали этот сценарий, который показался мне сильным и очень понравился. Никогда не доводилось раньше снимать настоящий фильм ужасов, что весьма забавно, ведь фильмы этого жанра — мои любимые. В сценарии были образы, за воплощение которых я бы с радостью взялся: ветряная мельница, Дерево Мертвых. Правда, я не самый большой любитель лошадей. Но рассказ

Вашингтона Ирвинга по-настоящему увлекательный; многие о нем слышали, но никто толком не прочитал. Однако все, включая меня, почему-то уверены, что читали (на самом-то деле я прочитал его совсем недавно). Речь там, грубо говоря, о человеке, который ищет еду, и рассказ довольно короткий. Пожалуй, силен не столько сам по себе рассказ, сколько оставляемое им воспоминание. Это один из немногих ранних по-настоящему американских рассказов в жанре ужасов, пусть даже его корни в иной мифологии. Существует мнение, что Вашингтон Ирвинг позаимствовал сюжет из немецкого фольклора, и это похоже на правду: некое германское влияние вполне ощутимо. Возможно, именно поэтому люди его знают: в рассказе есть символика, присущая хорошим сказкам и страшным историям.

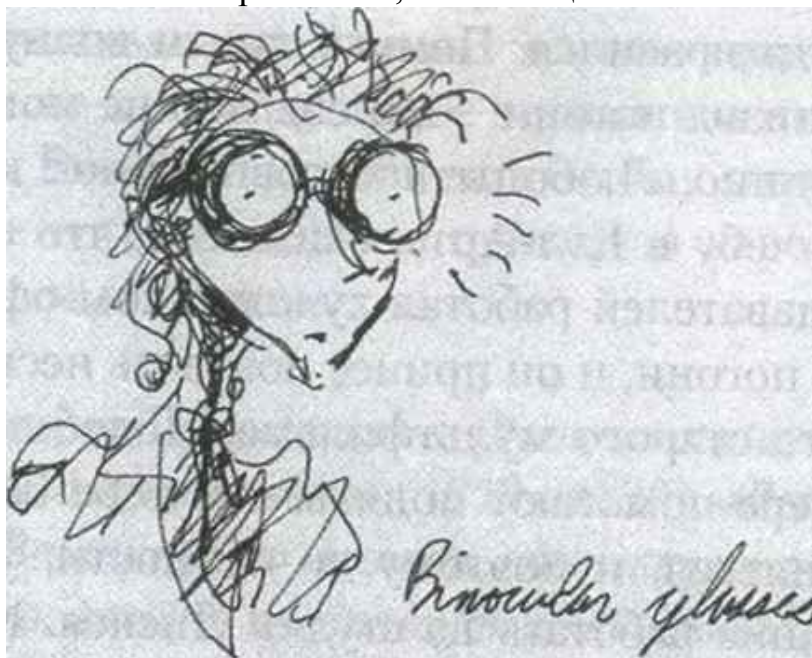
Впервые опубликованная в «Записных книжках Джеффри Крейна, джентльмена» (1819—1820), «Легенда о Сонной Лощине» Вашингтона Ирвинга повествует о похождениях неуклюжего, полного предрассудков школьного учителя Икабода Крейна, который, борясь за расположение Катрины Ван Тассель со своим соперником Бромом Бонсом, встречается с призраком безголового всадника. Однако тыква, обнаруженная на месте встречи, наводит на мысль, что здесь замешаны не только сверхъестественные силы. Сценарий Уокера (несколько отполированный Томом Стоппардом^[104]) превращает Крейна в нью-йоркского констебля, чья вера в науку и новейшие методы расследования преступлений встречает яростный отпор его начальников. Они посылают его на север, в долину реки Гудзон, где в маленьком городке Сонная Лощина он сможет на практике проверить свои теории, расследуя серию убийств, жертвы которых были обезглавлены. Крейн обнаруживает, что Всадник — вполне реальное, хотя и сверхъестественное существо, а вовсе не чей-то розыгрыш. Рассказ Ирвинга неоднократно экранизировался, наиболее достойны внимания диснеевский короткометражный мультфильм 1949 года «Приключения Икабода и мистера Тоу да» с закадровым голосом рассказчика — Бинга Кросби^[105] и телевизионный фильм 1980 года с Джеффом Голдблумом в роли Икабода Крейна.

Телевизионной версии я не видел и знал всю эту историю в основном по диснеевскому мультфильму — он мне всегда нравился. Помню, самым волнующим был для меня эпизод погони — до сих пор не могу смотреть его равнодушно. Любопытное совпадение: когда я поступил на учебу в Кэл-Артс, оказалось, что один из наших преподавателей работал художником-оформителем над сценой погони, и он принес показать несколько планов из этого старого мультфильма. Подобные детали в какой-то мере помогают понять, чем тебе больше всего хочется заняться, и поэтому, в частности, у

меня возникло желание работать на студии Диснея. Компоновка, цвет и весь дизайн этой сцены были так красивы, она вся была словно пронизана энергией, прекрасно передавая ощущение северной части штата Нью-Йорк, особенно если вспомнить, что речь идет о мультфильме. Это была замечательная смесь юмора и жути, причем жути смешной, энергичной, грубой. Наш сценарий также содержал эти элементы. Забавно, но иногда в сценарии нравится то, что представляет для него потенциальную опасность, например какие-нибудь идиотические реплики, которые попадают в скверных фильмах ужасов. Девушка видит, как отрубает голову ее отцу, а доктор замечает: «Должно быть, это ужасное потрясение». Такие строчки... с ними приходится повозиться. А образный ряд, предложенный сценарием, замечательный. Как и имена — Икабод Крейн, Ван Тассель...

Движущей силой большинства предыдущих фильмов Бёртона было сильное отождествление автора с главными персонажами. В «Сонной Лощине» тоже присутствует этот личный элемент, хотя он и менее очевиден.

Мне, по-видимому, всегда были созвучны персонажи, одержимые неким внутренним конфликтом. Вот и Икабод не так чтобы нормален: он вроде бы и умен, но ему не хватает широты кругозора. Бывает, если человек слишком много думает, он загоняет себя в угол. Когда я читал сценарий, мне понравилось, что Икабод, в отличие от героя мультфильма, представлен как человек, живущий в основном тем, что творится в его голове, слабо связанный с происходящим вне его. Это создает хорошую динамику при сопоставлении с персонажем, не имеющим головы вовсе.



Рабочий набросок Бёртона.



...подсказывает идею об удивительном оптическом приспособлении Икабода Крейна

Икабода Крейна в исполнении Джонни Деппа можно рассматривать как чужака не только в Сонной Лощине, но и в своей профессии.

Что мне всегда нравилось в актерах фильмов ужасов, таких как Винсент Прайс или Питер Кашинг, — это их обособленность. Эти актеры всегда как бы сами по себе и хотя играют главную роль в фильме, но видом своим словно внушают окружающим: «Меня нельзя беспокоить, мне нужно делать свою работу, заканчивать исследование». Они, безусловно, умны, но что происходит у них внутри, догадаться невозможно. Их окружает ореол некой тайны. Вы чувствуете, что они одиноки, не слишком общительны, их мучают какие-то нерешенные проблемы, что-то происходит в их головах. И у вас устанавливается с ними внутренняя связь. Все это есть в «Сонной Лощине», изначально присуще материалу фильма и представляет для меня его основную притягательную силу. А Джонни здесь действительно хорош, он по-своему продолжает эту линию Прайса—Кашинга.

Бёртон признаёт, что сам испытывает ощущение обособленности, а главное в его жизни — то, что происходит в голове.

В определенные фазы своего существования ты пытаешься стать более открытым, в другие периоды ощущаешь потребность замкнуться в себе. Меня с годами все больше влечет к уединению. Нельзя сказать, что я становлюсь каким-то полоумным отшельником. Просто по-настоящему хочется делать лишь что-то конкретное, осязаемое, а этот фильм был хорош именно тем, что давал такую возможность. Я счастлив, когда могу сосредоточиться на том, чем занимаюсь, испытываю при этом огромный прилив энергии. В последнее время я не слишком-то следил за тем, что происходит в кинобизнесе или в Соединенных Штатах. Лучше поменьше обращать на это внимание, стараясь самому делать то, к чему у тебя лежит душа. Весь этот бизнес так сиюминутен: сейчас ты им нужен, в следующий миг — уже нет, потом опять нужен. Вначале, когда никто толком тебя не знал, все казалось гораздо более легким: ты просто занимался своим делом, не попадая в поле действия локаторов, если можно так выразиться. Теперь же на тебя навешивают какой-нибудь ярлык: «Он любит всякие странные штуки» или «Он тратит слишком много денег», — любой приговор могут вынести. Так уж сложилось в Голливуде: они любят ставить на все клеймо. Эти ярлыки остаются с тобой, пока их не сменят на новые.

Место действия «Сонной Лоцины» важно для Бёртона не менее, чем отождествление себя с Икабодом Крейном.

Последние лет семь я довольно много времени провел на севере штата Нью-Йорк. Всю свою жизнь стараюсь при случае уехать куда-нибудь за пределы Лос-Анджелеса: это открывает передо мною новые возможности. Если же я слишком долго сижу в Голливуде, словно замыкаюсь внутри себя. Так что иногда я жил на севере штата Нью-Йорк, снимал домик в тех краях, — у меня там друзья. Жил близ Покипси, родины Эда Вуда, на небольшой ферме. У меня была маленькая студия для рисования, я много гулял по яблоневым садам. Хорошее было время для размышлений. Чувствовал себя как в Лондоне, на съемках «Бэтмена». Люблю смену времен года, обожаю осень, а красота долины Гудзона просто завораживает. Едешь по ней на автомобиле, видишь крошечные города и церквушки. Эти края производят незабываемое впечатление, что хорошо передано в рассказе Ирвинга. К тому же это одно из немногих мест в Америке, где чувствуешь присутствие призраков. Конечно, и в Европе во многих местах испытываешь подобные ощущения, но в долине Гудзона они особенно сильны.

Первоначально «Сонную Лоцину» собирались снимать в местах, где происходит действие рассказа, в каком-нибудь городке на севере штата Нью-Йорк и в долине реки Гудзон, включая Территаун, или даже в

Стербридже, штат Массачусетс. Думали даже использовать деревушки голландских колонистов и городки, воссозданные реконструкторами. Однако подходящего места для съемок найти так и не удалось, к тому же в штате Нью-Йорк отсутствовали студийные площади, необходимые для размещения многочисленных декораций. Волей-неволей пришлось искать что-то еще, и тогда Рудин предложил Англию. «Мы приехали в Англию, рассчитывая найти идеально устраивающий нас маленький городок, — вспоминает продюсер Адам Шредер, — но его все же пришлось строить». Съемочный период продлился с 20 ноября 1998 года до апреля 1999-го, включая месячные натурные съемки в долине Лайм-Три, на землях поместья Хамблден, близ Марлоу в Бекингемшире. Именно там вокруг небольшого утиногo пруда был выстроен городок Сонная Лощина в стиле, который художник фильма Рик Хайнрихс назвал смесью «колониального экспрессионизма» и Доктора Сьюза.

Очень большое значение имеет место действия этой истории, вот почему так смешно и странно было оказаться здесь, в Великобритании. Но долина Лайм-Три, где мы выстроили город для съемок, напомнила мне о долине Гудзона, и это было замечательно. И лес, который мы соорудили в студийном павильоне, был похож на тот, что я видел на севере штата Нью-Йорк, хотя в голову лезли мысли: «Может быть, это оттого, что мне здесь нравится, и я просто выдаю желаемое за действительность?» Давным-давно мы сделали макет города, а когда приехали на место, оно странным образом оказалось похоже на этот макет. Удивительно, если удастся сделать натуру похожей на съемочный павильон, нагнав в атмосферу побольше дыма. На киностудии «Хаммер филмз»^[106] часто это делали, чтобы натура выглядела как съемочный павильон и наоборот. Все великие «хаммеровские» фильмы ужасов имеют очень красивый антураж — еще одна причина, почему я захотел снимать «Сонную Лощину».

Хотя «Хаммер филмз» начинала в 1930-е годы как прокатная компания, наибольшую известность она приобрела новыми интерпретациями таких классических персонажей фильмов ужасов, как Дракула, Франкенштейн, Человек-волк и Мумия. Первая из них — «Проклятие Франкенштейна»^[107] (1957). Кровавые, переполненные цветущей женской плотью, пронизанные едва сдерживаемым сексуальным напряжением, фильмы ужасов «хаммеровского» периода после их демонстрации по всему миру принесли кругленькую сумму и сделали известными всем имена Питера Каашинга и Кристофера Ли, который больше всего прославился в образе Дракулы.

Фильмы эти, жуткие и дерзкие, замечательны какой-то эмоциональной простотой, а еще — чувством радости. Я испытывал его, когда смотрел эти

фильмы, а потом пытался воспроизвести эту же радость в том, что снимал сам. Забавно, но, когда смотришь «хаммеровские» фильмы сейчас, возникает ощущение, что следы их влияния — повсюду. То же происходит и с фильмами Диснея: в памяти они оставляют более глубокий отпечаток, чем когда непосредственно их смотришь. Во всех «хаммеровских» фильмах ужасов есть замечательные моменты. Снятые в огненно-кровавых тонах, они производят впечатление какой-то мрачной красоты.



Дракула в исполнении Кристофера Ли.

Барбара Стил, скованная ужасом в «Черном воскресенье» (1960) Марио Бавы.

Несомненное стилистическое влияние на «Сонную Лощину» оказало также «Черное воскресенье»^[108] Марио Бавы. Как и в случае с «хаммеровскими» фильмами ужасов, Бёртона привлекло особое ирреальное

ощущение, вызванное тем, что снимали фильм главным образом в павильоне. За художественное оформление «Сонной Лощины» отвечал Рик Хайнрихс, главный художник «Супермена», а также фильмов братьев Кознов «Фарго» и «Большой Лебовски». Производственный отдел и без того должен был выстроить много декораций, однако в самом начале было принято решение: для наилучшей передачи бёртоновского видения фильма необходимо, чтобы он снимался в условиях полного контроля, то есть фактически все съемки в интерьерах и на натуре, за исключением тех, что производились в Лайм-Три, и еще пары коротких сцен, должны были происходить в павильоне в Ливсдене, также в шеппертонской студии, где построили массивную декорацию Дерева Мертвых. По расчетам Хайнрихса, процентов съемок осуществлялись в студии: «Сейчас уже редко снимают в павильоне: это идет вразрез с тенденцией всеохватывающего натурализма, к которому тяготеет кино. Но мы не стремимся к натурализму, наша цель — есте-ственный экспрессионизм».

При съемках на местности ощущаешь одни флюиды, в декорациях — совершенно другие. Стилистически это два абсолютно разных начала, их сложно объединить в единое целое. Однако на «хаммеровской» студии часто удавалось достичь нужного сочетания: оно есть, по-моему, в фильме «Дракула выходит из могилы»^[109] (1967). Иногда переходы от натурной съемки к декорации получаются слишком резкими, но это тоже часть энергетики фильма, так что в целом выходит вполне удачно. В этот ряд можно поставить и «Черное воскресенье». Такие фильмы производят особенно сильное впечатление в детстве, а почему, ты даже и сам не всегда понимаешь. Видишь, что есть некая ясность картинки, прозрачность образов, которые создают определенное ощущение у зрителя. Эти фильмы помогли мне осознать, что кино может оказывать воздействие на множество различных уровней. Чтобы картина производила впечатление, совсем не обязательна четкая сюжетная линия, чему хороший пример — «Черное воскресенье».

Я понимаю, что будущее, похоже, за компьютерными декорациями, как в новых «Звездных войнах». Эффект бывает поразительным. Эти технологии, конечно же, по праву занимают принадлежащее им место, но в таких фильмах, как «Черное воскресенье», для меня особенно важно ощущение присутствия: ты определенно чувствуешь себя так, словно сам на месте действия, словно ходишь своими ногами по этой земле в мире, который реально существует. В «Сонной Лощине» есть кадры, глядя на которые можно подумать, что здесь использовались макеты, например вид городка сверху. Но дома настоящие, хотя таковыми и не выглядят, и это удивительно.



Лиза Мари, сфотографированная Бёртоном, — оммаж Барбаре Стил

При съемках «Сонной Лощины» использовались элементы техники, характерной для покадровой мультипликации, например декорации с ложной перспективой, — Бёртон и Хайнрихс сумели создать некий ограниченный рамками съемочной площадки мир, совершенно не похожий на то, к чему привыкли нынешние зрители.



Икабод Крейн (Джонни Депп) изучает страшное дело рук Гессенского Всадника



«...на местности... одни флюиды, в декорациях... другие»

У нас было пространство, но не такое уж большое, так что наша ложная перспектива была во многом вынужденной. Чтобы подобные приемы проходили успешно, необходимо немного больше глубины, но в этом есть и положительная сторона: фильм обретает некое графическое качество, напоминая те времена, когда на «хаммеровской» студии использовались декорации и все спецэффекты казались более живыми по сравнению с теми, какими они стали позже. Иногда, когда твои возможности ограничены, особенно интересно работать. Помню, однажды нам надо было снять фигуру человека, идущего через яблоневый сад. Кто-то раздобыл куклу, и костюмеры за каких-то пятнадцать минут соорудили некое подобие плаща, и мы протащили эту маленькую фигурку на проволоке через сад. Мы сняли несколько кадров экспромтом, и было такое ощущение, что действительно что-то делаешь, а не просто волюнку тянешь. Мне это помогает поддерживать в себе творческий огонек. Так начинается любовь к кино, чувствуешь, что делаешь какие-то конкретные вещи.



«Словно агония, запечатленная в деревянной скульптуре»: Бёртон осматривает Дерево Мертвых

Когда ходишь среди декораций «Сонной Лощины», и особенно по городку Лайм-Три, ощущение такое, словно оказался внутри головы Бёртона.

Именно так я всегда воспринимал экспрессионизм: это похоже на нутро чьей-то головы, вывернутое наизнанку. Я люблю самых разных художников и картины всех направлений, но больше всего, пожалуй, — импрессионистов и экспрессионистов. Когда смотришь на некоторые картины Ван Гога, кажется: они вроде бы далеки от реальности, но аккумулируют столько энергии, что сами по себе становятся реальностью. Нечто подобное волнует меня и в фильмах.

Очень надеюсь, что наш фильм, в конечном счете, обладает своей уникальной достоверностью. Качество операторской работы я оцениваю достаточно высоко: нам удалось хорошо передать призрачность происходящего. Мне приятно было находиться среди декораций фильма, и, хотя некоторые из них чересчур стилизованы, ощущение такое, словно кругом призраки, — то же самое было со мной на севере штата Нью-Йорк. Понимаешь, что это только декорации, но хочется выкинуть какой-нибудь фортель в духе окружающей обстановки, лишь бы это не выглядело слишком фальшиво. В противном случае трудно рассчитывать на зрительский отклик.

Своей чрезвычайно стильной операторской работой «Сонная Лощина» обязана Эммануэлю Любецки, талантливому мексиканскому кинематографисту, ранее снимавшему «Маленькую принцессу»^[110], «Большие надежды»^[111] и «Знакомьтесь, Джо Блэк»^[112].

Меня побудил работать с ним не какой-то конкретный фильм, мне нравится все, что он снял. «Маленькая принцесса» — красивый фильм, но на каждой своей картине он работал по-разному. Очень похоже на меня: он тоже сперва все обдумывает, но руководствуется интуицией. Схемы освещения декораций разрабатывались несколько месяцев, но на съемочной площадке он принимает решения интуитивно. Наши с ним ощущения очень созвучны; давно я не испытывал такого удовольствия от работы с кем-то. Он словно еще один персонаж фильма.

Первоначально они с Бёртоном намеревались снимать черно-белый фильм в старом, «квадратном» формате. Когда же это оказалось неосуществимым, остановились на практически монохромном варианте, усиливающим фантастический аспект и делающем «нереальное правдоподобным».

Интенсивный колорит, к которому я стремился, сам по себе не столь уж и важен, поскольку он не более чем связующий элемент между декорациями и натурой. Это не черный и белый цвета в чистом виде, с которыми можно творить все, что угодно, — слитые вместе, они образуют мощное единство. Это другой цвет, который очень помог нам при переходе из павильона к натурным съемкам. Он не монохромен, это не сепия, просто использовался светофильтр, несколько приглушающий цвета.

На главную роль Икабода Крейна Бёртон пригласил своего любимца Джонни Деппа. Как и во время съемок «Эдварда Руки-ножницы», когда Депп был его первой кандидатурой, от Бёртона потребовали попробовать и других актеров, прежде чем утвердить на роль Деппа.

Приходится в очередной раз изобразить вместе со студией все те же песни и пляски. Не то чтобы они не любили Джонни, но когда речь заходила

об определенной сумме, они сразу же заводили: «А как насчет?..» И вам предлагается все тот же обязательный список. Не в том дело, что у них есть другая конкретная кандидатура на роль, речь идет о рутинной голливудской процедуре: «А что сейчас поделявает Мел Гибсон?»

Когда работаешь с кем-то больше одного раза, возникают доверительные отношения. Это замечательно: не нужно всякий раз облекать свои мысли в слова, обговаривать каждую мелочь. Именно поэтому мне очень нравится работать в Англии. Многие из людей, участвовавших в съемках «Сонной Лощины», были мне знакомы еще по «Бэтмену». В Англии превосходные мастера. Художники-декораторы очень быстро представляют на обозрение весь сюжет, так что тебе даже знать его не обязательно, рисуют замечательно красивое небо, которое наводит на всякие умные мысли. То же и с актерами: ты чувствуешь, как должна быть сыграна сцена, они же делают ее по-своему, а в результате оказывается, что это именно то, чего ты хотел. Такое очень стимулирует, создает положительный импульс.

Джонни также хорошо чувствует зрительный ряд фильма, понимает, как надо двигаться, как наилучшим образом попасть в объектив, — все это очень важно и весьма облегчает жизнь во время съемок, хоть и звучит скучновато. Мы в некотором смысле пинали и таскали его повсюду в течение нескольких месяцев, и, наверно, ему это не слишком нравилось, но он относился ко всему с пониманием и поддерживал в себе заряд энергии.

Депп играет Икабода где-то на стыке между Анджелой Лэнсбери^[113] и Родди Макдауэллом^[114] плюс толика от Бейзила Рэтбоуна^[115]. Для Джонни характерно, что он не является привычным для зрителя стандартным героем боевика.

Когда Джонни кого-то бьет или что-то бросает, он делает это как девчонка, а в кино играет с непосредственностью тринадцатилетнего мальчишки. Это хорошо, потому что я не самый выдающийся режиссер боевиков в мире, а он не самая большая звезда жанра. Мы пытаемся сделать нечто, как мы надеемся, удовлетворительное, не ниже определенного уровня, но под слегка иным углом зрения. Джонни, возможно, видит все это несколько иначе, чем я. Наилучший пример, который я могу здесь привести, — Питер Кашинг. Он отнюдь не звезда боевиков, однако, если дать такому актеру роль в фильме, где сплошное действие и беготня, вы увидите, что он великолепно с ней справится. Хоть мы и изменили характер Икабода по сравнению с первоисточником, он, тем не менее, сохранил черты суетливого, слабонервного человека. Он живет в своем замкнутом мире, погруженный в рефлексию, но затем вынужден раскрыться и действовать физически, не потому, что хочет этого, а просто в силу необходимости. Мы

ориентировались на своего рода изящный экшн, подобный тому, что демонстрировали герои Кристофера Ли, Питера Кашинга или Винсента Прайса. Стремление найти красоту и утонченность в действии и движении восходит к той диснеевской версии. В этом Джонни по-настоящему хорош. Он принимает позы, не вставая в позу, и обретает изящество, не будучи Властелином Танца.

Депп утверждает, что позаимствовал стиль актерской игры из фильмов «хаммеровской» студии: «Такая игра не принята в обычном кино: мы здесь словно балансируем на некой тонкой линии. Это стиль, который может показаться чуть ли не скверной игрой актеров. Конечно, я стараюсь не отбрасывать вероятность плохой актерской игры, но все дело в том, что она хороша, даже если воспринимается немного плохой». Бёртон же, как всегда, не пожелал комментировать стиль фильма.

Я и теперь ничего не могу сказать. Да и насчет «чуть ли не скверной» игры сомневаюсь, для меня фильм был по-настоящему важен. Мне хотелось убедиться, что он воспринимается вполне серьезно, как реальная история. Никто не был вульгарен или претенциозен. В фильме есть юмор. Ведь всякий раз, когда делаешь что-то, пусть даже фильм ужасов, можно столкнуться и с чем-то забавным, верно? Не могу объяснить почему, но мне кажется, что в самой природе ужасного скрыто смешное. И вновь пришлось обратиться к диснеевской версии, чтобы попытаться передать всю эту мешанину. Мы вовсе не пародировали жанр, стараясь сохранить сам дух фильмов ужасов, просто хотели немного повеселиться, поддерживая при этом некое равновесие. Оригинальный сценарий был написан очень серьезно. Мы ничего не имели против, но решили, поразмыслив... не то чтобы несколько «осветлить» его, но постараться, сделать не похожим на фильм ужасов Мерчанта—Айвори^[116]. Попытались вдохнуть в него немного жизни.

Многие отметили, что Депп в этой роли — alter ego Бёртона на экране. Среди них был продюсер «Сонной Ложины» Скотт Рудин, который сказал: «По существу, Джонни Депп играет Тима Бёртона во всех его фильмах».

Я так не думаю, стараюсь гнать от себя подобные мысли. Мне не нравится такое утверждение, оно подрывает рабочие взаимоотношения, ведь очарование фильмотворчества частично состоит в невысказанном, ты пытаешься найти в этом процессе хоть немного мистического восторга. Хорошо, если актер увидит нечто интересное и для меня, попытается это выразить — ведь все мы, в конце концов, делаем одно дело. Я способен подметить некоторое сходство персонажей, сыгранных Джонни, но у них и много отличий. Мне нравятся хамелеоны — люди, способные изменяться и

заниматься то одним, то другим. Я получаю большое удовольствие от работы с Джонни: он открыт для новых идей. Месяцами рихтуешь сценарий вместе с киностудией, пытаешься все проанализировать, обдумать каждый отдельный элемент, но ведь это кино, и -все рассчитать невозможно. Ты отправляешься в путешествие и стараешься размышлять о нем, увлечь себя его идеями, но если увлечешься слишком сильно, ничего хорошего не выйдет. Когда смотришь некоторые фильмы Феллини, видишь, что он понимал это: ты ощущаешь магию, наблюдаешь за огнями и декорациями; они создают всю эту обстановку, а за ними скрывается волшебство, но оно тебе неподвластно — ведь нам не дано управлять стихиями.

Если «Эдвард Руки-ножницы» отразил неспособность Бёртона-подростка к общению, а в «Эде Вуде» переданы его отношения с Винсентом Прайсом, Икабод, по мнению Деппа, олицетворяет борьбу Бёртона с голливудскими киностудиями и даже, более того, — со всем миром.

Забавно, что он высказал подобную мысль. Наверно, это правильно, если смотреть на вещи просто. Однажды Скотт Рудин заявил: «Ты превратил Всадника в Джона Петерса», и я сказал себе: «Постой-постой», а потом подумал: «А ведь он прав в какой-то мере». Я уже говорил, что чувствую себя гораздо более уверенно, если руководствуюсь в своих поступках некими подсознательными импульсами, насколько могу себе позволить, не думая об этом, но не заходя слишком далеко, иначе я вхожу в штопор и быстро проваливаюсь в какую-то дыру. Целый год безделья после «Марс атакует!» весьма скверно на мне отразился. Такого, пожалуй, никогда не случалось раньше, а накопившаяся отрицательная энергия от этой травмы выплеснулась, когда я работал над «Сонной Лощиной».

В помощь Деппу Бёртон вновь собрал чрезвычайно эклектичную и пеструю смесь кинематографических талантов — от британских характерных актеров Майкла Гэмбонам Миранды Ричардсон, сыгравших господина и госпожу Ван Тассель, Ричарда Гриффитса в роли судьи Филлипса, Яна Макдиармида в роли доктора Ланкастера до возвратившихся под крылышко Бёртона Джеффри Джонса («Битлджус» и «Эд Вуд») в роли его преподобия Стеенви-Шу Кристофера Уокена («Бэтмен возвращается») в роли Гессенского Всадника, Мартина Ландау в эпизодической роли и ветерана «хаммеровской» киностудии Майкла Гофа (Альфред в фильмах о Бэтмене), которого Бёртон уговорил возобновить карьеру, чтобы сыграть нотариуса Харденбрука, плюс относительные новички вроде Каспера Ван Дьена, сыгравшего Брома Ван Брунта.



Галерея мошенников: Майкл Гэмбон, Джеффри Джонс, Майкл Гоф, Ян Макдиармид, Миранда Ричардсон, Кристина Риччи



Дочь Питера Лорра, которой у него не было: Кристина Риччи в роли Катрины Ван Тассель

И на этот раз нам захотелось хорошенько перемешать разноплановых исполнителей: когда снимаешь сказку, подбор актерского состава — весьма увлекательное занятие. Стоит собрать всех этих британцев в одной комнате и просто взглянуть на их лица — зрелище потрясающее.

На ключевую роль Катрины Ван Тассель Бёртон пригласил Кристину Риччи, актрису, которая превосходно сыграла бесчувственную, как упырь, Вензди в фильмах о Семейке Аддамс^[117] и, казалось, была просто обречена на появление в одном из фильмов Бёртона.

Она кажется мне дочерью Питера Лорра^[118]. Я хочу сказать, что если бы у Питера Лорра и Бетт Дэвис^[119] была дочь, она походила бы на Кристину. Она несет в себе заряд какой-то таинственности: смотришь и не знаешь, что у нее на душе. Кристина похожа на актрису немого кино — обожаю таких.

Приглашение Кристофера Ли на эпизодическую роль — это тоже влияние «хаммеровских» фильмов.

Когда я впервые встретился с ним, мы просидели два часа. Даже через столько лет впечатление было такое, будто перед тобой Дракула. Он говорит, и ты словно загипнотизирован. Будь я актером, хотел бы принадлежать к той же актерской породе, что и он.

Реакцией Бёртона на компьютерные эффекты в «Марс атакует!» стал возврат к старым добрым методам в «Сонной Лоцине», где на стадии монтажа он старался накладывать как можно меньше спецэффектов.

Я хотел вернуться к тем временам, когда возводились декорации, к работе с актерами, к процессу менее искусственному, менее компьютеризованному, — короче говоря, снять старое доброе кино. Это самые трудные моменты, но для меня и самые радостные — те, что я провожу на съемочной площадке. Атмосфера здесь замечательная. Здорово, если можешь сделать основную часть работы именно там, а потом добавлять по возможности меньше, — опыт таким образом становится наиболее непосредственным. Обожаю делать все на месте, прямо на съемочной площадке, — все актеры в костюмах, юпитеры включены, клубится дым. Такой подход предполагает определенные трудности: многое приходится планировать заранее. Однако не менее тяжело, просматривая раскадровку, говорить: «Годится!», потому что решения обычно принимаются на съемочной площадке — а это совсем другое дело. В начале карьеры я делал подробнейшие раскадровки, а теперь в лучшем случае бегло просматриваю их. Если глядишь на мост в городе, а потом идешь по нему с камерой в руках, испытываешь нечто такое, чего не способна дать

раскадровка. Это ощущение движения и пространства. Но в некоторых случаях приходится использовать раскадровку, особенно когда имеешь дело с актерами. Замечательно, если можешь объяснить им, чего ты от них добиваешься.

Хотя Бёртон сам продюсировал свои фильмы после «Бэтмен возвращается», обязанности продюсеров «Сонной Лоцины» были возложены на Скотта Рудина и Адама Шрёдера.

Скотт — умница. Мы познакомились с ним, когда я пытался пристроить «Эдварда Руки-ножницы» на студию «Фокс». Он хорошо делает свою работу, смышлен и эксцентричен. Чувствуется, для него важно, чтобы фильм получился. Хороший, сильный продюсер может оказаться весьма полезным, если студии удастся использовать свое влияние и выгодно продать фильм. Вот где выходит наружу недовольство самим собой: ты потратил столько времени, работая над фильмом, но, увы, нет никакой уверенности, что ты лучше всех знаешь, как его продать. Здесь требуется человек, отчасти со стороны, который умеет жестко настоять на своем. Такого у меня не было в пору работы над фильмом «Марс атакует!» — мы пытались делать это сами, — да и во времена «Эда Вуда» тоже.



Предварительный набросок зловещего пугала, сделанный Бёртоном

Одним из исполнительных продюсеров «Сонной Лоцины» был режиссер «Крестного отца» Фрэнсис Форд Коппола. Бёртону стало известно о его участии лишь на стадии монтажа картины, когда ему прислали копию киноафиши и он увидел на ней имя Копполы.

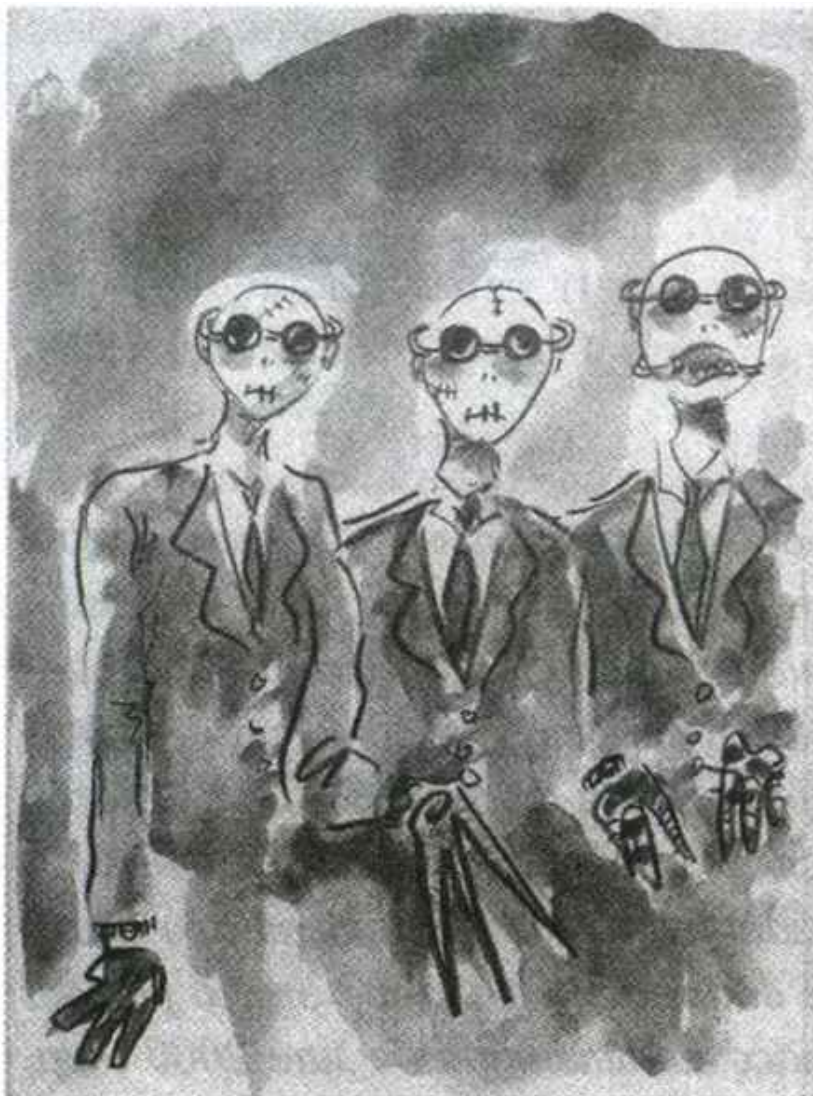
Я сказал тогда: «Что за хрень? Постой-ка, Крис^[120], отмотай назад». Как объяснил мой монтажер, Коппола, наверно, позвонил на студию еще лет двадцать назад, в 1970-х. Такое часто случается. Помню, на съемках «Бэтмена» я даже в глаза не видел исполнительных продюсеров. Вот так работаешь год или два над фильмом, а потом по экрану бегут титры, и ты спрашиваешь: «А откуда, черт возьми, взялся этот парень?»

«Сонная Лоцина» вышла в прокат 19 ноября 1999 года и получила самые хвалебные рецензии за всю карьеру Бёртона.

«Планета обезьян»

В марте 2000 года Бёртон отправился в Прагу, чтобы снять там два рекламных ролика часов «Timex I-Control». По стилю эти ролики напоминали «Матрицу», над сценами драк работал Энди Армстронг^[121], продюсером выступила лос-анджелесская рекламная фирма «A Band Apart». Первый ролик назывался «Кун-фу»: мужчину в обычном костюме преследовали затянутые в лакированную кожу негодяи, поднаторевшие в кун-фу. Премьера этого ролика состоялась в нью-йоркских кинотеатрах в мае 2000 года, его показали вместе с фильмом «Миссия невыполнима 2» и лишь потом — по телевидению. Второй ролик — «Манекен» с Лизой Мари в главной роли. За ее героиней, одетой в обтягивающий костюм черной кошки, гонится по вымощенный булыжником улицам человек в лоскутной маске и темных очках. Она пытается отделаться от своего преследователя, ныряя в лужу, и в конце концов прячется на складе, заполненном манекенами. Ролик вышел в телевизионный эфир осенью 2000 года.

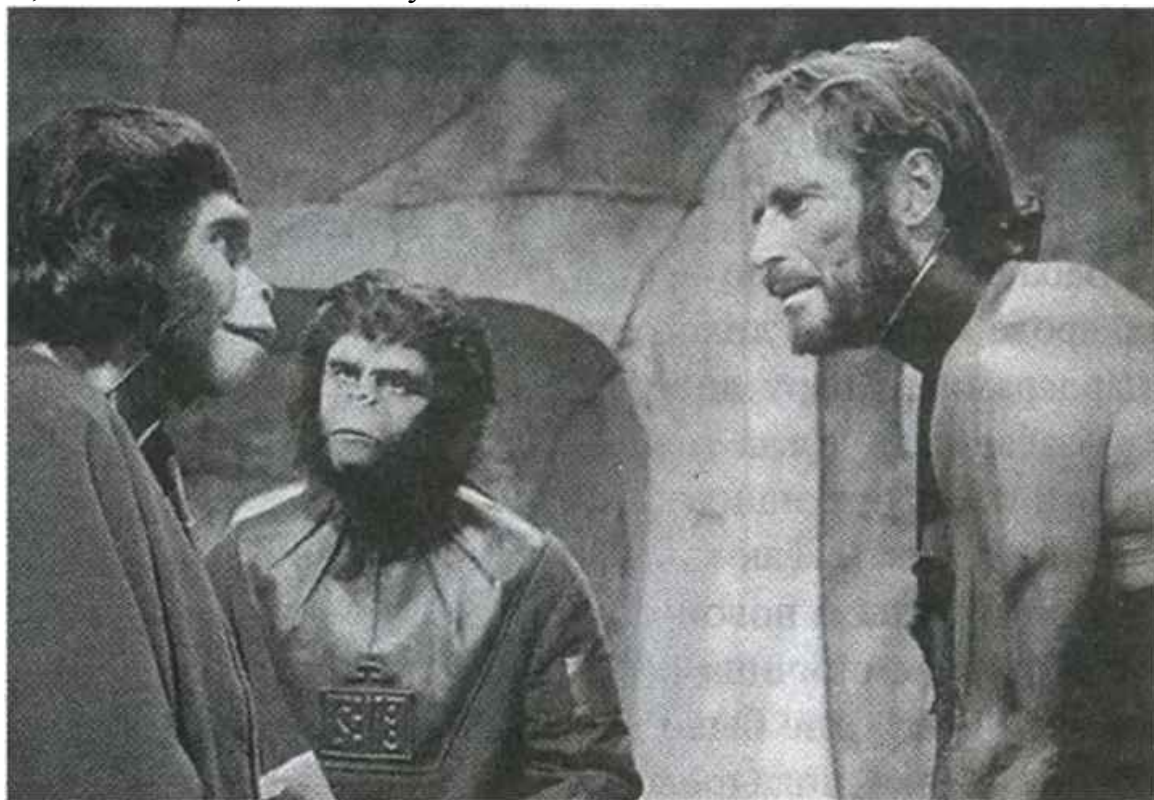
Эти съемки помогли мне понять: лучше держаться подальше от рекламы. Я часто слышу: «Попробуй снять рекламу: это быстро и весело». Но у меня быстро не получается, я нахожу это занятие трудным — ощущение такое, словно кто-то висит над тобой и контролирует каждый твой шаг. У тебя есть клиент, и ты, в сущности, обслуживаешь то, что рекламируешь. Я работал с фирмой «A Band Apart», выступившей в роли продюсера. У них была общая идея, но никакого представления о внешнем виде персонажей — вот тут-то я постарался. Забавно было этим заниматься, и поездка в Прагу оказалась интересной, и костюмы все эти придумывать... Надо сказать, что за рекламу я после этого не брался...



Набросок Бёртона к рекламному ролику часов «Timex I-Control»

В октябре 2000 года первая из шести серий флэш-анимации о «Мальчике-Пятнышке» появилась на сайте www.shockwave.com. Бёртон написал сценарий и поставил каждый из трехминутных эпизодов, в которых действовали персонажи его книги «Печальная кончина Мальчика-Устрицы и другие рассказы». Студия «Флинч» из Санта-Моники использовала в качестве исходного материала акварели Бёртона. Музыка сочинил Дэнни Элфман, а Лиза Мари и Гленн Шадикс участвовали в озвучании. В заключительном эпизоде, «Рождение Мальчика-Пятнышка», появилось множество новых персонажей, включая Бри-Боя и Мальчика с Гвоздями в Глазах, которые позже наряду с Мальчиком-Пятнышком, Ядовитым Мальчиком и Девочкой-Спичкой вошли в серию «Трагичных игрушек», созданную Бёртоном для компании «Дарк хоре»^[122].

Забавное это было время, самое начало дот-ком-бума, вроде «золотой лихорадки»: люди становились миллиардерами за пару дней, а через год все обрушилось. Что забавно: я тогда мало работал с компьютерами, а все эти компании наперебой предлагали мне что-нибудь для них сделать. Так я получил возможность попробовать свои силы в новой области — то была единственная серьезная причина взяться за это. В сущности, интересней всего мне было изобразить это главным образом в технике покадровой мультипликации, ведь эти персонажи к ней очень восприимчивы, — сейчас я так бы и поступил. В общем, я не уверен, что флэш-анимация так уж хорошо подходила этому проекту, но все равно было интересно попробовать, изучить возможности новой техники. Мультипликация вышла довольно незамысловатая, минималистская. Они сами все снимали на студии «Флинч», мое же участие ограничилось несколькими раскадровками и ключевыми кадрами. Но в технике покадровой мультипликации вышло бы лучше; может быть, когда-нибудь я так еще и сделаю.



«Планета обезьян» (1968): Зира (Ким Хантер) и Корнелиус (Роди Макдауэлл) дискутируют с Тейлором (Чарлтон Хестон)

«Планету обезьян», роман Пьера Буля, автора «Моста через реку Квай», однажды уже экранизировали, в 1968 году. Сценарий написали Майкл Уилсон и Род Серлинг, режиссером был Франклин Шеффнер, впоследствии получивший «Оскара» за «Паттона». «Планета обезьян» — рассказ о четырех американских астронавтах: Тейлоре (Чарлтон Хестон), Лэндоне (Роберт Ганнер), Додже (Джефф Бёртон) и Стюарт (Дайанн Стэнли), чей космический корабль входит в зону разрыва времени, переносится на много лет в будущее и совершает вынужденную посадку на безымянной планете, где человек представляет собой примитивный, лишенный речи и физически не развитый вид, подвластный интеллектуально превосходящим его говорящим обезьянам. После того как космический корабль тонет в озере, Тейлор, Лэндон и Додж (Стюарт умерла в космосе) идут по дикой пустынной местности в поисках пищи и встречают людей, разоряющих кукурузное поле; на «вредителей» охотится появляющаяся из леса группа вооруженных конных горилл. В результате Додж убит, а Лэндон, которого позднее подвергнут лоботомии, и Тейлор, раненный в горло и временно утративший способность говорить, захвачены в плен и доставлены в обезьяний город. Впоследствии Тейлор подружится с парой дружелюбных шимпанзе: Зирой (Ким Хантер), ученым, и ее мужем-археологом Корнелиусом (Родди Макдауэлл), который, восхищенный способностью Тейлора логически рассуждать, выдвигает гипотезу, что он, возможно, недостающее эволюционное звено при переходе от человека к высшим приматам. Однако эта теория отвергнута верховным обезьяньим советом, видящим в Тейлоре потенциальную угрозу; они решают сделать ему трепанацию черепа. С помощью Зиры и Корнелиуса Тейлору и его спутнице Нове (Линда Харрисон) удастся бежать, и они направляются в Запретную зону — неисследованную местность, где обезьянам не разрешено появляться; они хотят доказать, что человек разумный существовал еще до человекообразной обезьяны. Там им открывается некий секрет, который имеет для всех них эпохальные последствия.

«Планета обезьян», долгие годы считавшаяся вехой в истории кинематографа и классической кинофантастики, доказала и свою общекультурную значимость, вписавшись в социальный и политический контекст времени (Вьетнам, движение за гражданские права, расизм, холодная война, ядерная угроза) и породив четыре фильма-продолжения, телевизионный многосерийный фильм, демонстрировавшийся на протяжении двух сезонов, и мультипликационный сериал.

Идею вернуться на планету обезьян, реанимировать бренд студия «XX век Фокс» вынашивала почти десятилетие, прежде чем позвать Бёртона.

В разное время к этому проекту проявляли интерес такие режиссеры, как Оливер Стоун, Джеймс Камерон, Крис Коламбус и братья Хьюз, в то время как многие сценаристы, включая Терри Хейса («Мертвый штиль») и Сэма Хэмма («Бэтмен»), безуспешно пытались одолеть сценарий. Но лишь когда в 1999 году вызов был принят Уильямом Бройлзом-младшим, одним из сценаристов «Аполлона-13», проект наконец сдвинулся с мертвой точки. Бройлз решил убрать всю «земную» часть сюжета, «чтобы не возникла мысль о повторении первого фильма», а также отказался от циничного главного героя оригинала, настолько разочарованного и озлобленного на человечество, что он устремляется в пучину космоса в поисках чего-то более совершенного, чем человек. Мало того, что герой Бройлза значительно младше, ему многое предстоит во время путешествия открыть в себе самом.

Когда Бёртон одобрил черновик сценария, написанный Бройлзом (с рабочим названием «Пришелец»), и в 2000 году подписал контракт с «Фокс», заведующий производственной частью студии Том Ротман дал фильму зеленую улицу для выпуска на экраны летом 2001 года. «Чтобы реанимировать подобный бренд, чтобы вдохнуть жизнь в старую идею, необходим уникальный режиссер — индивидуалист и иконоборец, — сказал мне Ротман. — Тим обладает редкой способностью балансировать на грани: он умеет делать успешные коммерческие фильмы, которые при этом остаются очень личными и своеобразными». На «Фокс» были заинтересованы в том, чтобы Бёртон снимал не продолжение и не ри-мейк прежнего одноименного фильма — картина должна была быть придумана и создана заново.

То была достаточно знакомая ситуация: проект тянется долгие годы, им хотят заняться, желают заняться, мечтают заняться... и в конце концов препоручают мне. Пожалуй, я не совру, если скажу, что это был первый проект, которым я увлекся, зная, что... делаю не то чтобы ошибку, но что это самый опасный из моих проектов, поскольку в его основе — фильм, любимый мною с детства. К тому же это классика, а существует простейшее почерпнутое из опыта правило: «Не пытайся переделывать классику. Если же хочешь что-то переиначивать, бери то, что похуже, тогда ты сможешь сделать это лучше». В то же время материал мне по-настоящему нравился, но при этом я испытывал чувство, которое иногда посещает меня, когда я начинаю новый проект: порочное очарование чем-то запретным, за что и браться-то не следовало. Но это, как я думаю, часть моей личности: я нередко ощущаю подобное...

Безусловно, если тебе предстоит сделать нечто на основе чего-то уже существующего, прямые сравнения неизбежны. Поэтому я испытывал

давление более сильное, чем во времена «Бэтмена»: ведь прежняя «Планета обезьян» всем известна, следовательно, от тебя многого ждут. Но любой фильм — это риск, и я всегда стараюсь относиться к каждой картине, которую снимаю, как к новому для себя опыту, иначе работа вряд ли бы меня заинтересовала.

«Планету обезьян» я видел в детстве, и она сильно на меня повлияла, я смотрел чуть ли не все ее продолжения. Можно сказать, я был фанатом этой картины и с радостью взялся делать ее новую версию еще и потому, что это не должен был быть римейк — для такого фильма он совершенно невозможен. Те, кто любят первую «Планету обезьян» так, как я, просто посмотрят ее еще раз — это *именно тот* фильм. Превзойти его, по сути, невозможно. Но сознание, что от меня не требуют римейка, помогало: я мог просто сосредоточиться на материале. Странная вообще-то штука говорящие обезьяны...

Больше всего я был заинтригован простотой самого приема перестановки. Приходилось делать много всякой всячины с масками и гримом, однако в самой этой теме есть нечто изначальное. Было интересно увидеть, как большие артисты сыграют обезьян — нелепица полная, но в этом есть и нечто классическое, восходящее к старому театру масок, когда кино еще и в помине не было. В некоторых случаях грим подменяет личность, но здесь, у обезьян, ее можно почувствовать...

Итак, Бёртон взялся ставить фильм по сценарию Бройлза, написанному в традиционном духе научной фантастики и включавшему три гигантских батальных эпизода, которые студия «Фокс» объявила чрезмерно дорогостоящими. И тогда, в августе 2000 года, за два месяца до начала съемок, сценаристы Лоуренс Кошер и Марк Розенталь, в чьем послужном списке имелись «Алмаз голубого Нила» (1986) и римейк «Могучего Джо Янга» (1998), были наняты, чтобы полностью переработать прежний сценарий. В то же время уже строились декорации.

Другая проблема с проектом подобного рода — если он затягивается надолго, то приобретает странный статус: «О'кей, полный вперед, премьера тогда-то, сценарий берем такой-то». Вы говорите: «Хорошо», включаетесь в работу, потом прикидывают бюджет фильма, и оказывается, что он составляет миллионов восемьсот, и вы говорите: «Подождите, действительно это слишком много». Увы, это один из тех проектов, которые попадают в проклятый голливудский круговорот: намечена и дата выпуска фильма, и сценарий устраивает студию, но бюджет слишком велик, и вы месяц за месяцем, вместо того чтобы по-на-стоящему работать, пытаетесь сократить расходы. Такие вещи случаются в Голливуде постоянно, — сам не

знаю, почему я не выучил этот урок. Надеюсь, теперь я наконец усвоил его. Похоже, подобное происходит только с крупнобюджетными фильмами — так было и с «Бэтменом».

Когда пытаешься все проанализировать, приходишь к выводу: меня скорее увлекла идея, чем сам фильм. Стоит поглубже порыться в себе, понимаешь: если бы пришлось начинать все сначала, я, наверно, сделал бы совсем другой фильм. Если бы кто-то спросил меня: «Хочешь сделать версию „Планеты обезьян"?» — я начал бы все с чистого листа, и это было бы совсем другое кино с совершенно иными типами персонажей. Наверно, так. Впрочем, кто знает...

Опять-таки все эти голливудские дела: должна включиться некая движущая сила, иначе трудно сдвинуть проект с мертвой точки, словно тебя всякий раз захватывает прибой и возвращает назад, к берегу. И тогда я начал вроде как показывать зубы. Мне твердили без конца: «Урежь бюджет», а я отвечал: «Ведь у вас же киностудия, с огромным производственным отделом, вы сами оцениваете бюджет и знаете, сколько приблизительно будет стоить картина». Полно было подобной ерунды, мешавшей мне работать. Словно произошла какая-то мутация, и фильм начал превращаться в нечто совсем иное.

Съемки должны были начаться в ноябре, а зеленый свет мы получили не раньше чем за неделю до назначенного срока. Сплошное мучение, ведь я лез из кожи вон, впрочем, сам виноват, что позволил себя втянуть во все это. Наверно, я понимал, что нечто подобное уже проходил с «Бэтменом», и это действовало на меня хреновато. И действительно, такая ситуация — не самая лучшая для работы: деньги в итоге вовсе не экономятся, ты тратишь попусту время и энергию, да и моложе не становишься, здоровье ни к черту, в общем, тяжело. Масса времени ушла на борьбу то с тем, то с этим, так что когда я наконец взялся за работу, делал ее лишь «до некоторой степени». Это, конечно, не означает, что я не пытался каждодневно найти в процессе нечто привлекательное, иначе я просто не смог бы работать. Однако на тот момент я ощущал себя как атлет, которого буквально замордовали тренировками, а теперь ожидают победы в забеге.

Я пытался выдержать серьезную ноту, но было очень тяжело. Главное было не повторить предыдущий фильм. Пространство для маневра оставалось — приходилось изучать повадки обезьян, так чтобы не обратить все в шутку. Серьезность в определенной степени была необходима: ведь говорящие обезьяны сами по себе весьма нелепы. Помню, разглядывал фотографии, сделанные во время съемок первой «Планеты обезьян»: там была, например, обезьяна, сидящая на стуле с «Вэрайети» в руках. Мы обыграли некоторые сюжетные ходы оригинала, что, наверно, может

показаться смешным, но это скорее связано с подбором артистов, таких как Пол Джаамат-ти, который обладает природным чувством юмора, проявляющимся даже в драматической сцене. Заряд не меньшей силы исходит от Тима Рога. И не то чтобы они старались выглядеть смешными — это качество им внутренне присуще.



Эскиз Бёртона: Лимбо, воплощенный на экране актером Полом Джааматти.

У нас не было намерения превратить фильм в балаган, но такое могло случиться. Моя любовь к фильмам ужасов пятидесятих годов вылилась в «Марс атакует!», а не в какое-то подобие «Дня независимости». Во мне сидит тяга к ретро, и как она проявит себя, трудно сказать заранее.

Продюсером картины был Ричард Д. Занук, чей отец, Дэрил Ф. Занук, основал киностудию «XX век Фокс». Будучи директором по производству на «Фокс» в 60-е годы, Занук-младший дал зеленый свет первой «Планете обезьян» (в то время он был женат на Линде Харрисон, партнерше Хестона по фильму). Позже уволенный с «Фокс» собственным отцом, Занук, лауреат «Оскара», продолжал действовать в качестве независимого

продюсера, часто в содружестве со своим давним партнером Дэвидом Брауном. Его послужной список включает такие фильмы, как «Челюсти», «Афера», «Кокон», «Шофер мисс Дейзи» и «Дорога к гибели». Они с Бертоном быстро нашли общий язык. Занук и теперь остается продюсером, с которым режиссеры мечтают работать.

Я люблю Ричарда — это фантастическая личность. На днях я смотрел биографический фильм о его отце, и хотелось сказать: «Боже правый!» Удивлен, что никто до сих пор не написал книгу обо всей этой истории: это похоже на оживший роман Гарольда Роббинса^[123].

Ричард изумляет и восхищает. В нем нет ни малейших следов пресыщенности, а ведь он сделал и видел в своей жизни так много. Пресыщенным скорее можно назвать меня, и пройди я через все то, что пришлось испытать ему, не знаю, смог бы я продолжать или нет. Он по-прежнему умудряется сохранять удивительное простодушие, когда случаются какие-нибудь глупости, — возможно, именно поэтому он способен заниматься своим делом, несмотря ни на что. Ричарда взял на работу его отец, потом он же его и уволил, над чем этот парень умеет от души посмеяться. Очень любопытны его высказывания по разным поводам; у таких, как он, можно многому научиться. Когда я познакомился с Винсентом Прайсом, был так же благодарен судьбе, что она свела меня с таким замечательным, не уставшим от жизни, всем интересующимся человеком, от которого многое можно узнать. Взять, к примеру, некоторых руководителей студии — они даже слыхом не слыхивали о многих замечательных людях из мира кино. Ричард же — настоящий клад знаний, его информированность просто поражает, а тот, кто не привык ни во что углубляться, многое теряет.

Когда я только познакомился с Ричардом, он меня чуть ли не напугал своей эксцентричностью. Но с ним очень весело общаться, он человек чрезвычайно осведомленный и невероятно мудрый, а какой он удивительный рассказчик! Истории, которые слышишь от него, совершенно беззлобны, но они оттого ничуть не менее занимательны, чем книги, в которых разгребают всякую грязь.

Когда-то Ричард возглавлял киностудию, а потом вернулся, чтобы снимать фильм, и его никто не узнал, — просто сюр какой-то! Но он всегда в курсе всех событий, у него есть то, чего так не хватает в наши дни, — умение по-настоящему поддержать режиссера. Он каждый день на студии, но не торчит у тебя перед глазами, Ричард прекрасно понимает весь процесс создания фильма, и ты испытываешь огромное удовольствие оттого, что рядом человек, который с уважением относится к твоей работе. Представляете, через что ему пришлось пройти: вырасти в семье, где отец

— один из основателей всего этого бизнеса, возглавлять киностудию, быть уволенным, а потом стать успешным продюсером, как бы мостом между поколениями.

И все же, несмотря на первоначальные сомнения, Бёртона притягивала тематика фильма — иной, перевернутый вверх дном мир и человек извне, очутившийся в незнакомой обстановке, — эти мотивы неоднократно звучали в его картинах. Здесь же, однако, в качестве чужаков, не вписывающихся в мир обезьян, можно рассматривать не только астронавта, капитана Лео Дэвидсона (Марк Вальберг), прилетающего на другую планету, но и свободомыслящую шимпанзе-самку Ари (Хелена Бонэм Картер), сочувствующую людям и призывающую отпустить их на волю.

Наверно, именно это и привлекло меня — эдакие перевертыши на самых разных уровнях. Впрочем, я давно не анализировал эту картину. Обычно мне нужно несколько лет, чтобы все толком улеглось в голове, но на этот раз процесс оказался более длительным и болезненным, так что я еще не покинул поле притяжения «Планеты обезьян». Несколько моментов мне там по-настоящему нравятся, в частности сопоставление чужака-обезьяны и человека — пришельца из другой цивилизации. Мне также хотелось более подробно исследовать аспекты, связанные с поведением обезьян.

Хотя сюжетная завязка фильма — вынужденная посадка астронавтов на планете, где все перевернуто с ног на голову — обезьяны поработили людей, — осталась, по-существу, неизменной и Планета обезьян явно не Земля (в сценарии она названа Аитар), Бёртон настаивал, чтобы его обезьяны гораздо больше походили на животных, чем неловко волочащие ноги загримированные люди в фильме Шаффнера. Обезьяны Бёртона должны были летать по деревьям, карабкаться на стены, висеть на окнах и далее гадить, придя в ярость. По его замыслу, им следовало быть обезьянами на восемьдесят процентов, а людьми лишь на двадцать. Актёров два-три дня в неделю в течение двух месяцев обучали в специальной «обезьяньей школе», как следует двигаться и вести себя.

Мне интересны люди, ведущие себя как животные, и наоборот. Как животные ведут себя Пи-Ви, Битлджус, Пингвин, Женщина-Кошка... Бэтмен тоже животное. Люди-звери определенно меня привлекают. Не знаю, это эмоциональная реакция на засилье интеллекта или еще что, но в моей душе такое настроение находит отклик, я считаю его важным для себя. Это первичный, внутренне присущий человеку животный инстинкт, и мне нравится, как он преломляется в характерах Пингвина и Летучей Мыши. Так что сопоставление здесь вполне сознательное, ну и плюс мои

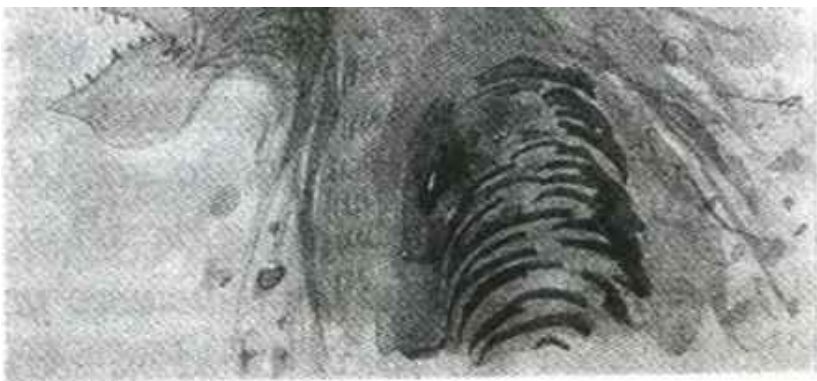
умственные сальто-мортале, которые далеко не всегда имеют логическое объяснение.

Мне хотелось также попробовать несколько чисто технических приемов и поглубже исследовать природу обезьян, чтобы актеры могли как можно убедительнее передать эксцентричность их поведения, вплетая это в общую «перевернутость» всей идеи. Начинаешь размышлять не только о том, как будет выглядеть такая подмена, но и о том, что мы наделяем обезьян человеческими качествами, представляя их эдакими милашками. На самом деле они довольно страшны, особенно шимпанзе. Хотя большинство считает горилл более страшными, шимпанзе имеют незаметное на первый взгляд качество: в каком-то смысле они очень открыты, но при некоторых обстоятельствах гораздо более злобредны — могут растерзать человека. Я боюсь их, но они меня зачаровывают. Мы с самого начала обсудили эту ужасную особенность шимпанзе. По сценарию Тейд был гориллой, мы же сделали его похожим по характеру скорее на шимпанзе.

Когда мы снимали сцены в космическом корабле, с нами был шимпанзе. В один из дней он только и делал, что пытался отыметь разные детали моей анатомии — то руки, то ноги, то спину, то лицо. Назавтра вдруг стал плевать; не знаю, что на него нашло. Актеры, играя обезьян, представляют их умными, а они вполне способны разорвать тебя на куски. У меня они, во всяком случае, вызывали большое беспокойство. Тиму Роту удалось выразить эту пугающую особенность, передать в своей игре, хотя бы отчасти, какую-то специфическую энергию, исходящую от шимпанзе.

Хотя первоначально речь шла об использовании компьютерной графики, Бёртон настаивал, чтобы обезьян играли актеры в гриме, которым предстояло заняться команде под руководством Рика Бейкера, неоднократного обладателя «Оскара», заслужившего славу короля кинематографических обезьян. Он создал весьма реалистично выглядящих приматов для фильмов «Грейсток» (1984), «Гориллы в тумане» (1988) и «Могучий Джо Янг» (1988), а также трансформировал Мартина Ландау в Белу Лугоши для «Эда Вуда». Бейкер имел столь громкую репутацию, что Бёртону не нужно было уговаривать актеров высидживать по шесть часов в день в грим-уборной. Тим Рот, Хелена Бонам Картер, Пол Джаматти, Майкл Кларк Дункан — все они приезжали на студию часа в два-три ночи, чтобы приступить к этой процедуре, и нередко работали до девяти часов вечера.





«Они разорвут тебя на куски». Эскизы Бёртона: наиболее агрессивные персонажи-обезьяны

На ранней стадии мы подумывали о компьютерной графике — сейчас принято думать так. Однако и Ричард, и я чувствовали, что энергетику имеющегося у нас материала по-настоящему способны передать лишь хорошие актеры. Если они у вас есть, они это *делают*, пусть и не понятно как. Когда я впервые видел предыдущую «Планету обезьян», то понятия не имел, кто такой Родди Макдауэлл, но от него исходили некие флюиды, его игра была какой-то неповторимо основательной.

Надо отдать должное актерам: им пришлось нелегко — их словно хоронили заживо каждый день. Я пытался, насколько мог, выяснить заранее, способны ли люди вынести эту пытку: некоторые обожают гримироваться, другие ненавидят. Представьте себе, что вас разбудили среди ночи, а потом трое гримеров пихают тебя из стороны в сторону и тычут тебе в лицо, — сущий кошмар, словно тебя привели к какому-нибудь гребаному дантисту, и это в два часа ночи.

На роль, которую в предыдущем фильме исполнял Чарлтон Хестон, Бёртон пригласил новоиспеченного киноартиста Марка Вальберга, ранее известного как Марки Марк, звезду рэпа, прославившегося в Голливуде «Ночами в стиле буги» Пола Томаса Андерсона и упрочившего успех «Тремя королями», «Идеальным штормом» и «Рок-звездой».



Капитан Лео Дэвидсон (Марк Вальберг) и Дарна (Эстела Уоррен).

Посмотрев фильмы, где он играл, я нашел его очень выразительным, ощутил в нем силу и твердость, необходимые, чтобы совладать с говорящими обезьянами. Не знаю даже, как описать это словами: актерская игра определенного рода, то, что очень трудно изобразить, простое, но решительно сказанное: «Что, черт возьми, здесь происходит?» — качество характера, способное противостоять всей остальной замысловатой чепухе...

В отличие от Хестона в первом фильме, астронавт Вальберга слабо реагирует на происходящее вокруг него. Его безоглядное бегство на протяжении всего фильма в поисках выхода из затруднительной ситуации, в которой он оказался, по-видимому, отражает чувства самого Бёртона в период работы над фильмом.

Можно сказать и так, возражать не стану. Что-то подобное я говорил Марку по поводу его персонажа. Как я уже упоминал ранее, в своей работе я опираюсь на подсознательное, поэтому, оглядываясь на уже снятые фильмы, я порой нахожу в них отголоски каких-то своих былых размышлений. И

разумеется, я разговаривал с Марком и просил его играть так, словно его герой хочет сказать без всяких околечностей: «Дайте же мне, мать вашу, выбраться отсюда!» Он и сыграл с прямой, достойной Стива Маккуина^[124], решительно прокладывая себе дорогу к спасению. Именно то, чего мы добивались. Но в этом, возможно, и состоит моя психологическая проблема...

Бёртон пригласил Чарлтона Хестона на маленькую эпизодическую роль отца шимпанзе Тейда (Тим Рот), престарелой обезьяны, которая на смертном одре раскрывает сыну страшный секрет: «во время оно» обезьяны были рабами людей. Когда Тейд отказывается верить, отец заставляет его разбить сосуд, внутри которого пистолет — доказательство власти и технического могущества человека. Выбор Хестона на эту роль глубоко символичен, но в то же время и весьма ироничен, поскольку этот актер является президентом Национальной стрелковой ассоциации.

Мы обсуждали с Ричардом, не пригласить ли Хестона на одну из ролей, но не сразу придумали, как лучше использовать его. Когда я был маленьким, он до смерти пугал меня и именно поэтому мне нравился — то была эпоха «Зеленого сойлента»^[125] и «Человека Омеги»^[126]. В нем ощущалась сила, а когда ты мал, экран кажется больше, вот и он казался больше и страшнее, чем это бывает в реальной жизни. Меня всегда зачаровывал Хестон: он наделен редким даром заставить работать все, что происходит на экране, он неотразим и каким-то необъяснимым образом пугающе достоверен. Вдобавок он обладал качеством, которое всегда нравилось мне в таких актерах, как Винсент Прайс, — скрытой болью, даже мукой, загнанной вглубь. Удивительные люди! Вы словно впитываете их энергию и это неизменно трагическое мироощущение, порой на пределе человеческих возможностей. В Кристофере Ли это тоже можно почувствовать. Они очень давно часть кинематографа и по-прежнему первоклассно работают.

Не все были так очарованы Хестоном: Тим Рот, например, не любил его ни как актера, ни как политика.

Политические убеждения девяноста процентов людей мне совершенно чужды, но они имеют значение, когда снимаешь картину или вообще занимаешься художественным творчеством. Радость от него — в его незамутненности. Я не стал бы работать с людьми, виновными в убийстве... но стараюсь находить во всем хорошие стороны. Главное для меня в Хестоне — его мощное воздействие на окружающих. Мне кажется, он вдохнул в эпизод подлинную энергию.

Съемки фильма начались 6 ноября 2000 года и, хотя основная их часть проходила в Лос-Анджелесе с использованием павильона «Сони» в Калвер-

сити и лос-анджелесской студии «Центр», «Планета обезьян» снималась также на черных лавовых полях на Гавайях, близ скал Трона в Риджскресте, что в Калифорнийской пустыне, и на озере Пауэлл, рукотворном водоеме на стыке штатов Юта и Аризона, где шла работа над рядом сцен фильма 1968 года. Из-за сложности постановки, сжатых сроков съемок — всего 17 недель и 16 недель на монтаж — и твердо установленной даты выхода в прокат Бёртон нередко работал с несколькими съемочными группами сразу и пользовался мобильным монтажным комплектом.

В некоторых случаях я предпочитаю быть ограниченным во времени. Иногда, конечно, хорошо иметь возможность отойти от дел на месяц-другой и заново просмотреть сделанное. Но бывает опасный промежуточный момент, когда портишь все еще сильнее, когда у тебя чересчур много времени на лишние мысли, но в общем и целом времени всё равно мало. Но, повторюсь, бывают ситуации, когда работать быстро — очень даже неплохо: подготовительный промежуток порой занимает годы, так что быстрота любого свойства может пригодиться кстати — это, по крайней мере, какой-то импульс, движение. Чем скорее все делается, тем лучше: ведь актеры — в гриме с двух часов ночи, и если перерывы между мизансценами достигают полутора часов, ты падаешь подремать, и вся энергия улетучивается. Быстрота в таких случаях скорее полезна, чем вредна, и ты совсем не чувствуешь себя так, словно пошел на компромисс. А иначе никогда не разгребешь те завалы, которые нагромождаются на твоём пути. Нечто похожее было на съемках «Бэтмена», но именно поэтому я радовался, что нахожусь в Англии — там я мог позволить себе взглянуть на все как бы со стороны. Я тогда запомнил это, хотя и умею уйти в свою скорлупу и не давать всей этой чепухе беспокоить себя во время работы. Сознаю, что этот аспект мира кино с годами только усилился.

Во время съемок «Планеты обезьян» Бёртон сломал ребро.

То была последняя неделя среди скал Троны. Я показывал кому-то, как надо падать на землю, объяснял все правильно, вот только ребро сломал... Еще хорошо, что подобное случилось лишь однажды, потому что я не умею по-настоящему сосредоточиться, когда иду, карабкаюсь на скалы или спускаюсь с уступа. Такие моменты при съемках надо стараться свести к минимуму. Иногда удивляешься даже, что все обошлось благополучно.

Правда, я тогда простудился и боялся, что это воспаление легких, настолько сильно болело в груди. И все же пришлось продолжать съемки, не было возможности передохнуть и заняться своим здоровьем. В любом случае не было другого выхода, чем терпеть эту мучительную боль целых шесть недель, а потом она прекратилась.

Травма Бёртона была не единственной. Вальберга зацепил огненный шар во время трюковых съемок, а Майкл Кларк Дункан, игравший гориллу Аттара, упал на бегу и поранился.

Упасть в костюме обезьяны, в доспехах, да еще если ты крупный мужчина... Хотел даже ехать с ним в больницу. А зрелище, когда его в обличье обезьяны катили на тележке, было, пожалуй, самым захватывающим за все это время, стоило того, чтобы заснять его на пленку. Пришлось потом Майкла возить по съемочной площадке на кресле-каталке в полном облачении: стоять он не мог.

Финал первой «Планеты обезьян», когда герои Хестона и Харрисон едут верхом по берегу моря и натываются на погребенные под песком обломки статуи Свободы, что доказывает: они действительно на планете Земля, поставил перед Бёртоном трудную задачу.

Это одна из самых сильных концовок в истории кино. Многие знают ее лучше, чем сам фильм, поэтому от тебя ждут, что финал нового фильма будет, по меньшей мере, не хуже. Но повторить его невозможно, а превзойти — тем более, и я это ясно понимал. Если же ты начнешь придумывать новую концовку, то обманешь ожидания публики.

Вот почему мы обратились к общей мифологии, сложившейся вокруг «Планеты обезьян», — не только исходной книги, но и фильмов-сиквелов. В моем представлении, все это имеет некую кольцеобразную структуру, словно кусает себя за хвост: параллельные вселенные, путешествие во времени, человек и обезьяна, эволюция, религия. Откуда мы пришли? Куда идем? Проходим ли вновь те же этапы эволюции? Хотелось показать, например, параллельный мир, где одни обезьяны, — у меня возник образ причудливой, искаженной вселенной. Образ этот не ограничивался рамками одного фильма, хотя я ненавижу продолжения; но ведь если снимаешь что-то подобное, хочется представить материал помасштабней. Рассматривались идеи некоего поворота времени вспять, нового сопоставления человека и обезьяны, возвращения в мир, который на первый взгляд кажется нормальным, но где произошли какие-то сдвиги. В исходном цикле всегда происходило нечто схожее по сюжету или форме: там такая роскошь допустима на протяжении нескольких фильмов. Я же не был готов к трехчасовой дискуссии о перипетиях путешествия во времени...

На съемках фильма Бёртона в рабочем сценарии отсутствовала концовка: то была попытка сохранить секрет кульминации, задуманной режиссером. Финал картины стал предметом многочисленных домыслов в интернете. Ходили даже слухи, что Бёртон снял несколько различных версий.

Первоначально мы хотели сделать то, что в конечном счете и сделали, но снять все это на стадионе «Янки»^[127] и с одними обезьянами — не знаю, было ли бы это лучше. Разговоры ходили всякие о разных способах снять финал картины, но все в конце концов упиралось в эту бюджетную муть. И, конечно же, мы не делали пять вариантов финала: мы могли о чем угодно говорить, но уж никак не снимать пять разных концовок.

«Планета обезьян» вышла в прокат в конце июля 2001 года на 3500 экранов. У критиков она особого энтузиазма не вызвала, но уже в первый уик-энд вышла на первое место по сборам: более 68 миллионов долларов. Всего же сборы составили 180 миллионов долларов в США и почти 360 миллионов по всему миру. Тем не менее осталось ощущение неудачи «Обезьян» в прокате.

Сборы от картины стали снижаться, но она по-прежнему шла в кинотеатрах и приносила немалый доход. Честно говоря, если взглянуть на цифры прибыли от фильмов, что я снял, можно убедиться: «Планета обезьян» занимает одно из первых мест. Что же касается рецензий, я, как обычно, не обращаю на них особого внимания. Думаю, они не слишком отличаются от тех, что были написаны о моих предыдущих фильмах; некоторые из них доброжелательные, другие — разгромные. Сами знаете, что в них пишут: «Глупый римейк классической картины, большое бездумное летнее голливудское кино. Не обезьянничайте с классикой...»

Последний раз я смотрел «Планету» давно, но быюсь об заклад, что, когда вновь увижу ее через пару лет, найду для себя немало притягательного и интересного. Возможно, мои чувства к этому фильму вспыхнут с новой силой, и он будет мне столь же дорог, как и все, что я делаю в процессе съемок. Удивительным, фантастическим опытом для меня стала съемка эпизода с Тимом Ротом и Чарлтоном Хестоном. Получил настоящее удовольствие. В этой сцене есть даже нечто причудливо-извращенное, если сопоставить Чарлтона Хестона в роли обезьяны со всеми его оружейными делами... Да, то был потрясающий день, просто сюр какой-то! Были, были замечательные моменты... Тяжело мне тогда пришлось, но стоило посмотреть на этих обезьян, просто как они стоят и разговаривают или бродят по пустыне... И я сразу же начинал понимать, почему должен идти до конца. В тот раз я впервые работал с Ричардом и Каттерли [Фрауэнфельдер], которая после этого была помощником режиссера на моих картинах и, пожалуй, единственная за всю мою карьеру умудрялась удерживать меня во временных и бюджетных рамках, что по-настоящему здорово. И актеры, конечно, работали замечательно, — так что во всем при желании можно найти положительную сторону.

Впечатления от студии остались не очень радостные: испытав это пару раз подряд, быстро устаешь. Сидишь там, бывало, а вокруг афиши, трейлеры, люди говорят о фильме так, словно с ним давно покончено. Неприятное ощущение — будто это происходит уже после твоей смерти, а ты бесплотный дух. От процесса съемок фильма получаешь удовольствие именно что по ходу дела, когда результат еще не известен, — но потом это ощущение куда-то исчезает. Если работаешь в жестком режиме, никогда не успеваешь ничего полностью закончить, а уже надо начинать что-то новое. Понимаю, что здесь играет роль фактор упреждения, и мне не слишком по душе такие материи. Не претендую на знание того, что и как лучше продать, но, видя, как мир приобретает все более корпоративный характер, хочется защитить, насколько это возможно, ощущение себя как художника. Не хочу устраивать некое противостояние Я и Они, речь вовсе не об этом, но я действительно принимаю все близко к сердцу. Создание фильма — грандиозная операция, в которую вовлечено большое количество людей, огромные деньги, вот почему я отношусь к этому серьезно и с людьми стараюсь работать подобным же образом. Иногда возникает пугающее чувство, будто я в армии.

Наверно, главная проблема заключалась в том, что я не мог снимать «Планету» по сценарию, который мне пытались навязать. Не знаю никого, кто сумел бы сделать фильм, уложившись в предложенный бюджет. С это-го и начинается деконструкция. Тебе назначили дату выпуска фильма, и ты кромсаешь сценарий, главным образом для того, чтобы соответствовать бюджету. И очень скоро рушится вся конструкция. Уж и не знаю, как лучше объяснить.

Через несколько месяцев после выхода «Планеты обезьян» Бёртон разорвал отношения со своей давней подругой Лизой Мари и уехал в Англию.

Мне всегда там нравилось: и когда я впервые туда приехал, чтобы снимать «Бэтмена», и когда работал над «Сонной Лощиной». Чувствую себя в этой стране как дома, сам не понимаю почему. Не думаю, чтобы я сознательно стремился переехать, ведь я привык к полукочевому образу жизни. У меня оставалось жилье в Нью-Йорке, а в Лос-Анджелесе его уже не было. Но Англия для меня — извечное место притяжения.

Вскоре после этого он начал встречаться с Хеленой Бонэм Картер, что послужило темой множества пересудов в таблоидах.

То было трудное для меня время, когда возникли личные проблемы — еще и потому у меня остались не самые лучшие воспоминания о всей эпопее, связанной с «Обезьянами». После выхода фильма пошли слухи, что на съемках у меня был роман с Хеленой, — чистой воды выдумка. Мои впечатления об «Обезьянах» оказались подпорченными и этими

неприятными домыслами. Такое несправедливо в принципе: наши отношения никак не были связаны с работой над картиной, но лишь с тем, что непосредственно ее не касалось.

«Крупная рыба»

В октябре 2000 года, когда Бёртон готовился снимать «Планету обезьян», умер его отец Билл, а мать Джин скончалась в марте 2002 года. Хотя Тим никогда не был близок с родителями, покинув отчий дом в ранней юности, их смерть глубоко взволновала его. Появилось желание вернуться к истокам, сделать что-то более камерное и личное, особенно после работы над такими кинематографическими монстрами, как «Супермен» и «Планета обезьян». Вместе с Зануком Бёртон занялся «сценарием совсем другого типа, более личным, действие которого происходит в Париже и который мог бы стать основой причудливого исторического фильма».

Однако этот проект был приостановлен, когда продюсеры Дэн Джинкс и Брюс Коэн, получившие «Оскара» за лучший фильм — «Красота по-американски» режиссера Сэма Мендеса, прислали Бёртону сценарий «Крупной рыбы». Написан он был по книге Дэниела Уоллеса «Крупная рыба: роман мифических пропорций» Джоном Огастом, который прочитал книгу еще в 1999 году в рукописи и был тогда на подъеме после успеха своего сценария для фильма «Иди!»^[128]. «Коламбия» заключила с ним договор на экранизацию выбранной ими книги Уоллеса. Этот проект первоначально привлек внимание Стивена Спилберга, который побудил Огаста написать пару вариантов сценария, рассчитывая пригласить Джека Николсона на роль Эдварда Блума-старшего. Через год, не желая связывать себя более конкретными обязательствами со Спилбергом, Огаст скомпилировал из множества написанных им вариантов своего рода «избранное», убрав многое из того, что предлагал Спилберг, после Джинкс и Коэн отправили сценарий Бёртону, нашедшему в предложенном материале именно ту личную ноту, которую он искал.

Действие «Крупной рыбы» вращается вокруг невероятных приключений Эдварда Блума, коммивояжера из Алабамы, общительного и романтического рассказчика изумительных и чрезвычайно приукрашенных историй. Теперь жизнь его подошла к закату, он отдалился от своего единственного сына Уилла (Билли Крадап), журналиста, живущего во Франции и ожидающего рождения собственного ребенка. Уилл возвращается домой в надежде вновь обрести близость с умирающим отцом (чудесно сыгранным Альбертом Финни) и делает попытку примириться с той подлинной личностью, которая, как он полагает, скрывается под его внешним обликом. Далее в фильме представшая нашему взору драма перемежается версией, придуманной Эдвардом (Блума

в молодости играет Эван Макгрегор) и отражающей его взгляд на события. Именно благодаря этим фантастическим историям Уильям начинает лучше понимать своего отца, учиться у него терпимости, умению принять другого человека таким, какой он есть, и не ограниченной никакими условиями любви.

Я ждал чего-то подобного, но этот сценарий меня поразил. Было здорово поработать над таким необычным сюжетом; наверно, со времен «Битлджуса» мне не встречалось ничего настолько из ряда вон выходящего. Приятно было и то, что дата выхода фильма не назначена до написания сценария, что нет ни известного бренда, ничего, с чем все будут сравнивать. Было также замечательно после нескольких лет работы над материалом совсем иного рода почувствовать, что тебя опять глубоко зацепило.

Мой отец недавно умер, и хотя мы с ним не были по-настоящему близки, то было тяжелое для меня время. Я начал часто обращаться в мыслях к прошлому. Мне очень трудно говорить об этом, но когда подвернулся сценарий Огаста, там речь шла во многом о том же самом, поэтому делать по нему фильм было для меня каким-то удивительным катарсисом — возможностью пережить эту гамму ощущений, не выкладывая все психотерапевту. Разговаривать о подобного рода материях мне крайне неловко: чувствую себя глупо и с трудом нахожу нужные слова. В сценарии мне больше всего понравилось, что он облекает в образы как раз то, о чем я не умею сказать. Когда начинаешь анализировать свои отношения с родителями, они кажутся такими странными и запутанными, но одновременно и очень простыми. Почему у родителей-хиппи дети нередко весьма добропорядочны, а у пары скучных бухгалтеров растут натуральные оторвы? Понимаешь, что взаимосвязи здесь могут быть крайне причудливыми.

Мой папа в ранней молодости, еще до моего рождения, был бейсболистом-профессионалом. Он играл за «Кардиналов» — насколько я понимаю, это была команда высшей лиги, — и, по-видимому, получил травму. Потом он работал в Парково-досуговом центре Бербанка, был муниципальным служащим и по-прежнему занимался спортом. Его очень любили за легкий характер. Ему приходилось заниматься детскими бейсбольными командами, женскими и мужскими командами по софтболу, многими другими видами спорта — городская спортивная программа Бербанка весьма обширна. А потом он стал подрабатывать коммивояжером и много путешествовал.

Не знаю, была ли какая-то причина моей размолвки с родителями. Скорее всего, дело в том, что, живя с ними, я ощущал себя старше своих лет. Я не очень ладил с матерью, а отец часто бывал в отъезде, у них были свои

проблемы, а я всегда держался в стороне. Такой уж у меня был характер, и даже когда я уехал от родителей и стал жить у бабушки, разлука не слишком меня взволновала, — просто я это сделал, вот и все. А уже в пятнадцать лет у меня появилась своя квартира, так что я всегда чувствовал себя старше, чем был. Мне приходилось самому пробивать дорогу в жизни. Чтобы учиться в Кэл-Артс, надо было искать работу. Родители не оплачивали мои занятия в колледже, но я никогда не сердился на них за это. Я действительно был уверен в правильности своих поступков: мне надо было делать что-то именно так, и не иначе, — я так и делал. Как это ни парадоксально, но подобным образом ты учишься независимости, а я *всегда* ощущал себя независимым. В конечном счете, может быть, мне и повезло, что я был предоставлен самому себе.

Когда отец заболел... Тут начинаешь себя подготавливать... Как я уже говорил, у меня не было особенно близких отношений с родителями, но когда он заболел, я попытался как-то восстановить былые связи. Я не дошел до той точки, которой достиг в конце «Крупной рыбы» персонаж, сыгранный Билли, но в моем случае все и не было изначально так плохо. Я добился некоторого прогресса. Часто размышлял при этом об отношениях между людьми, которые возникают, словно по волшебству, а потом как-то сходят на нет, примерно так, как показано в фильме. И еще я понял: сколько бы лет тебе ни было, отношения сына и родителей остаются неизменными, они не такие, как между другими людьми. Я никогда не относился к родителям, как ко всем прочим человеческим существам. Они твои родители, пока ты растешь, и если даже ты не слишком с ними близок, когда-нибудь начинаешь понимать, что их собственная жизнь идет своим чередом. Пусть тебе хоть сорок пять лет, ты все еще можешь ощущать себя бессловесным ребенком, оторванным от отца с матерью. А они словно проходят полный жизненный цикл — от детей до родителей, а потом вновь возвращаются в детское состояние. И ты тоже проходишь весь этот путь по кругу, только в своей жизни. Короче говоря, между детьми и родителями существует единственная в своем роде и очень крепкая связь.

Творчество должно быть процессом очищения. И когда я размышлял о своих отношениях с отцом, хорошо понимал: это не предмет для беседы с психотерапевтом. Мне доводилось проходить курс, но я никогда не говорил с врачом о своих родителях. Читая же сценарий Джона Огаста, думал: «Все именно так: это попытка выразить образами непередаваемое». Мне он очень понравился. Обычно я никогда не берусь за что-то подобное, если оно по-настоящему не зацепит меня. Это как рождение ребенка — подготовить себя к тем эмоциям, которые при этом испытываешь, совершенно невозможно. Сильнейшее, ка-кое-то первобытное потрясение — вот что тогда ощущаешь.

Я не надеялся достичь подобного катарсиса, хотя и много думал о своих родителях. Поэтому замечательно, что сценарий меня удивил...

Книга Уоллеса — это скорее сборник коротких рассказов о приключениях Эдварда Блума, чем единое повествование, и Джон Огасту, потерявшему собственного отца совсем недавно, когда он впервые читал книгу в рукописи, прежде всего пришлось искать способ превращения этого собрания эпизодов в связный сценарий. Одной из его находок было использование нескольких разных рассказчиков, включая Эдварда и Уилла, что оказалось очень удачным для литературного произведения об искусстве рассказывать истории.

Может быть, этот прием здесь и не столь эффектен, как в «Расёмоне»^[129], но он придает фильму некий дух свободы, что мне очень нравится. Несмотря на все различия, в картине есть определенное сходство с «Эдом Вудом» — это не биография в классическом смысле, потому что у каждого несколько иной взгляд на происходящее. Именно этим мне понравилась книга «Кошмар исступления»: один человек что-то рассказывает, другой ему противоречит, и это создает ощущение подлинности. В Англии часто слышишь, как историки говорят, выступая на телевидении: «Генрих VIII сделал то-то и то-то», а меня так и подмывает спросить: «А тебе-то, черт возьми, откуда это известно?»

Книгу «Крупная рыба» я прочитал гораздо позже, чем сценарий, и не знаю, захотел бы я снимать фильм или нет, познакомься я с книгой раньше. В ней множество интересных мыслей, но отсутствует четкая форма, что, наверно, и позволило Джону не чувствовать себя так, словно перед ним Библия. У тебя есть право брать темы и превращать их в нечто иное, перекладывать другими выразительными средствами. Думаю, Джону хорошо удалось придать сюжету книги более четкую структуру, хотя она кажется мне несколько странной, мозаичной — один ее элемент влияет на другой, к тому же вначале она чересчур усложнена, а потом излишне упрощена. Но, думаю, во многом так и есть в человеческих отношениях подобного рода. И, как мне сдается, Джон вложил в эту историю гораздо больше, чем было в книге.

Обычно, когда имеешь дело с киностудией, нужно уметь описать фильм одной фразой, иначе ты не сможешь его снять, — так, во всяком случае, они считают. Было большой удачей, что сценарий нравился и мне и им. Никто не хотел ничего менять, несмотря на то, что фабула весьма замысловатая: она разворачивается то в реальности, то в фантазии, один из актеров должен сыграть идеализированную версию старика в молодости, а двойное исполнение ролей Альбертом и Эваном, Джессикой и Элисон нарушает всякую последовательность изложения. В итоге все превращается в какую-

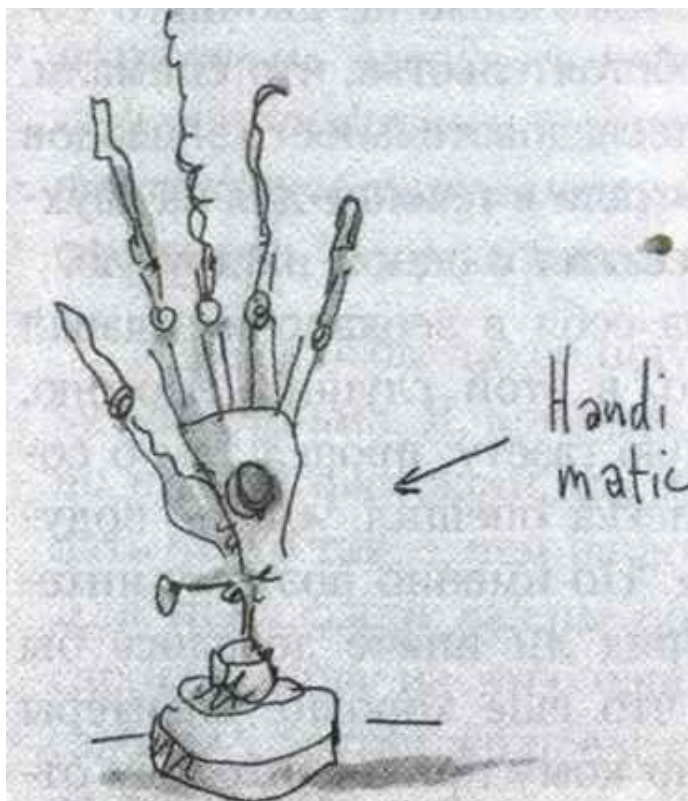
то причудливую головоломку. И все-таки студия хотела это снимать — вот что мне казалось удивительным, тем более что в картине не участвовала ни одна модная кинозвезда, благодаря которой фильм можно было бы выгодно продать. Я безумно радовался, что в процессе работы не приходится перекраивать сценарий. Еще до начала съемок я сказал: «Эту вещичку трудно будет продать: что о ней ни скажешь, может создаться неверное впечатление». В ней нет того, что могло бы иметь успех на рынке. Что касается ведьм и великанов, то в других фильмах они больше впечатляют своими масштабами. А меня проект зачаровал в том числе и своей проблемностью.

Сценарий всегда требует каких-то небольших доработок, часто по бюджетным соображениям; так, была добавлена сцена рождения, весь большой эпизод на холме нам пришлось снимать с сотнями статистов. Кроме того, позднее появилась сцена с ванной: мы хотели, чтобы Альберт и Джессика в тот момент были бы только вдвоем. А сцена, когда Эван дерется в темноте, используя приемы каратэ, появилась в последнюю минуту: она привлекла нас своей дешевизной. Мы также добавили всякие мелкие детали, например механическую руку «Хэнди-матик», потому что по сценарию Эдвард продавал отвертки, а нам хотелось придумать нечто более приличествующее миру фантазий, в котором он живет. Некоторые из этих новых идей были воплощены буквально в день съемок, другие — за несколько дней заранее. Люди из отдела реквизита просто выходили из себя: им постоянно говорили: «Сделайте то-то и то-то, мы будем снимать через три дня». Впрочем, полагаю, и определенное удовольствие от этого они тоже получали: приходилось творить с ходу, а не планировать все на многие месяцы вперед...

Съемки фильма проходили главным образом в Монтгомери, штат Алабама, с января по май 2003 года. Здесь был снят, по существу, весь фильм, если не считать недели работы в Париже.

Алабама — особое место, ощущаешь себя так, словно ты в другой стране. Впрочем, те же чувства можно испытать и в Лос-Анджелесе, особенно теперь, при нынешнем губернаторе Шварценеггере.

Там было много милых людей, что имело и обратную сторону: создавалось впечатление, что излишнее дружелюбие маскирует кипящую внутри враждебность. Но люди действительно были дружески расположены, а я, как вы знаете, не слишком к этому привык: начинаю нервничать, впрочем, это уже моя проблема, а не их. Получаешь некие флюиды, и, думаю, это идет на пользу картине.



Эскиз Бёртона для «Крупной рыбы»: механическая рука «Хэнди-матик»

Хорошо, что ты находишься в том месте, где происходит действие всей этой истории. Для актеров тоже полезно почувствовать окружающую обстановку, да и местный акцент надо научиться изображать. Такое кино не снимешь в лос-анджелесском павильоне. Мне, актерам, всей съемочной группе было важно побывать здесь, ощутить атмосферу: в этом есть некое странное очарование. Что же касается статистов, играющих крошечные роли, то они набираются из числа местных жителей. Это здорово, потому что попадают интересные люди, вообще массовка здесь сильно отличается от лос-анджелесской. Взять хотя бы того парня, который предлагает Эдварду продавать «Хэнди-матик».

В тамошних съемках вообще было много странного: действие происходит то здесь, то там, и нет какой-то главной съемочной площадки — лишь места для съемки эпизодов. Из-за характера самого сюжета, двойного состава исполнителей и того обстоятельства, что снимали, совершенно не выдерживая последовательность эпизодов и в страшной спешке, мы

работали в течение дня на двух-трех разных площадках, переезжая с одной на другую.

Каждое утро я глядел на себя в зеркало и задавал вопрос: «Что я здесь делаю, в этой глуши?» Помню, взял однажды в руки местную газету, прочел там о собрании ку-клукс-клана и слегка опешил. «Да, — подумал я, — странное местечко». Но именно поэтому интересно было пожить там. Вряд ли иначе довелось бы побывать в этих краях. И что еще хорошо: визитеры особо не докучали, ведь мало кому придет в голову отправиться в Алабаму на уик-энд.

Там мне случилось пережить самые экстремальные погодные условия в своей жизни. Однажды, когда мы находились в цирковом шатре, нас буквально начало сдувать. Как в «Волшебнике Страны Оз». Торнадо, подъем воды в реке, — пришлось эвакуироваться. Весь наш цирк стерло с лица земли. Мы успели снять одну сцену с Дэнни Де Вито, а на следующий день все было затоплено водой на несколько футов. Ситуация чрезвычайная. И еще: никогда больше я не видел таких огромных насекомых. Во время ночных съемок мы словно находились в зоне боевых действий. Эти «пикирующие бомбардировщики» с шумом бились об осветительные приборы, в воздухе стояла вонь от сгоревших насекомых...

А в остальном все было замечательно.

«Крупная рыба», помимо всего прочего, привлекла Бёртона сочетанием чрезвычайно эмоциональной сердцевины замысла и невероятной, порой зашкаливающей фантазии небылиц, рассказываемых Эдвардом Блумом. Именно достигнутое Бёртоном равновесие между фантастическим и реальным делает фильм столь привлекательным. Это относится и к художественному оформлению фильма, к подбору актерского состава и к игре артистов. Бёртон позволяет реальному миру быть «подлинным», но не шероховатым, наводя на него кинематографический глянец и делая доступным и успокаивающим, в то время как в фантастических элементах все хотя и преувеличено, но сохраняет человеческие, жизнеподобные пропорции.

У меня было такое ощущение, словно я снимаю сразу два фильма. Я, конечно, чувствовал себя вполне уютно в мире фантазий, но мне также было интересно делать нечто такое, чем не доводилось заниматься раньше. Для меня были важны обе эти стороны процесса, поскольку одна из них напоминала эпизод «Беспечного ездока»^[130], другая же представляла собой территорию, известную мне и раньше. Вот почему меня привлекало сопоставление этих двух элементов.

Что мне нравилось в структуре фильма: она словно бросала тебе вызов — именно на это я и рассчитывал, когда брался за работу. Доходишь до

конца съемок и ощущаешь эмоциональный подъем. Ты вроде бы и догадываешься, в чем его причина, но не знаешь наверняка, истинный смысл твоих ощущений скрыт от тебя, ты не понимаешь, откуда такая волна эмоций. В самом деле не представляю, откуда это все взялось, когда я заканчивал работу над фильмом. Никому его еще не показывал, да и настроение мое тогда не было особенно приподнятым.

Бёртон идентифицировал себя не только с Уиллом, пытающимся восстановить отношения с безнадежно больным отцом, но и с самим Эдвардом Блумом: ведь он занимается тем же, чем и Бёртон, — рассказывает истории.

Одна из причин, почему я хотел снимать этот фильм, заключалась в том, что, хотя я и хорошо понимал характер Уилла, главным было показать оба поколения. Нужно их чувствовать и любить, и я ощущал особую близость к Эдварду. Было здорово, что я с самого начала полюбил этого героя, хорошо при этом понимая и его сына Уилла, — эти два персонажа сопоставляются друг с другом. Думаю, если бы Эд Блум не был так дорог мне, я не смог бы сделать этот фильм, даже, наверно, не захотел бы за него браться.

Первоначально Бёртон предложил сыграть Эда Блума Джеку Николсону, с которым ранее работал дважды — на фильмах «Бэтмен» и «Марс атакует!» Николсон по замыслу режиссера должен был сыграть Эдварда в старости, а для сцен, где он молод, изображение актера предлагалось обработать на компьютере.

Мы обсуждали с ним — в порядке трепа, — как сделать его более молодым и не использовать ли для этого компьютерную обработку. Забавная вышла дискуссия, но так ничем дело и не кончилось. У нас не было четкого представления, можем ли мы осуществить эту идею. Да, мол, замысел интересный, но насколько он осуществим? В итоге пришли к другому решению, и мне кажется, хорошо, что не стали заикливаться на этой концепции, а использовали вместо нее вариант с двумя актерами.

И тогда Бёртон начал подыскивать двух подходящих артистов. Тот же двойной принцип подбора актеров пришлось применить и для роли Сандры, жены Блума. Ее сыграли Джессика Ланж и Элисон Лохман. Джинкс и Коэн в это время продюсировали фильм с Эваном Макгрегором «К черту любовь!» Они и предложили для «Крупной рыбы» Макгрегора в паре с Альбертом Финни.

Проблема с подбором актера на роль Эда Блума заключалась в том, что нельзя было ограничиться только одним исполнителем. Можно было найти одну прекрасную кандидатуру, но если не удавалось подобрать для нее контрапункт, замысел не срабатывал, рассыпался, как карточный домик: нам

необходимо было заполучить обоих, но если имеешь одного, а второго найти не можешь, что тогда делать? Мы не могли пригласить на эту роль Альберта Финни, а потом добавить к нему Бена Аффлека. То же самое с Джессикой и Элисон. Конечно, я мог пойти на риск, начав снимать сцены с Ланж, еще не зная, кто будет играть ее в молодости. И мы были счастливы, что Джессика ответила согласием, — я питаю к ней самые теплые чувства.



Эван Макгрегор в роли Эда Блума в молодости

Эван — замечательный артист, не уступающий Джонни. Я люблю его за талант и бесстрашие. Обожаю актеров, готовых сыграть все, что угодно, не выпячивающих собственную персону, мол, «а как я здесь буду смотреться?» Такие как Эван, просто без лишних слов берутся за дело, и в этом есть некая внутренняя свобода, не восхититься которой по достоинству невозможно. Интересно, что, встречаясь по отдельности с Эваном и Альбертом, я еще не знал, хочу ли я объединить их, — они совершенно разные люди, но между ними существует некая духовная общность. Не то чтобы они походили друг на друга внешне, но когда они играют, эта глубинная близость проявляется.

Когда работаешь с Эваном, такое ощущение, что каждый день снимаешь новый фильм, и это очень здорово. График был очень жесткий, и если бы у меня играли актеры, обожающие задавать вопросы типа: «И долго нам еще здесь торчать?», мы бы делали фильм и поныне. Эван просто поразил меня в сцене, где он спасает собаку. Ему пришлось иметь дело с

сенбернаром, которому вовсе не нравилось находиться в горящем здании, как, впрочем, и Эвану. Все в дыму, собака до смерти напугана, лестница обледенела. Мы старались по возможности обезопасить их, а дом уже вовсю пылал. Но Эван сумел со всем этим справиться — один из самых впечатляющих актерских эпизодов, которому я был свидетелем.

Я люблю артистов эвановского типа за то, что они не имитаторы, а характерные актеры, перевоплощающиеся в других людей. Джонни тоже способен сделать это, но все-таки исполнителей, которые могут передать подобную совокупность состояний, очень мало: тут явное преувеличение и одновременно реальность, комическая сторона личности и ее телесная оболочка. И поскольку он играет романтизированную версию самого себя, Эда Блума, проскальзывает легкая нотка самовосхваления: «Ну разве я не изумителен?», которая может начать действовать вам на нервы, но Эван очень умело балансирует, не переходя эту грань.

Альберт тоже сыграл потрясающе. До этого я не был с ним знаком, но когда видишь его в фильме вроде «Тома Джонса»^[131], ощущаешь его индивидуальность и особое обаяние. В этом он сродни Эвану. Уже после того, как мы решили их «спарить», кто-то прислал мне журнал «Пипл», вышедший несколько лет назад, где рассказывалось о современных звездах и их двойниках, о параллельном течении их жизней от самого рождения. Была там и фотография Альберта вместе с Эваном. Так и хотелось сказать: «Замечательно получилось!» У Альберта неподдельная любовь к жизни, как у его персонажа, он многое внес от себя в эту роль, в то время как Эван передал дух несколько гиперболизированной реальности и чистосердечия, — прекрасно, когда актеры могут быть настолько распахнуты в сторону зрителя. Он и раньше делал такое: и поет, и пляшет — все оставляет ощущение подлинности.

То же самое с Элисон. Вот она просто застыла на месте, как актриса немого кино. Одной из ее главнейших задач было стоять неподвижно минуты две, и больше ничего. Это было очень эмоционально и красиво. Джессика тоже умела всегда найти самое простое и верное решение. Поскольку ни у кого не было по-настоящему большой роли и никто толком не знал, как один персонаж будет влиять на другой, процесс напоминал некую головоломку, но для меня в этом и была вся прелесть. Я всегда мог быть уверен, что Джессика поможет Элисон исполнять свою роль, а та, в свою очередь, поддержит Джессику, Эван поможет Альберту и наоборот. Они, возможно, и не догадаются сами, но я-то все это видел, — удивительное зрелище!

Хотя Макгрегор находился на съемочной площадке с самого начала работы над фильмом, Бёртон решил сперва снять эпизоды с Альбертом

Финни.

Все сцены с Альбертом оказались очень сильными, затем мы снимали ту часть фильма, где играет Эван,— там совершенно иная энергетика. Тем не менее Эван приехал к самому началу работы, когда мы еще мало снимали, но он уже был на месте. Временами оставался безмолвным наблюдателем. Мы обсуждали разные моменты работы, Альберт и Эван пообщались немного, пару раз мы обедали вместе. У меня создалось впечатление, что Эван много размышляет, проводит какое-то собственное незаметное постороннему глазу исследование, о котором не любит особенно распространяться. Я чувствовал, что он готов к съемке в любую минуту, видел, как он наблюдает за Альбертом и потихоньку все впитывает.



«Крупная рыба»: Альберт Финни, прекрасно сыгравший Эдварда Блума в старости, и его сын (Билли Крадап)

На роль Уильяма, сына Эдварда Блума, Бёртон пригласил Билли Крадапа, которого многие считают одним из лучших актеров своего поколения. Он сыграл главные роли в фильмах «Почти знаменит» Камерона Кроу и «Без предела» Роберта Тауна.

Уилл — большой педант, который ищет на всё точные ответы, но некоторые вещи в жизни нельзя понимать буквально: порой бывает не так просто отделить черное от белого. Случается, когда одно и то же реально и нереально одновременно. У Билли в картине самая трудная роль, и, мне

кажется, он справился с ней просто замечательно: здесь крайне нелегко удержать шаткое равновесие. Всегда испытывал к нему самые теплые чувства, может быть, потому, что ощущал некое родство с его героем, у меня ведь были похожие отношения с собственным отцом. Но в этом персонаже есть и какая-то жесткость, какой-то внутренний конфликт, который мне представляется очень эмоциональным, очень печальным и по-настоящему подлинным. В этих героях есть что-то весьма трогательное. Опять-таки динамика отношений родителя и ребенка, и не важно, сколько тебе лет, противоречия всегда остаются. Думаю, Билли прекрасно справился со своей ролью, которая представляет собой эмоциональную сердцевину фильма, — она самая простая и одновременно самая трудная для исполнения. Мы часто говорили с ним об этом и именно так выстраивали эту роль. Меня и самого всегда мучил вопрос: «Почему я так себя веду? Мой папа — замечательный человек, все его любят, почему же у меня с ним такие проблемы?» Но это инь и ян самой жизни.

Многих усилий потребовали сцены в госпитале и у постели больного Эда. Со своим отцом мне не довелось пережить подобное, поэтому и копировать было нечего. О смерти отца я узнал на Гавайях, когда подыскивал места для съемок «Обезьян». В последнее время отец выглядел больным, но не был прикован к постели. Так что для меня эти сцены работали чисто на эмоциональном уровне.

Актеры были по-настоящему хороши. Все они глубоко чувствующие, думающие люди. Мы старались свести к минимуму суету, которая неизбежна в процессе съемок; надо было дать актерам возможность обжиться на отведенном им пространстве. Ну и эмоциональный накал зашкаливал. Сцены, которые выглядят в фильме эмоционально насыщенными, и снимались так же, и смотрятся потом потрясающе. И Альберт, и Билли просто великолепны — с выбором людей мы угадали. Сдерживать свои чувства, как это делает Билли, чрезвычайно трудно. Мы много думали и говорили с ним об этом весьма деликатном штрихе его актерской игры, а он умело вел свою роль и добился в конце концов хорошего результата.

Во второстепенных ролях были заняты многие постоянно приглашаемые Бёртоном артисты, в том числе Дэнни Де Вито, сыгравший Амоса Кэллоуэя, инспектора манежа и хозяина цирка, который оказывается оборотнем. Роль потребовала его съемки в голом виде.

Пугало ли нас это обстоятельство? Дэнни хорош тем, что его не надо ни в чем убеждать: он готов на все и просто делает то, что необходимо. Я нервничал куда больше его — комары и тому подобное... Но он справился.

Новой возлюбленной Бёртона Хелене Бонэм Картер достались три роли: Дженни, подружки Эдварда Блума, как в молодости, так и в зрелые годы, а также одноглазой ведьмы, чей стеклянный глаз обладает магической силой предсказания: тот, кто осмелится заглянуть в него, увидит, как он умрет. Пригласить Бонэм Картер сниматься в фильме пришло в голову Зануку.

Приступая к работе над картиной, я видел одну серьезную проблему — двойное исполнение ролей Альбертом и Эваном, а также Джессикой и Элисон. Но когда это удалось уладить, возникла еще одна трудная задача возрастного плана: как сыграть Дженни. Вместо того чтобы снимать двух актеров, Ричард предложил отдать эту роль Хелене, чему я теперь, по прошествии времени, очень рад. Всегда испытываю определенную неловкость, предлагая ее на роль, хотя она и замечательная актриса. Но на этот раз Занук облегчил мою задачу. Думаю, первоначально он упомянул ее в связи с ролью Дженни, но потом оказалось, что ей вполне по силам сыграть и ведьму тоже. Да и вообще как это можно — играть у меня без толстого слоя грима?

Среди вновь прибывших на территорию Бёртона оказались Стив Бушеми, сыгравший «поэта» Нортера Уинслоу, которого Эдвард встречает в начале фильма в городке Спектр, а позднее, сам того не желая, помогает тому ограбить банк, и Мэтью Макгрори, человек ростом в семь футов восемь дюймов^[132], сыгравший великана Карла. Этот гигант терроризирует Эштон, родной город Эдварда, а потом путешествует вместе с ним. Макгрори умер в августе 2005 года в возрасте тридцати двух лет.



Эскиз Бёртона: одноглазая ведьма

Мэтью зарегистрирован в Книге рекордов Гиннеса: у него самые большие ноги в мире. Ему можно посочувствовать: что бы он ни делал, люди на него смотрят. Все мы порой чувствуем себя неловко, но этот парень, по-видимому, испытывает подобные ощущения раз в сто сильнее,

чем мы. Он очень способный, и мне нравится, что он относится ко всему с большой серьезностью.

А Стив и вовсе замечательный актер, стоит на него взглянуть — и ощущаешь какое-то волнение. Он похож на непутевого брата Барни Файфа^[133].

По своей тональности «Крупная рыба» резко отличается от предыдущих фильмов Бёртона: это, без сомнения, его самый романтический и сентиментальный на сегодняшний день фильм, но лишенный приторности и слащавости.

Мне всегда нравилось выражать свои эмоции, но без чрезмерной слезливости. Стараюсь следить, чтобы лажометр не зашкаливал, а сентиментальность не перехлестывала через край — иначе получится эпизод из «Дней нашей жизни»^[134]. Вот почему мне хотелось, чтобы в фильме присутствовал юмор, и вообще, чтобы в нем много всякого было намешано. И состав исполнителей подобрался соответствующий: мне нравится, когда они умеют одновременно быть и смешными, и трагичными, и достоверными — выражать самые сокровенные чувства. Это совсем не легко, особенно когда одну роль играют два актера, и требует большой изобретательности. Считаю, мне очень повезло: я нашел полное понимание у людей, с которыми работал.

Романтическая сторона рассказанной в фильме истории мне также нравится. Хотя она об отце и сыне, но в ней показано, что у главного героя есть и своя жизнь, свои отношения с женщинами. Это не слишком усложняет сюжет, но этот слой картины мне тоже очень дорог. В детстве, особенно раннем, тебе не приходит в голову, что у родителей может быть собственная жизнь, но это так. Вот почему мне по душе романтическая простота этой сюжетной линии.

Что до отражения моего нынешнего психологического благополучия, то очень сомневаюсь. Не думаю, что люди искусства подолгу испытывают чувство удовлетворения, — может быть, оно порой и посещает их, но быстро проходит. Им присуще скорее некое смутное желание, страстное стремление к идеалу, романтическая фантазия, тоска по недостижимому, — все это несколько отличается от реально ощущаемого счастья. Надеюсь, вы меня понимаете. Речь идет о вашем желании открыто, ясно и просто, но в то же время с достоинством выражать свои чувства.

«Крупная рыба», помимо всего прочего, привлекла Бёртона многообразием составляющих ее элементов и временных периодов.

Каждый день возникало ощущение, что снимается новая картина, словно перед тобой блюда с яствами и надо все попробовать. Я не испытывал ничего подобного со времен «Большого приключения Пи-Ви»,

где множество разных жанров объединены в рамках одного фильма. При этом казалось, что шесть месяцев работы уместились в один день. «Ну, что ж, сегодня мы снимаем гангстерский фильм». — «Сегодня? Но у нас по плану волки». — «А теперь мы отправляемся в Корею». Замечательное было время.

Покончив сначала со множеством реалистических сцен, мы обратились к фантастической стороне сюжета и здесь немного расслабились, сняв психологическую нагрузку. Все очень веселились после тяжести, эмоциональной бедности и какой-то герметичной закрытости предыдущего этапа съемок — было здорово распахнуть душу. Ни минуты скуки, и хотя было жутко странно находиться на юге Штатов, я получил большое удовольствие. Когда слишком хорошо знаешь, каково это — сидеть сиднем и воображать, что делаешь фильм, огромное удовольствие — работать так быстро. Это приносит радость и дает заряд энергии, который не ощутишь, если актер тратит в лучшем случае полтора часа на то, чтобы надеть резиновый костюм.

Эпизод с Корейской войной — более позднее дополнение. В этой сцене Эван должен был просто спуститься с парашютом и повстречать двух девушек, но без всякой видимой цели. Вот мы однажды и стали шутить, что хорошо бы поручить ему все-таки какую-нибудь миссию. Впрочем, у нас не было ни денег, ни времени, и я придумал не слишком обоснованную сюжетом драку в темноте с использованием приемов каратэ, чтобы как-то оправдать его десантирование в Корею. Эван хотел драться с несколькими противниками, объяснял нам, что давно мечтал проделать нечто подобное в каком-нибудь фильме про войну, а затем залихватски вытереть нос, — уж не знаю, на какой фильм он намекал...

Люблю людей, стремящихся к исторической достоверности в кино. Когда я рекламировал свою картину, некоторые газетчики донимали меня: мол, почему на Корейской войне надписи сделаны по-китайски и поют американские песни? А я говорил себе: «И это они *меня* называют странным?» Я и не претендую на правильный показ Корейской войны, дело в том, что здесь вообще нет правильного показа *чего бы то ни было*.

Именно поэтому, в частности, в том эпизоде фильма, где действие происходит еще в период сегрегации на юге США, юный Эдвард Блум играет с чернокожими ребятами, а новорожденного Уилла принимает врач-негр, хотя в то время таким докторам запрещалось иметь дело с белыми пациентами.

Итак, я взял из будущего Эдварда Блума то, что знал о нем, и создал собственный набросок этого персонажа. Для меня он не расист, а, напротив, — человек, лишенный подобных предубеждений. И поскольку все в фильме

окрашено его ощущением действительности, временные рамки не столь уж важны: Эдвард свободен от расовых предрассудков и просто не обращает внимания на различие в цвете кожи. Когда мы снимали сцену в цирке, ко мне подошла пара встревоженных статистов и один из них спросил: «Скажите, ведь здесь не будет негров, правда?», на что я ответил: «Знаете, в этом фильме они как раз будут».

«Крупная рыба» сохраняет устойчивое равновесие между подчеркнутым реализмом сцен в больнице, где лежит Эдвард Блум, и фантастическими эпизодами, снятыми Бёртоном тем не менее весьма реалистично.

Причин этому было множество. Прежде всего, мы старались не слишком полагаться на компьютер — такой подход диктовал сценарий. Люди, причастные к миру кино, чересчур избалованы компьютерной графикой. Однажды мы стояли посреди поля, смотрели на дерево, где должен был оказаться автомобиль Эдварда, и кто-то предложил: «А почему бы нам не изобразить машину, висящую в ветвях, при помощи компьютера?» Я ответил: «Нет, нам придется подвесить машину на дереве». Или: «Давайте нарисуем цветы на компьютере». — «Нет, цветы должны расти в поле, чтобы Эдвард стоял среди них, а не перед гребным синим экраном». Для меня очень важно присутствие элемента ручной работы, выполненной человеком, что обусловлено самой темой реального и нереального. Есть, конечно, и более реалистические сцены, но нам не хотелось, чтобы они походили на стереотипное изображение американского Юга, мы стремились придать им более поэтический оттенок — поток сознания, южная готика.

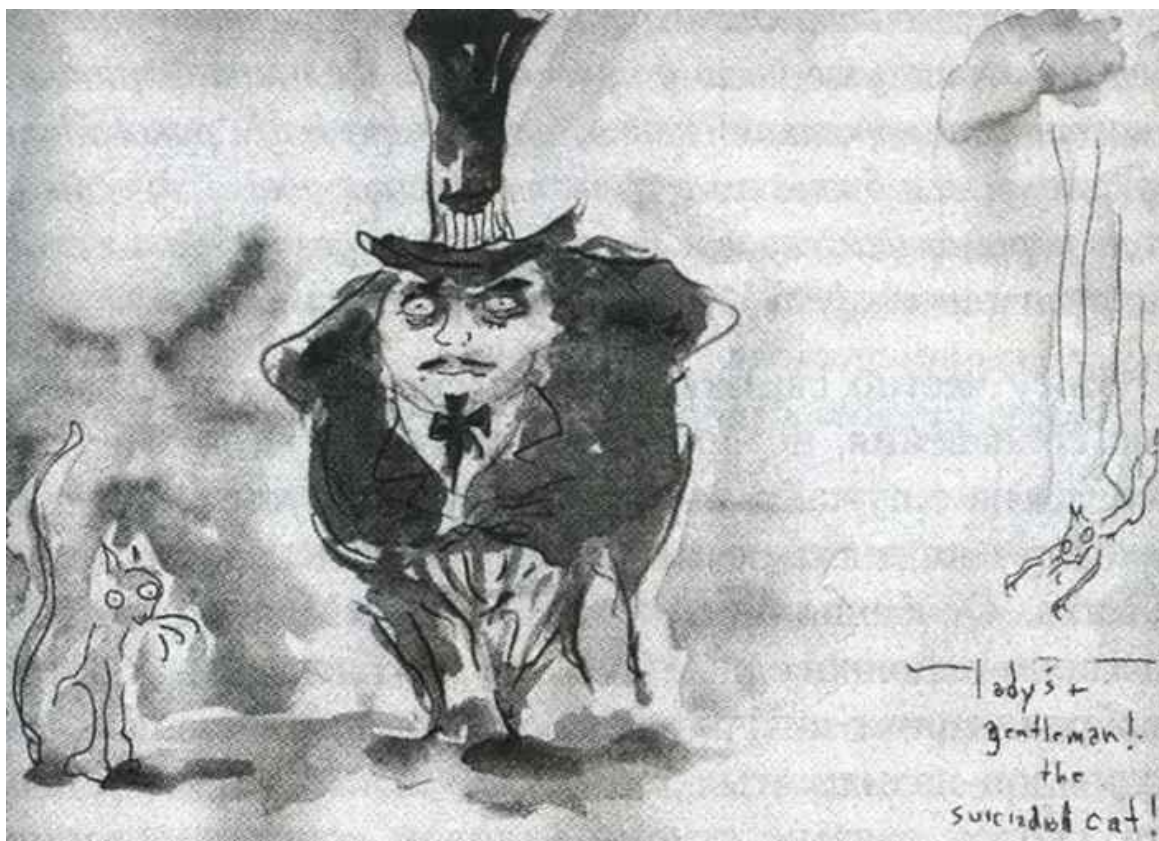
«Крупная рыба» построена на баснях и сказках, мифах и фольклорных историях у включая многие архетипические для них элементы: ведьму, русалку, великана, оборотня, цирку и идиллический маленький городок, — все это в уникальной бёртоновской интерпретации. По иронии судьбы, деревья, мешающие Эдварду покинуть городок Спектр, были дополнением к сценарию, придуманным Спилбергом.

Конечно, мы опирались на классические образы в той же мере, в какой «Ясон и аргонавты» используют символику мифов. Это было весьма забавно, поскольку символы адаптируются к разным культурам и в каждом поколении видоизменяются. Вот почему тема красавицы и чудовища, универсальная по своей сути, может быть решена сотней всевозможных способов и каждый раз по-новому. Фольклор и мифы всегда завораживали меня. Их восприятие меняется, когда люди взрослеют: они забывают, что эти истории, включая ведьм и оборотней, основаны на реальных эмоциях и психологических особенностях людей. Для меня совершенно естественно

исследовать подлинные чувства путем их гиперболизации, и я всегда удивлялся, что люди, становясь старше, забывают об этом.

И вновь я обратился в мыслях к своему отцу. Хотя у нас были неважные отношения, в пору моего детства в них иногда присутствовал элемент волшебства. Дело в том, что у него были вставные зубы, два из них острые, и он притворялся, что при полной луне превращается в оборотня: умел щелкать своими искусственными зубами, и нам это безумно нравилось. Так что сами видите, он был сродни сказочному персонажу. Важно помнить такие вещи, не утратить их с годами. А я слишком долго не вспоминал о них: стал чересчур самонадеянным. И все же эти ранние впечатления оказывают на тебя благотворное влияние: такие волшебные, сюрреалистические моменты несут мощный эмоциональный заряд.

Больше всего меня заинтересовала сюжетная линия, связанная с цирком, сам не знаю почему — ведь я никогда не любил цирк, ненавижу его и поныне. Но в фильме эта тема решена весело: здесь показаны циркачи старого закала, вроде тех, что устраивали грязевые шоу, которые до сих пор существуют, например на севере штата Флорида. Возникает ощущение какого-то причудливого кинематографического братства: ты сидишь в захолустье с кучкой людей и пытаешься что-то соорудить. Эти съемки в Алабаме доставили мне удовольствие, и циркачи тоже — ведь они похожи на киношников, хотя и не во всем, люди цирка — особая порода.



Эскиз Бёртона: Амос Кэллоуэй и кот-самоубийца

Моим любимым номером был кот-самоубийца, он несколько раз проделывал этот трюк. Кажется, мы снимали его дважды, и оба дубля получились разными. Когда я впервые это увидел во флоридском цирке, сразу сказал: «Берем с собой этого парня с котом». Он вроде бы был русским и нажил себе состояние, заставляя кота прыгать с немыслимой высоты. Не будь я режиссером, попытался бы освоить его профессию: ведь он работал от силы секунд двадцать в день. На меня это произвело сильнейшее впечатление: такое не может происходить само по себе, здесь есть нечто сверхъестественное, но так или иначе, этот номер был моим любимым.

Некоторые эпизоды «Крупной рыбы», кажется, повторяют те, что уже были в предыдущих фильмах Бёртона, в частности короткая сценка, где Эдвард Блум руководит садоводческим бизнесом в Эштоне. Пригородные лужайки, за которыми ухаживает его компания, чрезвычайно напоминают ландшафты фильма «Эдвард Руки-ножницы».

Могу честно сказать: когда я снимаю фильм, замечаю совпадения, но просто не думаю об этом. Например, сцена с лужайками у меня ассоциируется скорее с некоторыми рекламными объявлениями времен моего детства. Особенно мне запомнилось: «Майк Даймонд, слесарно-водопроводные работы», а также картинки с изображениями аккуратно подстриженных газонов из журналов пятидесятых годов, из «Лук» например. Но это, скорее, связано с моим методом конструирования образов. Эти ассоциации — то, что я способен увидеть, но совсем не обязательно, что я их использую в фильме.

Картина заканчивается песней «Человек часа», написанной Эдди Веддером из группы «Перл джем». Впервые с тех пор, как Принс написал песни для «Бэтмена», Бёртон использовал оригинальное музыкальное произведение, а не специально написанную к кинофильму партитуру, если, конечно, не считать песен, сочиненных Элфманом для «Кошмара».

Эдди Веддер посмотрел фильм, тот ему понравился, и тогда Эдди сказал, что постарается что-то сочинить. Он отнесся к этой работе без лишней горячки, выполнил ее легко и на высоком уровне, не подвергаясь никакому давлению извне: «А если вам это не понравится, особенно не беспокойтесь». Когда я работаю с музыкантами, которых уважаю, и они напишут что-то меня не устраивающее, может возникнуть щекотливая ситуация. Но, по-моему, песня Эдди очень красива, он оказал мне честь своим участием в фильме. Мне кажется, что она соответствует общему настроению, да и голос у Эдди замечательный.

Незадолго до выхода на экраны «Крупной рыбы» Бёртон впервые испытал радость отцовства: 4 октября 2003 года Хелена Бонэм Картер родила ему сына Билли. (Забавно, что один из самых смешных эпизодов «Крупной рыбы» — сцена рождения Эдварда Блума, когда он выскальзывает из рук акушеров. Режиссер хотел показать роды более подробно, но бюджет пришлось урезать.) Бёртон присутствовал при рождении сына.

Если использовать термин «шок и трепет», обычный в Америке, когда речь заходит о сюрреализме, могу сказать, что сцена в «Крупной рыбе» была странным образом пророческой и в то же время, что не менее удивительно, точной во многих деталях. Но если сделать замеры гипотетическим страннометром, настоящее рождение еще страннее.

«Крупная рыба» вышла на экраны США в ноябре 2003 года и имела весьма хвалебную прессу. Многие критики нашли фильм глубоко прочувствованным, хотя некоторые и сочли его чересчур сентиментальным. Были, правда, и такие, которые кричали об утрате Бёртоном своего фирменного стиля, хотя и в более ранних его фильмах

немало пафоса и сильных эмоций: достаточно вспомнить душераздирающую игру Мартина Ландау в «Эде Вуде» или Джонни Деппа в «Эдварде Руки-ножницы».

Я всегда в душе смеюсь над фразами типа «Он мрачная личность», «Это утрата стиля», «Гораздо более светлый фильм», бла-бла-бла... Никогда особо не задумываюсь о подобной ерунде. Мой фильм о том, как люди ощущают мир, реальность, то, что есть и чего нет в их жизни. Мне, например, кажется, что и в «Кошмаре перед Рождеством» есть трогательные, волнующие моменты. Но вы, возможно, подумаете, что я сочиняю некие поэмы в мрачных тонах...

«Чарли и шоколадная фабрика»

Так называется опубликованная в 1964 году вторая значительная детская книга писателя Роальда Даля, уроженца Уэльса. Это рассказ о мальчике из бедной семьи Чарли Бакете, которому достался так называемый «золотой билет» на право посещения фабрики кондитера Вилли Вонки, ведущего затворнический образ жизни. Участвовать в этой экскурсии вместе с Чарли предстоит его дедушке Джо и, в сопровождении родителей, детям, также ставшим счастливыми обладателями «золотого билета» — Майку Тиви, Веруке Солт, Виолетте Борегард и Огастесу Глуну. На фабрике дети сталкиваются с определенными странностями Вонки, не говоря уже о его весьма своеобразных моральных принципах. Бёртон, который до этого уже соприкасался в своей работе с миром Роальда Даля, когда продюсировал для Генри Селика «Джеймс и гигантский персик», любил книгу «Чарли и шоколадная фабрика» с детских лет.

Это была одна из тех книг, которую читали нам в школе. Доктор Сьюз пришел немного раньше, но Роальд Даль был, пожалуй, моим вторым опытом знакомства с писателем, пытающимся создать современную сказку, построенную на смешении света и тьмы, ведущим с детьми разговор на равных, используя детский политически не корректный юмор. Мне давно нравилась эта история, а эмоциональный фактор всегда был для меня решающим.

Книга Даля впервые была экранизирована в 1971 году под названием «Вилли Вонка и шоколадная фабрика». Поставил фильм режиссер Мел Стюарт, продюсировал Дэвид Л. Вольпер, а сценарий написал сам автор. Картина частично финансировалась компанией «Квакер оутс» и снималась в Германии, в Мюнхене. Хотя фильм и не имел кассового успеха, он породил настоящий культ — дань восхищения игрой Джина Уайлдера в роли Вилли Вонки и в еще большей степени — своеобразным мироощущением Роальда Даля.



«Вилли Вонка и шоколадная фабрика» (1971):

Вонка (Джин Уайлдер) наблюдает за участью, постигшей
Огастеса Глупа

Я не очень большой поклонник первого фильма, он не пленил меня, как многих, — так, пожалуй, будет справедливо сказать. Странное кино, сделанное в весьма эксцентричной, раздражающей манере. Какая-то совершенно кислотная ретроспекция, когда они плывут в лодке. А в конце Вилли Вонка вдруг ни с того ни с сего становится милейшим человеком. Знаю, что многим этот фильм нравится: он запоминается надолго, но если его пересмотреть... Боюсь, что те, кто голосовали за внесение этой картины в «классику всех времен», видели ее очень давно. Я же, безусловно, не отношусь к первому фильму о Вилли Вонке, как к той, прежней «Планете обезьян»: когда я делал ее римейк, то прекрасно понимал, что нарываюсь. На этот раз я не испытывал подобной личной ответственности, такого давления просто потому, что к исходному фильму у меня было совсем другое отношение.

После смерти Даля в 1990 году компания «Уорнер бразерс» начала переговоры с его наследниками о новой экранизации. Вдова Даля, Фелисити (Лисси) Даль, на первых порах отнеслась к этой идее без большого энтузиазма, но «Уорнер бразерс» в конце концов уломали ее, пообещав, что

ей будет дано право совместно с киностудией утверждать сценариста, режиссера и исполнителя главной роли. Первый вариант сценария попробовал написать Скотт Франк, в чьем послужном списке адаптации романов Элмора Леонарда «Вне поля зрения» и «Достать коротышку».

Мне позвонили с «Уорнер бразерс» и спросили, согласен ли я взяться за эту работу. У них за последние годы было три или четыре варианта сценария, я прочитал их все и почувствовал, что вхожу в суть дела. Я сталкивался с подобным раньше: ситуация несколько напоминала ту, что сложилась вокруг первого «Бэтмена». Проект находился на студии уже много лет, было немало попыток сдвинуть его с мертвой точки, но, мне кажется, когда работаешь над чем-то так долго, колеса устают и начинают крутиться немного медленней. Версия Скотта Франка представлялась мне лучшей, наиболее интересной и ясно изложенной, но ее отвергли, и она попала в этот адский круговорот разработки.

Что здесь обманчиво, так это кажущаяся простота. У литературы совсем другие выразительные средства, и то, что в книге выглядит хоть и сказочным, но ясным, в кино подчас невозможно передать без чрезмерного упрощения. Мне кажется, что кино требует несколько больших усилий, иначе дело продвигается с трудом. Вот группа персонажей переходит с одного места на другое, и ты знаешь, что это скверные дети, но кто такой этот Вилли Вонка? Эксцентричный кондитер?

Во всех вариантах сценария прослеживался достаточно распространенный сейчас ход мыслей: «Ну ладно, это плохие дети, но Чарли просто скучен с кинематографической точки зрения: он ничего не делает». Что ж, Чарли похож на девяносто процентов школьников, которые просто сливаются с общим фоном. В более ранних вариантах его пытались заставить что-то делать, выставляли эдаким вундеркиндом: «Следует показать Чарли более активным, а отца убрать: достаточно того, что Вилли Вонка олицетворяет отцовское начало». Все обсуждения сценария к этому и сводились — Вилли Вонка, мол, в конечном счете выражает идею отцовства. Я сказал: «Ничего подобного! В чем-то он даже нелепее детей». И мы отбросили этот сюжетный мотив.

У меня возникло желание отложить все в сторону, сделать шаг назад и спросить себя: «Ради чего мы все это делаем? В основном из-за книги. Почему книга так хороша? Чем она запомнилась?» Хотелось передать ощущение самой сути книги и сделать это наилучшим образом, во всей полноте, не пытаясь усложнить сценарий идеями типа «бег Чарли наперегонки со временем».

Я попросил написать свои варианты сценария Памелу Петтлер, которая работала над «Трупом невесты», и Джона Огаста, автора экранной версии

«Крупной рыбы». Мне казалось, что Джон сумеет найти правильный подход и внести свежую струю, если обратится к истокам книги, добавив немного психологических мотивировок, так чтобы Вилли Вонка не был просто «этим парнем».

Речь шла о неких структурных элементах, простых вещах. Ну, скажем, семья Чарли: они недоедают и выглядят истощенными — поэтому Чарли должен быть худым, а не розовощеким крепышом, у которого такой вид, словно он только что плотно пообедал. Его дедушки и бабушки в весьма преклонном возрасте — пусть они и выглядят по-настоящему старыми, будто чуть ли не прикованы к постели. В первой экранизации дедушку Джо играл Джек Альбертсон — будь он жив, прекрасно подошел бы на эту роль по возрасту. Все это должно создать нужную атмосферу, некую особую, причудливую реальность.

Я должен был ощущать себя комфортно в мире, созданном Далем: его восприятие действительности, как мне кажется, близко моему. Мы добавили новые подробности, отсутствующие в книге, но я был уверен, что мы сохраняем верность духу первоисточника. Это одна из возможных интерпретаций, в ней есть некое анархическое начало, и восприниматься она может по-разному.

В подготовительный период работы над фильмом Бёртон посетил дом, где жил Даль, в бэкингемишской деревушке Грейт-Миссенден. Лисси Даль вспоминает, что, когда Бёртон вошел в знаменитую хижину, где любил работать Даль, он воскликнул: «Вот он — дом Бакетов!», Лисси подумала: «Слава богу, что она кому-то пригодилась!»

Это замечательно — добраться до истоков, увидеть их своими глазами. В подобных случаях я стараюсь быть настороже: ты прикасаешься к жизни писателя и должен сохранять почтительность, но не быть слишком зажатым. Было интересно посмотреть, где и как он писал, почувствовать эксцентричность этого человека.

Лисси показала мне оригиналы его рукописей — поразительное ощущение! Он все писал от руки и еще в меньшей степени придерживался политкорректности, чем в окончательном варианте книги. В черновиках у него чего только не было! Например, еще пятеро детей, одного из которых звали Герпес.

Когда работа над фильмом едва доходит до середины, дело порой движется медленно, поэтому на эмоциональном уровне очень важно получить подтверждение того, что тебе уже известно: Даль был весьма эксцентричной, чрезвычайно интересной, творческой личностью — потому-то и истории его так нравятся. Он был таким же, как его книги, и именно

поэтому они столь увлекательны. И ты видишь, насколько велика сила писательского слова, если оно идет от сердца.

Идея о том, чтобы Бёртон передал на экране мир Даля, вылилась в словно заключенный на небесах творческий союз двух уникальных творцов со схожим — мрачным и даже несколько зловещим — взглядом на детей. Хелена Бонэм Картер вспоминает, как с удивлением обнаружила много общего между этими двумя людьми, когда смотрела документальный фильм о Роальде Дале. «Многое из того, что говорил Даль, можно было бы вложить в уста Тима, я что-то похожее он действительно говорил мне. Их обоих отличает недостаток политкорректности и очень мрачный юмор. Даль высказал также близкую Тиму мысль, что дети — маленькие дикари. Мне кажется, что Тима лучше всего понимают именно дети и те взрослые, в которых сидит повзрослевший ребенок».

Дело даже не столько в отсутствии политкорректности, сколько в тяге детей ко всему пугающему и опасному. Именно подобные вещи нередко сопровождают ребенка в процессе его роста и развития, пробуждают творческий потенциал. Есть замечательные дети, но все мы ходим в школу и знаем, что дети могут быть куда более жестоки к своим сверстникам, чем взрослые. Вот почему мне представляется, что Даль изобразил их верно. Я точно не знаю, как он относился к детям, да, в сущности, и не важно, любил он их или нет, но, несомненно, ему удалось передать их психологию. И уж конечно, он не говорил с ними свысока, умел найти точки соприкосновения. Именно поэтому детям нравится эта книга, ставшая классическим произведением: писатель говорит их языком и находит у них отклик.

Как и при работе над всеми предыдущими фильмами, Бёртон нашел в книге Даля несколько важных для себя личных моментов.

По тематике книга не столь уж далека от того, что я обнаружил в Бэтмене, Эдварде Руки-ножницы или Эде Вуде. Везде речь идет о личности, не вписывающейся в общество, отчасти антисоциальной, утратившей связи с окружающими, живущей беззаботно, но при этом мучимой проблемами, корнящимися в семейной истории,— все это можно сказать и о Вонке. Налицо также боязнь, пусть и не вполне осязаемая, вступать в контакты и иметь дело с другими людьми.

Что привлекло меня в характере Чарли, так это его незаметность: в школе такие дети неразличимы на общем фоне, их потом не всегда и вспомнишь. В Чарли нет жеманства, а есть открытость и простота, которые мне импонируют. Таким образом, он несет в себе позитивное начало, Вилли же олицетворяет более сложную и, возможно, более тонкую часть человеческой натуры...

Соблазнительно усмотреть некую связь между кондитером Вилли Вонкой и режиссером Бёртоном. Первый дает волю фантазии, создавая на своей фабрике продуманные в мельчайших деталях кондитерские миры, Бёртон же конструирует богатые интереснейшими подробностями фантастические миры в своих фильмах.

Да, и иногда, на первый взгляд, совершенно бессмысленные и абстрактные. Конечно, за прошедшие годы меня не раз обвиняли в том, что я занимаюсь всякими глупостями, не имея никаких ясных целей. Это мне хорошо знакомо...

Вилли Вонке также присущи какой-то детский энтузиазм и ощущение, что он так и не стал взрослым, и это роднит его с Эдом Вудом.

Пожалуй, верно: Вилли представляется мне своего рода Гражданином Кейном или Говардом Хьюзом^[135] кондитерского мира — человеком блестящих способностей, пережившим тяжелую психическую травму, ушедшим в себя и живущим теперь в своем собственном мире. Наверно, такое случается со многими творческими личностями. Они сохраняют энтузиазм независимо от того, поддерживает их кто-то или нет.

Работая над сценарием по книге Даля, Джон Огаст дал психологическое обоснование эксцентрических поступков Вонки, истоки которых — в его сложных отношениях с отцом, по бёртоновской версии — дантистом, сыгранным Кристофером Ли.

Мы добавили один момент, который отсутствовал в книге, — прошлое героя. Что ж, родители всегда играют важную роль, возразить тут нечего. Все мы в какой-то мере результат родительского и общественного воспитания, которое и придает нам определенную форму, способствует нашему становлению, влияет на нас, особенно если это воздействие травмирует. Наверно, именно поэтому люди порой так боятся стать родителями, думая: «Не причиню ли я невольно своему ребенку душевную травму?»

Понятно, что у Вонки должен быть непростой характер, и поэтому мы стремились добавить ему побольше контекста. В книге ничего подобного нет, ведь это сказка... Но когда ты снимаешь фильм сейчас, какие-то подробности необходимы: если ты их не почувствуешь и не покажешь, Вонка предстанет просто чудачком, не более. Недостаточно изобразить смешного эксцентричного человека с галстуком-бабочкой. Будь ты режиссером или актером, в любом случае надо стремиться найти ключик к этому персонажу, дать ему психологическое обоснование.

По-видимому, у него было задержанное развитие. Помню, как говорил об этом с Джоном: ему всегда удавалось подобрать какие-то детали, чтобы придать персонажу личностные качества. Мы хотели придумать для Вонки

краткую биографию, объясняющую особенности его психологии, в частности, мы говорили с Джоном о пластинках для зубов и об отце Вонки — стоматологе.



Эскиз Бёртона, изображающий ортодонтические страдания Вонки в детстве

Я перепробовал множество всевозможных ортодонтических пластин. То был совершенно уникальный и весьма болезненный опыт: одна из скоб была так велика, что охватывала голову. Помню, когда они сжимались, ощущение возникало такое, словно в череп тебе вкручивают винты. И эта пульсирующая, похожая на головную, боль во рту. Такая уродливая штукавина на голове очень символична: ты сразу начинаешь ощущать себя аутсайдером, не можешь иметь друзей и вообще толком общаться с окружающими, — словом, все бьет в одну точку. Эта скоба действительно олицетворяла невозможность контакта не только с людьми, но даже с собственной постелью. Помню, как пытался лечь на кровать с этой огромной штукой на голове и не мог даже коснуться матраца, хотя очень этого хотел, — завис в трех дюймах над ним, пронзенный болью. Так что мне понятно, какие травматические ощущения можно испытать при этом, да и всякий визит к дантисту мучителен. А если добавить еще и родителей, получится весьма опасное сочетание...

Джонни Депп был единственной кандидатурой, предложенной Бёртоном на роль Вонки, — фильм стал их четвертой совместной работой. Когда снимались «Эдвард Руки-ножницы» и «Сонная Лощина», Бёртону, чтобы отстоять его, приходилось буквально сражаться с руководителями студии. На этот раз Депп, благодаря своей номинации на «Оскар» за «Пиратов Карибского моря», был идеальным выбором для всех.

Ни о ком другом я и не думал, да и нужды в этом не было — впервые никто на студии не препятствовал мне пригласить сниматься Джонни. Насколько я помню, Алан Хорн, президент «Уорнер бразерс», даже сам его предложил. Обычно возникает масса сложностей, несмотря на то, что все знают его как талантливого актера и все такое прочее. Но в этот раз согласие было единодушным, и мне не пришлось бороться за Джонни.

Я часто о нем вспоминаю, потому что он всегда предлагает разные варианты трактовки своей роли — именно такой актер мне и нужен. И он на это вполне способен, хотя риск здесь неминуем: никогда не знаешь заранее, что выйдет, а что нет. Но я люблю так работать, меня волнует сам процесс. Не думаю, что Джонни, будучи актером, хочет знать заранее: «Сейчас я собираюсь сделать то или это». Он прежде всего замечательный характерный артист.

Наши отношения в течение многих лет оставались неизменными, для меня именно в этом их прелесть. Мы говорили с Джонни о всякой всячине, о

наших замыслах, стараясь не заикливаться на частностях. Если же кто-то из нас их упоминает, из этого вовсе не следует: «А теперь сделай вот так», — он это чувствует органически, многое зависит от его восприятия. Как я уже говорил, не знаешь наверняка заранее, что получится, но волнующий процесс поисков оптимального доставляет мне удовольствие.

Вот что интересно: твои воспоминания о прочитанной в детстве книге живы, но когда ты возвращаешься к ней, она словно таит какую-то загадку, открывает различные интерпретации характера героя. Мы стали однажды вспоминать некоторые детские передачи наших юных лет. Каждый город в Америке, крупный уж точно, имел собственный местный телеканал, и на каждом был какой-нибудь экзотический ведущий детской передачи — мистер Уишбоун, Человек-Блинчик, Капитан Кенгуру и его закадычный друг мистер Зеленые Джинсы, странная ведьма Крошка Дафни. Даже ребенку все они казались такими необычными и причудливыми, словно видишь сон или кошмар. Часто приходилось наблюдать какого-то малого в шляпе шерифа, или парня в нелепом домашнем костюме, или Капитана Кенгуру с его характерной прической, усами и бачками. Сейчас вспоминаешь их и думаешь: «Что, черт возьми, все это значило?» Но впечатление от них осталось сильное. Так что многое мы почерпнули у этих ведущих, создав некую странную амальгаму из эксцентричных персонажей.

И все же от каждого очередного фильма Тима Бёртона ожидаешь многого, особенно если в главной роли занят Джонни Депп.



Тим Бёртон и Джонни Депп совещаются на съемках «Чарли»

В этом нет ничего такого уж хорошего... Возникают проблемы. В начале своей карьеры ты буквально сражаешься, чтобы чего-то добиться, но при этом испытываешь чувство удивительной свободы, которое возникает из-за того, что на тебя не давит груз чрезмерных ожиданий. Всегда приятно удивлять людей, но сделать это гораздо труднее, если они чего-то ждут от тебя. С течением времени, однако, начинаешь понимать: все люди — разные, и их ожидания, соответственно, тоже самые разные. Это тебя некоторым образом сковывает, хотя трудно сказать, в чем именно.

Хотя Бочка, по существу, ведет себя как ребенок, в нем есть и нечто пугающее.

И вновь это напоминает ощущение от некоторых детских передач. Помню, в один из своих дней рождения, уж и не знаю, сколько лет мне тогда исполнилось, я видел клоуна Чако и не забуду его никогда, это был такой нутряной ужас...

Как правило, Бёртон сперва рисует своих персонажей и лишь потом приступает к более подробной их разработке, но создание образа Вонки заняло больше времени, чем обычно.

Этот образ был самым... Пожалуй, с ним пришлось помучиться больше, чем с другими, как-то он визуально не давался. Интересно, что, когда читаешь книгу, трудно понять, каков Вонка на самом деле. Остается пространство для интерпретации — уж очень абстрактным предстает этот персонаж. Забавно, что в сознании большинства людей Бэтмен, как правило, остается самим собой: можно приделать ему соски или одеть в черное, он тем не менее будет каноническим образом. Вот я и подумал: «Если я выйду на улицу и стану опрашивать людей, что я услышу: „А кто такой этот Вилли Вонка?“ Или: „Да, он носит цилиндр, пурпурное пальто, бежевые брюки и большой галстук-бабочку“. Как в фильме с Джином Уайлдером. Или им вообще не будет до этого никакого дела?»

А все же есть в Вилли Вонке какое-то изящество, которое удалось запечатлеть в книге и которое хочется сохранить. Мне казалось, что цвета следует сделать еще более темно-пурпурными с легким налетом психоделических шестидесятых, вроде как с пейслийскими узорами^[136]. Приготовить эдакую хорошую смесь, сохранив притом некоторые черты классического персонажа. Он своего рода Призрак Оперы^[137]: прячется, замыкается в себе, живет в собственном мире, — совсем не обязательно, что он полностью современный персонаж, в курсе новейших веяний. Мы придумали для него особую, несколько старомодную манеру выражаться. Он старается найти общий язык с детьми, но не может, как-то неловко это у него получается.

Вонка в исполнении Денпа позаимствовал у Джина Уайлдера пурпурное пальто, цилиндр, к которым по настоянию Бёртона добавил эксцентричный парик под «Битлз», прекрасные зубы, очки с большими выпуклыми стеклами и тонкие перчатки.

Я уяснил для себя, что люди, которых считают гениями или лидерами в своей области, как правило, слегка сумасшедшие. У них есть особенности, которые делают их выдающимися личностями, но и «белых пятен», порой достигающих гигантских размеров, у них предостаточно. Нередко приходится иметь дело с людьми, которых я считаю настоящими творцами, но их некомпетентность в сферах, не связанных с их деятельностью, просто поразительна. А когда проводишь все свое время в общении с умпа-лупами, у тебя самого неизбежно появляются странности.

Мы всегда считали, что Вонка, этот Гражданин Кейн кондитерского бизнеса, стал частью мифа, уйдя в подполье и сделавшись отшельником. Он спрятался, он вне досягаемости. Его прическа, по-видимому, навеяна

впечатлениями от детских шоу — достаточно взглянуть на Капитана Кенгуру, или Мальчика из Коробки с Крекерами, или Человека-Блинчика. Что касается очков, они намекают на некое скрытое свойство характера героя. По этой же причине мы надели ему на руки перчатки, которые символизируют его нежелание вступать в контакт с людьми, а также некое сходство с отцом.

На роль Чарли Бакета Бёртон пригласил снимавшегося вместе с Джонни Деппом в фильме «Волшебная страна»^[138] Фредди Хаймора.

Я не видел «Волшебную страну». Наверно, я спрашивал о нем Джонни, но точно не помню. Однако стоило нам со Сьюзи Фиггис, занимавшейся подбором актеров, увидеть Фредди, мы оба тотчас поняли, что он нам подойдет. Я решил взять именно его, поскольку «Уорнеров» всерьез беспокоил этот персонаж: тут требовался мальчик, внушающий доверие. Суть этого персонажа в том, что он относится к тем неприметным девяноста процентам школьников, которых после никто не может вспомнить. Но такое невозможно заставить сыграть: это или есть в человеке, или отсутствует. Фредди играет просто и умно, без малейшей фальши, которой он, как личность, начисто лишен. Это один из самых естественных актеров, с которыми мне приходилось работать, будь то взрослые или дети. Просто потому, что он... Может быть, это звучит смешно, но он интересуется и разными другими вещами; это не тот случай, когда заявляют: «Я актер, а остальное меня не волнует», — что, впрочем, по-моему, достаточно разумный подход. А Чарли не похож на других детей, куда более ограниченных, изображенных в упрощенной сказочной манере. Просто ему очень нужно получить «золотой билет», это понятно зрителю после первого же его появления на экране.

Когда приходится выбирать из множества детей — это жестокое испытание. Ощущения при этом очень странные, совсем не такие, как при обычном кастинге. Надо отыскать нужный типаж, таких ребят, которые обладали бы теми же чертами характера, что и их герои. Если этого нет, заставлять их что-то делать бесполезно. В чем-то с детьми легче: они кажутся более достоверными, даже если ты снимаешь сказку. И когда мы с моей ассистенткой Сьюзи просматривали этих ребят, сразу почувствовали, кто из них нам подходит. Труднее всего было найти исполнителя на роль Майка Тиви, его поиски заняли больше всего времени, сам не знаю почему...



Обладатели счастливых билетов, включая Чарли (Фредди Хаймор, нижний ряд слева) и дедушку Джо (Дэвид Келли, верхний ряд, слева), захвачены зрелищем вместе с Вонкой

Вопрос, решение которого не заняло много времени: сделать Чарли англичанином или американцем?

Работая с детьми, мы тестировали их, стараясь добиться более американской манеры произношения, и хотя некоторым из них, включая Фредди, это хорошо удавалось, я очень скоро понял, что американский акцент лишает речь простоты. Мы делали картину, смешивая различные элементы, и я почувствовал, что язык англичан лучше: он более чист, придает происходящему большую последовательность и подлинность, имеет больший эмоциональный резонанс.

На роль дедушки Джо Бёртон пригласил ирландского актера-ветерана Дэвида Келли, сыгравшего много замечательных ролей в ирландском театре, но лучшего знакомого британской публике по комедийному телесериалу «Гнездо малиновки» и фильму «Пробуждение Неда».

Я не знал Дэвида до того, как Сьюзи Фиггис показала мне его фотографию, и я сказал: «Замечательная фактура». Потом я с ним познакомился. Он удивительный человек. По-моему, он выглядит так, каким

и должен быть дедушка Джо, — худым, как рельс, и до того старым, словно не вставал с постели последние двенадцать лет. Он кажется даже старше своего возраста. Когда этот человек вошел, я подумал: «Ну и старикашка, ему надо бы поскорее сесть...» Но он выдержал шестимесячные съемки.

В маленькой, но важной роли матери Чарли Бёртон вновь снял Хелену Бонам Картер — в паре с Ноем Тейлором, актером-хамелеоном из фильмов «Блеск» и «Почти знаменит», сыгравшим отца Чарли.

Как я уже говорил, в предыдущих вариантах сценария проскальзывала мысль: «Надо, пожалуй, избавиться от папаши — ужасно скучный персонаж, — фигурой, замещающей отца, становится тогда Вонка». Но когда к работе над сценарием подключился Джон, мы решили: «Но ведь отец — неотъемлемая часть книги». Мне повезло, что Ной захотел сыграть эту роль, потому что он привнес вместе с Хеленой что-то свое в этот фильм. Когда читаешь книгу, сомневаешься в необходимости этого персонажа, но когда посмотришь на него, на нее, на Чарли, на дедушек и бабушек, — все вместе они выглядят как одна странная семейка, словно между ними протянулась связующая нить.

В первой экранизации, снятой в 1971 году, сценарий для которой писал сам Даль, линия отца была полностью вырезана.

Может быть, ему не нравился этот персонаж? Или, может, роль отца убрали из сценария уже после того, как он его написал. Любопытно было бы узнать.

Съемки «Чарли и шоколадной фабрики» начались в июне 2004 года на студии «Пайнвуд» в Англии, где Бёртон снимал «Бэтмена» в 1988-м, причем наружная часть фабрики Вонки была построена на той же съемочной площадке, которую Энтон Фёрст использовал для создания Готэм-сити.

Мне нравится работать в Англии, я уже снял здесь два фильма и знаю многих людей. Я хотел наилучшего художественного исполнения декораций, а в Англии замечательные скульпторы, художники и другие мастера. Снимать здесь было идеальным решением во всех смыслах. «Пайнвуд» — единственная студия, которая настраивает меня на романтический лад, потому что она осталась такой, какой была прежде. В ней ощущается атмосфера подлинной киностудии. Есть что-то замечательное в этих киноафишах, висящих в коридорах. Каждый день проходишь мимо и видишь их все до одной.

Несмотря на то что в Голливуде все чаще обращаются к новейшим технологиям синего/зеленого экрана и компьютерной графики, использованным, например, в предысториях «Звездных войн», «Небесном капитане и мире будущего» и «Городе грехов», Бёртон предпочитает

традиционный подход. Он строит настоящие декорации и избегает, насколько это возможно, цифровых технологий, более того — прибегает к такой старомодной технике, как форсированная перспектива, реквизит большого размера и макеты. Фантастический мир Вонки воплотил в жизнь художник-постановщик Алекс Макдауэлл, работавший над «Бойцовским клубом», «Особым мнением» и «Терминалом», а также над бёртоновским фильмом «Труп невесты».

Я слышал много хорошего об Алексе: на его счету масса удачных работ в самых различных жанрах. В выборе художника часто руководствуешься инстинктом, эмоциями: не изучаешь то, что он сделал, а просто встречаешь — и он тебе нравится, возникает какой-то контакт. И все же, если человек для тебя новый, никогда не можешь быть уверен в своем выборе, пока не завершится работа. Но Алекс был очень хорош, он бросил интересный вызов устоявшимся стереотипам: мы позволили себе роскошь строить декорации, вместо того чтобы прибегать каждый раз к синему экрану. Однако потребовались и весьма сложные эффекты, которые были бы невозможны без его помощи.

Чего нам очень хотелось добиться, так это возврата к иллюстрациям первого издания книги, где лодка скорее напоминала корабль викингов. Впрочем, не все так буквально: мы были открыты для различных интерпретаций. И вот что Алекс хорошо придумал: в первый раз у меня все декорации были выстроены полностью, на триста шестьдесят градусов — я обязательно использую это в дальнейшей работе. В таких случаях всегда говорят: «Стройте в половину размера. Комната с орехами — круглая, достаточно будет ее половины». Сущий кошмар... Кажется, Джон Бурман сказал, что ему пришлось обойтись половиной Круглого стола на «Экスカлибуре» и съемки заняли в пять раз больше времени, потому что это оказалось сложнее, чем выстроить декорацию целиком. Но большинство наших декораций были полностью закрытыми, и это было здорово, потому что, во-первых, избавляло нас от посетителей, а во-вторых, можно было в полной мере ощутить атмосферу снимаемой сцены. Совсем не тот случай, когда наблюдаешь за съемочной группой откуда-то извне. Подобная замкнутость пространства очень помогает, особенно когда вокруг не подлинная окружающая обстановка, — начинаешь ощущать ее как настоящую. Если бы мы построили половину декорации, съемки длились бы и по сей день...

В книге Даля нет прямых указаний на время и даже место действия. Америка это или Англия? При перенесении материала первоисточника на экран Бёртон и Макдауэлл прибегли к такому же двусмысленному подходу, выбрав некий усредненно-атлантический антураж — смесь промышленной

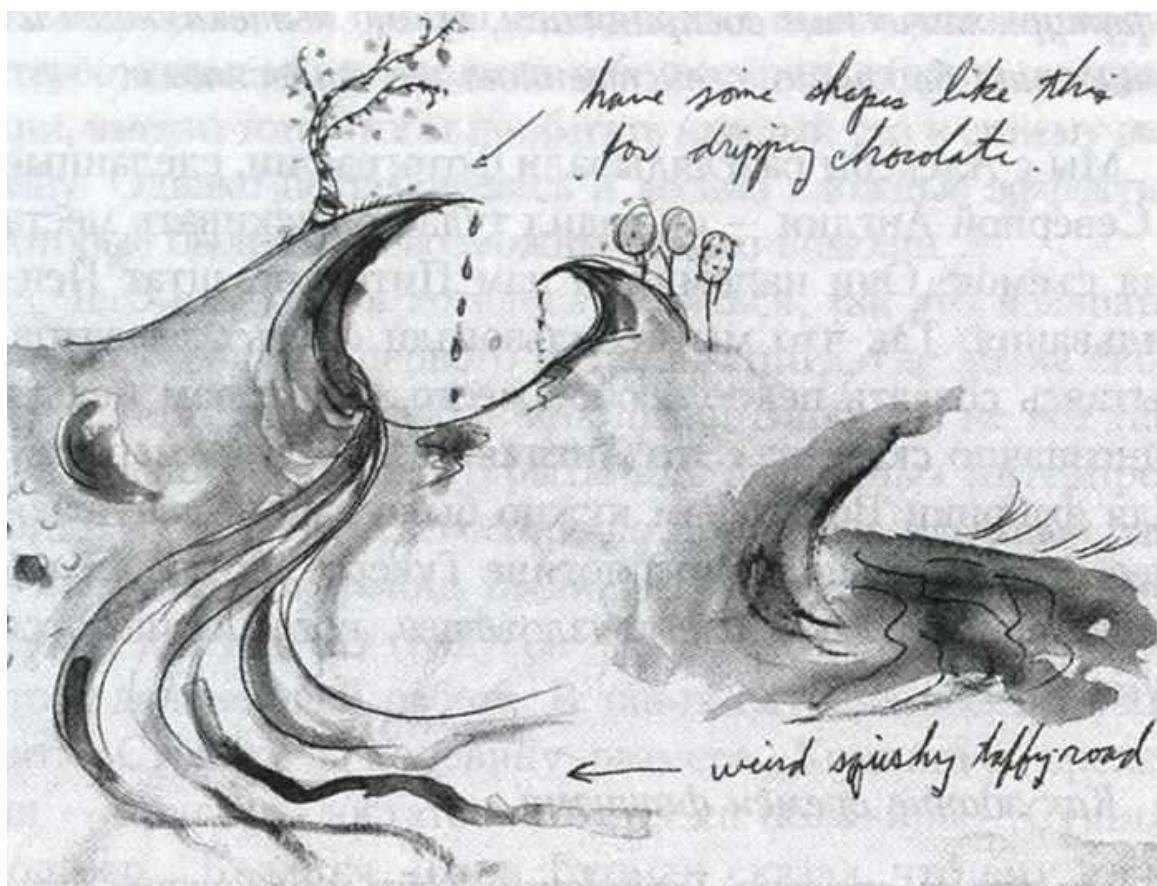
Америки и Северной Англии, объединив визуальные приметы пятидесятых и семидесятых годов с футуристическим восприятием, прямо вытекающим из понимания будущего, свойственного шестидесятым.

Мы с Алексом разглядывали фотографии, сделанные в Северной Англии — он ездил туда подыскивать места для съемок. Они напомнили нам Питсбург, штат Пенсильвания. Так что мы использовали смесь элементов, пытаясь создать некое особое место, о котором нельзя однозначно сказать: «Это Англия» или «Это Америка». Для фабрики Вонки нам нужно было здание, внушающее оптимизм, подобно плотине Гувера^[139], столь же величественное, но и слегка зловещее, когда сгущаются сумерки...

Как здание времен фашизма.

Ну, что ж, это ведь Гражданин Кейн или Говард Хьюз кондитерского мира. Люди, одержимые навязчивой идеей, в них есть что-то грустное и слегка зловещее. Но вовсе не дурное, тут главное — с какой стороны подойти. Но такой взгляд на фабрику очень прозорлив, особенно если помнить о сложности кондитерского дела. Мне тоже приходили в голову подобные ассоциации, поскольку профессия режиссера таит в себе элементы диктаторства и даже фашизма — на личном уровне могут возникнуть и такие параллели...

Самой большой декорацией для съемок в интерьере стала Шоколадная река, заполнившая огромный «пайнвудский» студийный павильон 007. Колышущаяся волнами трава, скамейки из шоколада, ярко раскрашенная листва — декорация сильно напоминала какую-то безумную гигантскую площадку для гольфа... или площадку из финала «Франкенвини».



Эскиз Бёртона для декорации шоколадной реки

Я большой любитель площадок для игры в гольф. Они были у нас в Бербанке во времена моего детства, у меня есть даже книга с изображениями старинных миниатюрных площадок для гольфа со всего мира. По нашему замыслу, это некое природное месторождение шоколада, где его добывают, вырезают из грунта, черпают прямо из реки, ну и плюс некоторое количество посторонних элементов. Так что задачи собрать из леденцов площадку для мини-гольфа мы с Алексом изначально не ставили...

Забавно было выстроить такую декорацию в бондовском павильоне: там обычно подводные лодки или логово какого-нибудь злого гения. К нам подходили несколько человек, решивших, что мы снимаем очередной фильм о Бонде. Они спрашивали: «Что это такое, черт возьми? Площадка для гольфа — владение какого-нибудь суперманьяка?» Было очень смешно...

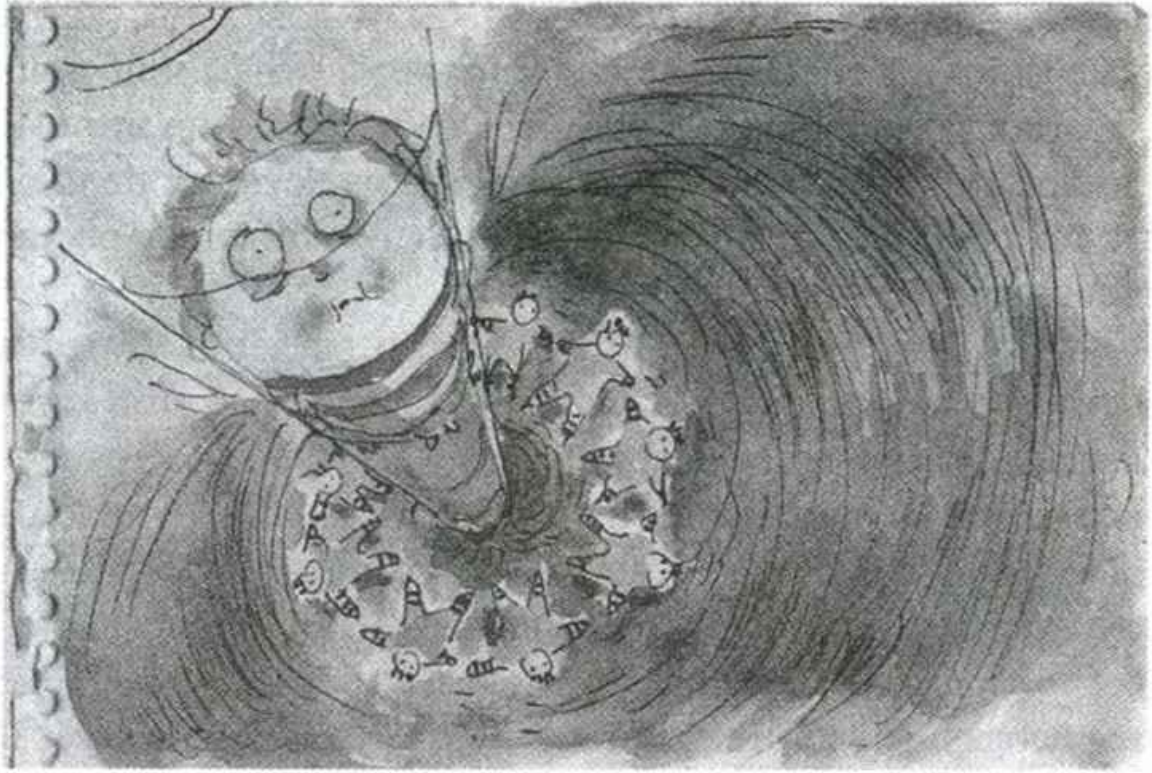
Нам не на что было всерьез опереться, трудно было отыскать печку, чтобы плясать от нее, сказав: «Сделайте нечто, похожее на это». Но мы были довольны, когда удавалось найти какие-то подлинные элементы и не

прибегать к помощи синего экрана. Особенно важно это было при работе с детьми, большинство из которых не имело подобного опыта раньше, поэтому естественная обстановка очень помогала.

Мне нужно было добиться такого эффекта, будто в реке действительно течет шоколад, придать вес этой жидкости, чтобы она не воспринималась просто как коричневая вода. Мы попытались использовать заменитель настоящего шоколада, чтобы жидкость, текущая в реке, имела нужную густоту и характер движения. Нам хотелось, чтобы шоколадный водопад выглядел как настоящий, а не нарисованный на компьютере, поэтому мы с Алексом и Джоссом Уильямсом, отвечавшим за спецэффекты, потратили массу времени на эксперименты с жидкостями различной консистенции и плотности.

Нужно было также правильно выбрать искусственную траву, потому что она бывает искусственная и очень искусственная. Растения должны были выглядеть как бы чуть-чуть натурально, не совсем фальшиво. Иногда мы пытались использовать настоящие растения или покрывали их краской. Таким образом мы могли реально сопоставить одно с другим и видели, когда трава начинала выглядеть слишком фальшиво или уж чересчур как настоящая. Нам приходилось все время экспериментировать в поисках шаткого равновесия между реальным и нереальным — своего рода нейтральной территории.

Чтобы найти визуальное решение для внутренних помещений фабрики — телевизионного зала, орехового зала и зала изобретений, — Бёртон дал посмотреть Макдау-эllu экранизированный Марио Бавой комикс «Дьяболик».



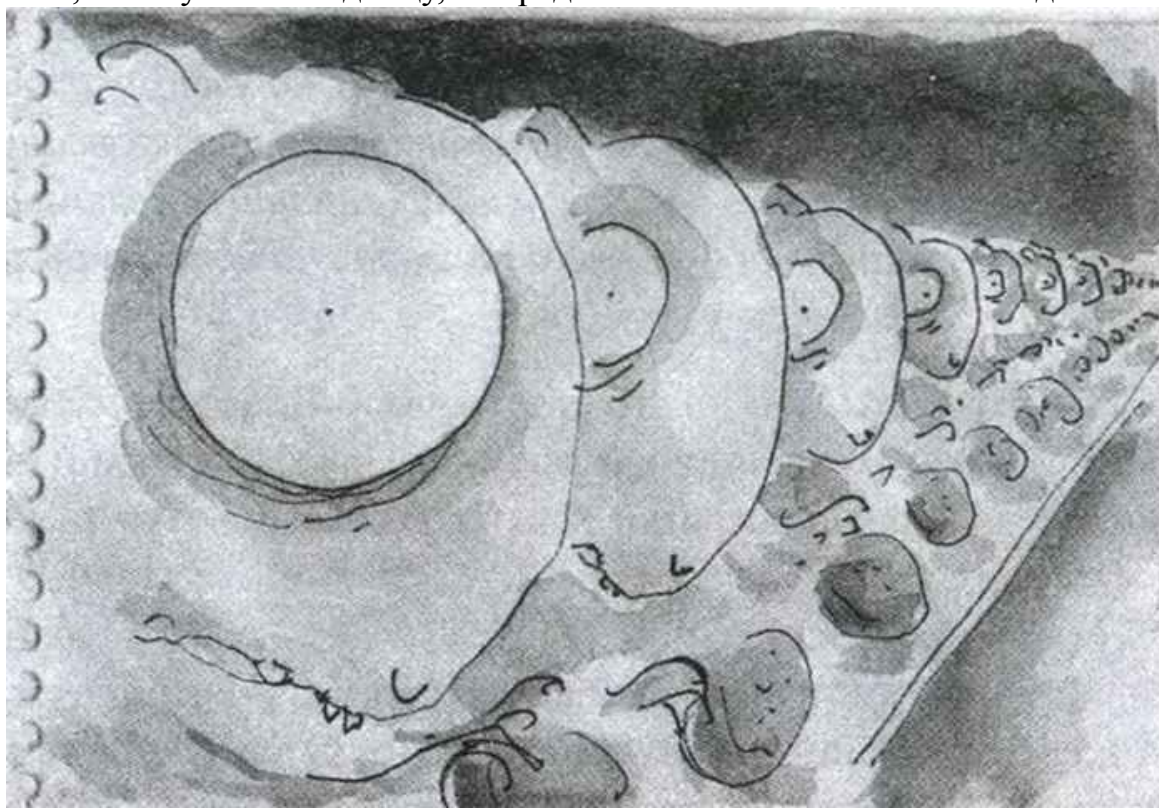
Эскиз Бёртона, изображающий высокотехнологичное выкачивание Огастеса Глупа из шоколадной реки

Просто потому, что мне нравится этот фильм, — да его и в любом случае стоит посмотреть. В каждом зале — свой персонаж. Мы попытались передать дух книги в описании различных залов, но выглядеть они могли как угодно. Телевизионный зал можно было как-то связать с тем, что показано в «2001»^[140] или «ТНХ-1138»^[141], этих «светлых» картинах. План орехового зала мы разработали сравнительно быстро, хотя по нескольким причинам не могли прийти к его цветовому решению. Для зала изобретений главное было — подобрать правильную форму и найти применение тем предметам, которые нам удалось отыскать, — разным частям и замысловатым деталям машин. Много было разговоров типа: «А вот эту необычную мешалку, может быть, удастся куда-нибудь приспособить?»

Бёртон и здесь остался верен своему принципу максимальной достоверности. Скажем, вместо того чтобы рисовать белок на компьютере, сорок зверьков обучали в течение пяти месяцев, чтобы снять эпизод в ореховом зале, где они лущат орехи, а потом нападают на Веруку и ее невыносимого папашу. В конечном итоге в этой сцене все-таки

были дополнительно использованы компьютерная графика и мультипликационные белки, но в крупных планах и основных эпизодах действия были сняты настоящие зверьки.

Может быть, это и странно в век «Властелина колец» и прочего грандиозного кино высоких технологий... Но наш фильм иного рода. Возможно, это и дорогая картина, но уж никак не боевик, где главное — действие, она и в самом деле не отвечает этим критериям. Вот почему было неправильно чрезмерно полагаться на технологии при ее создании. Поскольку в фильме были заняты дети, следовало создать среду, которая помогала бы в процессе съемок, делала бы его более быстрым и легким. Когда на меня в первый раз прыгнула живая белка, ощущение было своеобразное, меня даже всего передернуло. Но Джулии Уинтер, игравшей Виолетту, было гораздо легче правильно реагировать на живых белок. Помоему, даже опытные актеры, такие как Джеймс Фокс, которым чего только не довелось сыграть на своем веку, оценили по достоинству подлинные элементы обстановки: это помогло им приспособиться к предлагаемым обстоятельствам. А если вы подсчитаете стоимость определенного количества кадров, созданных при помощи компьютерной графики, и сопоставите со временем, необходимым, чтобы научить белку прыгнуть на человека, толкнув его в задницу, то предпочтете сэкономить немного денег.



Эскиз Бёртона: опасные белки на фабрике Вонки

Дрессировщик Майк Александр полагал, что это вполне возможно, хотя не думаю, что ему часто приходилось работать с белками раньше. Но, пообщавшись с ним какое-то время, понимаешь, что он хороший человек, переживающий за свое дело. Можно спорить, следует ли вообще использовать животных в кино, но что касается Майка, он вдумчиво и неравнодушно отнесся к работе над фильмом. И всегда трезво оценивал свои возможности. Никогда не говорил: «Да, мы можем это сделать», в лучшем случае: «Что ж, может быть, получится». Или: «Думаю, мы сумеем заставить их сделать это, но не уверен, что они захотят. Может быть, удастся объединить эти два действия в одно».

Съемки «Чарли» продолжались шесть месяцев, с июня по декабрь, потому что, по правилам британского профсоюза актеров, детям разрешено работать не более четырех с половиной часов в день.

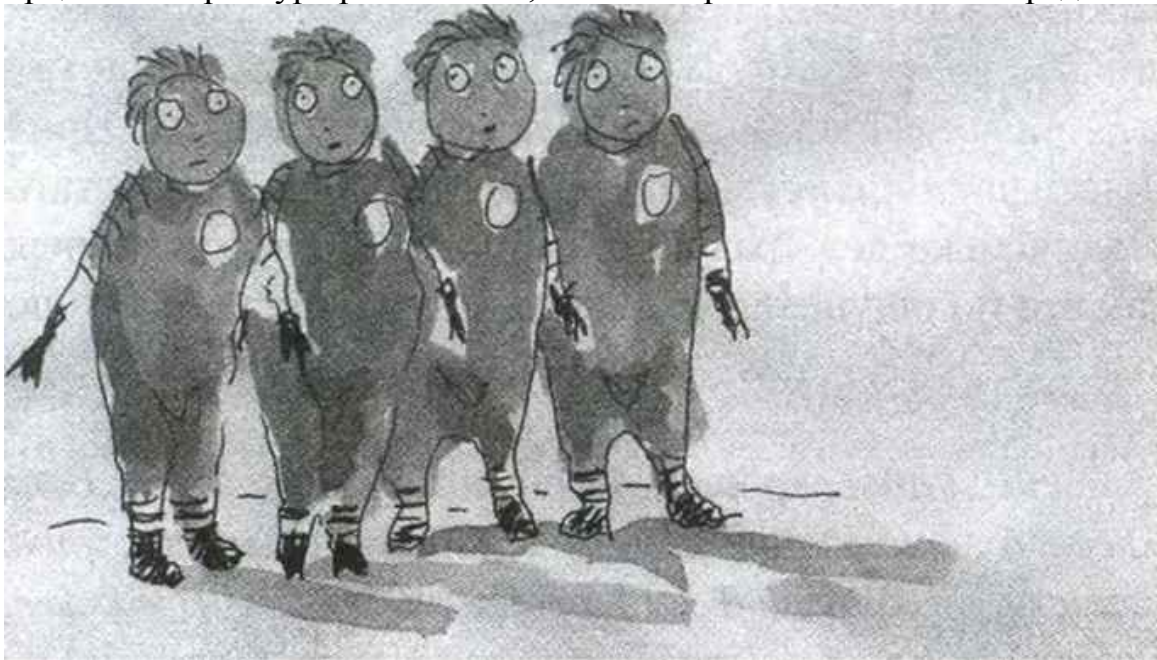
Мы пытались так составить график съемок, чтобы не было простоев, но по большей части не трудились полный восемнадцатичасовой рабочий день. К счастью, дети не были пресыщены шоу-бизнесом, некоторые из них вообще никогда раньше не снимались в кино, в определенном смысле это даже пошло нам на пользу.

Снимали быстро, обычно даже с небольшим опережением графика. Старались работать настолько оперативно, насколько это было возможно: мы вовсе не сидели шесть месяцев в ожидании съемок. Иногда работали три группы одновременно, не говоря уже о умпа-лумпах. Приходилось часто перескакивать с одного на другое, хвататься за несколько дел сразу, чтобы быстрее двигаться вперед. Так что по ощущению это заняло даже меньше, чем полгода.

Умпа-лумпов, крошечных обитателей фабрики Вонки, в первой экранизации играли карлики в зеленых париках, с лицами, выкрашенными в оранжевый цвет. И в книге, и в обоих фильмах действие сопровождается песнями в их исполнении, которые являются одновременно своего рода моральными посланиями и посвящены каждому ребенку, с которым происходит несчастье. Бёртон придумал нечто другое: он пригласил Дипа Роя с его ростом в 4 фута 4 дюйма^[142], снимавшегося у него в «Планете обезьян» и «Крупной рыбе» сыграть всех умпа-лумпов.

То было интересное решение. Начать с того, что мы потратили много времени, определяя правильный рост умпов. Судя по книге, они не выше колен взрослого человека. Я не хотел, чтобы их играли обычные карлики, как в первой экранизации книги, — это не казалось мне правильным

выбором. Компьютерная графика меня тоже не устраивала — только живые люди. Мне требовалось подчеркнуть в них человеческое начало. Мы без конца сравнивали размеры, изготовили даже пробные скульптуры — я все хотел подобрать правильный рост, чтобы они были достаточно причудливых пропорций: не чересчур крошечными, но и не карликами — чем-то средним.



Квартет умпа-лумпов на одном из ранних набросков Бёртона

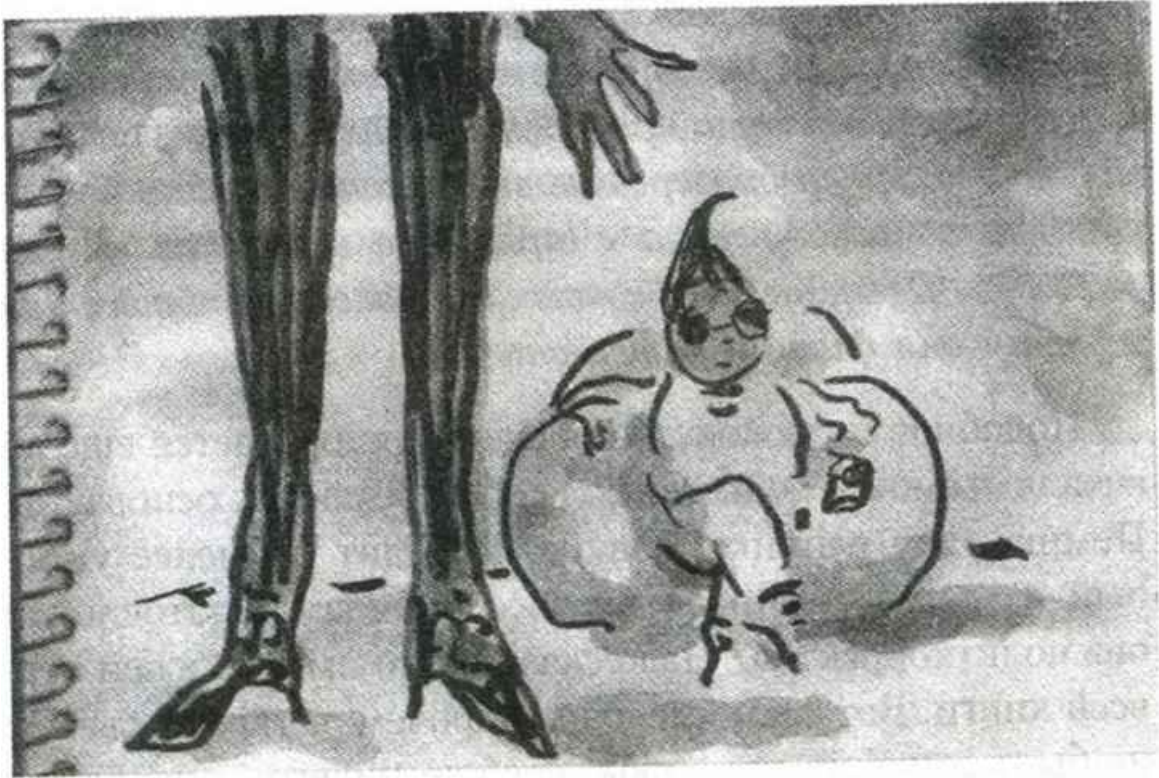
Мне приходилось работать с Дипом и раньше. Его внешние данные всегда казались мне очень интересными. Глядя на него, трудно сказать что-либо определенное о его происхождении или возрасте, но в нем есть какое-то странное благородство, которое, по моим представлениям, свойственно и умпа-лумпам. Поскольку он очень мал ростом, мы могли снимать его, подбирая нужные линзы и приспособления, без лишних спецэффектов. Так что, повторяю, это было интересное решение, да и удовольствия мы получили немало, потому что Дип проводил на съемочной площадке много времени.

В конце фильма Вонка мирится со своим отцом и наносит визит семейству Бакетов. И того, и другого сюжетного хода нет в книге Даля. Тема эта, однако, знакомая: она присутствует в «Крупной рыбе».

Не знаю, как там у Джона, но, очевидно, и для него это в определенной степени важно. Как уже сказано раньше, на всех нас повлияли наши отцы и матери. Помню, как я в какой-то момент пытался помириться со своими родителями, но до конца этого не получилось, а когда я достиг нового

уровня понимания, было слишком поздно. Но мне кажется, что все художественные устремления — это способ разрешения вечных вопросов, некая форма терапии, попытка найти выход в мире фантазий. По крайней мере, я выбираю этот путь.





Бёртоновское видение **умпа-лумпов**, приписанных к «телевизионноу залу» фабрики

Вспоминаю, как на студии меня спросили: «Не нужен ли здесь, в конце, отец»? Я подумал: «Это уж слишком сахарно, слишком упрощенно». Мы с Джоном оба решили: «Нет, мы не собираемся посадить Кристофера Ли за стол, чтобы он сказал: „Передай мне индейку"...» И хотя меня не покидает ощущение, что ничего никогда до конца не разрешить, нам нужно было дать какую-то концовку. Вот почему было важно сделать именно так. Это выглядело естественным, казалось правильным.

Я говорил об этом с Хеленой, и она упомянула как раз то, о чем я думал, когда мы отправились навестить мою маму накануне ее смерти. Я мало с ней общался последнее время, и мы поехали в ее маленький домик на озере Тахо. И там я увидел афиши своих фильмов, что меня ужасно тронуло: мы почти утратили связь друг с другом, но она при этом, безусловно, следила за моей работой. Что ни говори, а подобные вещи окрыляют.

Хотя Бёртон нередко конфликтовал с советами по классификации фильмов и киностудиями, не соглашаясь с их оценкой степени мрачности своих картин, он сказал, что «Уорнер бразерс» не выражали никакого беспокойства по поводу тона «Чарли», да и то, как сыграл свою роль Депп, не было сочтено слишком странным или жутким для фильма категории PG.

Подобное беспокойство обычно приключается еще до начала съемок и не имеет под собой реальных оснований. Помню одну реплику Вонки: «Победит наименее ужасный из детей», которая их обеспокоила: достаточно ли она политкорректна? Надо сказать, что именно в ней суть всей книги. Вот такие мелочи. Впрочем, во время съемок не было никаких придировок, вообще ничего — напротив, мне оказывали всяческую поддержку. Трудно понять, что люди находят жутким, а что нет. Вспоминается, как после просмотра «Бэтмен возвращается» мнения зрителей разделились ровно пополам: пятьдесят процентов считали, что продолжение — более «светлый» фильм, чем первый «Бэтмен», а пятьдесят процентов полагали, что, наоборот, второй фильм более мрачный. Мне это тогда показалось очень странным, поскольку скорее характеризовало состояние умов людей, чем мои фильмы.

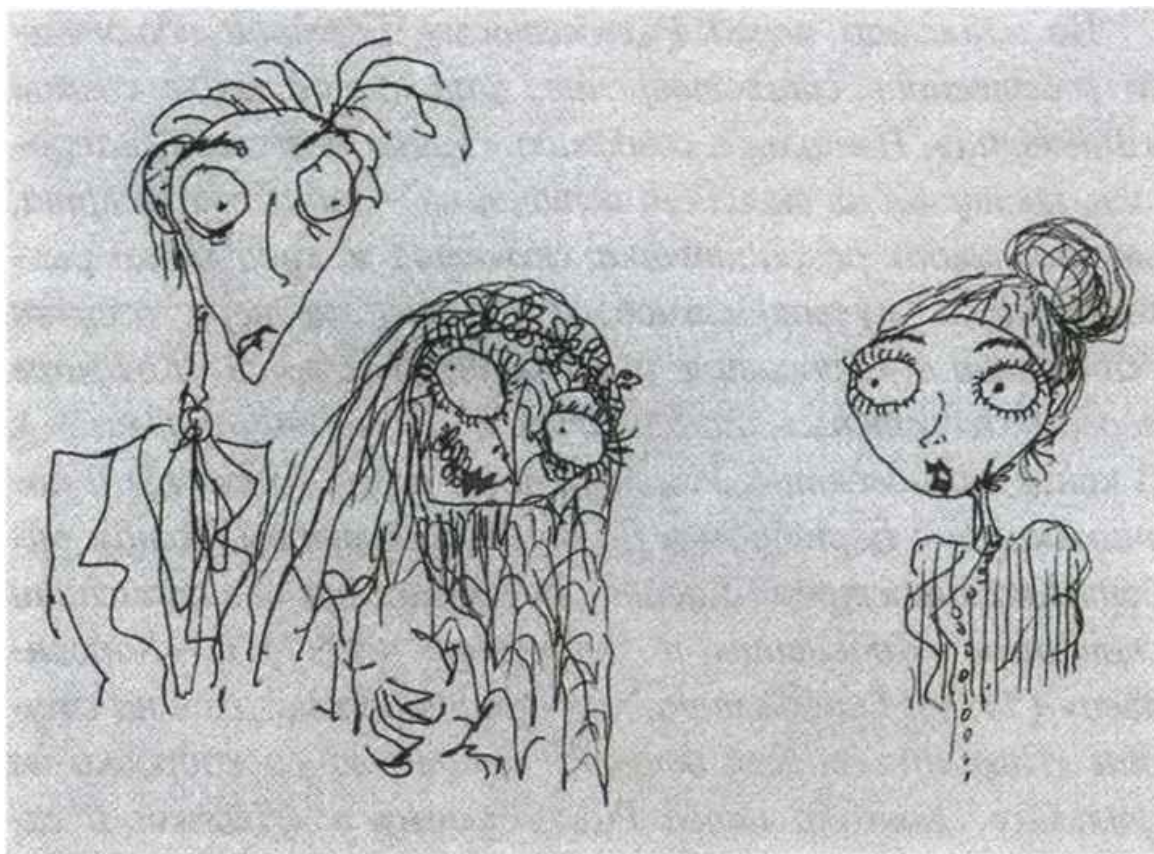
Мы не добавили, по существу, ничего к тому, что есть в книге, возможно, там кое-что получилось даже хуже и вызывает больше вопросов. Может быть, кто-то скажет, что сцена с белками слишком бьет по нервам. Но знаете, сцена с белками в нашем фильме соответствует подобной же сцене в книге: достаточно взглянуть на рисунок в первом издании, где белки буквально сбрасывают девочку в дыру.

У меня всегда были проблемы с классификацией фильмов: такое ощущение, что у совета, который этим занимается, какие-то двойные стандарты. В одних фильмах можно отрезать голову персонажу, в других — нет. Понимаете, о чем я говорю? По-видимому, мне, в соответствии с этими стандартами, позволено меньше, чем другим. У меня всегда было ощущение, еще со времен «Франкенвини», что они, узнав о съемках моего очередного фильма, тут же помещают его в категорию «вызывает беспокойство»: «Сейчас он, возможно, ничего такого предосудительного и не делает, но вполне способен сделать...»

«Труп невесты»

С тех пор как Бёртон закончил съемки «Кошмара перед Рождеством», он не прекращал поиски проекта, который дал бы ему возможность снова вернуться к покадровой мультипликации. Однако за прошедшие годы анимационный ландшафт сильно изменился, главным образом вследствие усложнения компьютерной графики. На переднем крае оказалась анимационная студия «Пиксар», основанная в 1986 году Джоном Лассетером, Стивом Джобсом и доктором Эдом Кэтмаллом, чьи первые шесть фильмов — «История игрушек», «Жизнь жуков» и «История игрушек 2», поставленные Лассетером, «Корпорация монстров», «В поисках Немо» и получившая «Оскара» «Невероятная семейка» Брэда Бёрда не только собрали по миру более трех миллиардов долларов, но и еще дальше увели Голливуд в сторону от традиционной мультипликации с ее целлулоидной заготовкой.

Интересно, что, когда говорят о компьютерах, имеют в виду именно технологии, основанные на разработках студии «Пиксар». Но главное здесь, что они делают хорошие фильмы, которые люди хотят смотреть, а вовсе не техническое средство, не компьютер сам по себе. Я учился вместе с этими парнями — Джоном [Лассетером] и Брэдом [Бёрдом] — и могу сказать, что они настоящие художники, всегда стремящиеся внести какие-то новшества, хоть что-то немного изменить. Они куда лучше меня разбираются во всем этом. Я не большой любитель компьютерной анимации, мне кажется, что созданные таким способом изображения часто весьма непривлекательны. «Пиксаровцы», по крайней мере, знают, как сохранить очарование созданных ими образов, которые смотрятся куда лучше, чем персонажи фильмов других компаний. Впрочем, это мой личный вкус, не более.



Любовный треугольник «Трупа невесты»: предварительный набросок Бёртона

Не знаю, кто первый — Катценберг^[143] или «Дисней» — провозгласил, что целлулоидная мультипликация умерла. Мне кажется, это ужасно. А что, если появится некто и вновь сделает замечательный мультфильм с целлулоидной заготовкой? «Железный великан», поставленный в 1999 году Брэдом Бёрдом, — хороший фильм, но он совсем не был раскручен, маркетинг практически отсутствовал. Однако, если бы он имел громкий успех, вы бы не слышали разговоров о смерти целлулоидной мультипликации...

На «Кошмар перед Рождеством» Бёртона вдохновило собственное стихотворение, написанное после съемок «Винсента». Импульс к созданию «Трупа невесты», напротив, поступил из внешнего источника — от Джо Ранфта, талантливого разработчика сюжетов и художника-раскадровщика мультфильмов, я также мастера озвучки (канделябр в «Красавице и Чудовище», Игорь в «Кошмаре перед Рождеством», пингвин Уизи в «Истории игрушек 2»), В конце семидесятых Ранфт учился в Кэл-

Артс, где и познакомился с Бёртоном и Джоном Лассетером, потом работал на киностудии Диснея, где соучаствовал в написании сценариев «Красавицы и Чудовища» (1991) и «Короля-льва» (1994). Еще до того, как Ранфт обосновался на студии «Пиксар», он был ответственным за раскадровку на фильмах «Кошмар перед Рождеством» и «Джеймс и гигантский персик». В 2005 году Ранфт трагически погиб в автокатастрофе. Ему было сорок пять лет.

В пору работы над «Кошмаром» Ранфт познакомился с европейской фольклорной историей XIX века о молодом человеке, возвращающемся домой к своей невесте, чтобы сыграть свадьбу. Его обручальное кольцо случайно оказывается на полуистлевшем пальце убитой девушки, которая восстает из могилы и заявляет, что она теперь законная жена героя легенды. Чтобы уладить это недоразумение, ему приходится совершить путешествие в царство мертвых, в то время как настоящая невеста, оставшись среди живых, томится в ожидании его возвращения.

Джо — замечательный выдумщик, во многом благодаря ему студия «Пиксар» добилась таких успехов. Он услышал где-то коротенькую историю, всего несколько фраз, — отрывок из старинной легенды, даже не знаю, какой страны, насколько я помню, она конкретно не называлась. И он решил рассказать ее мне: «Возможно, тебя заинтересует эта история».

Было это во время съемок «Кошмара», и я как раз искал материал в том же духе, чтобы поработать в технике покадровой анимации. И когда Джо рассказал мне этот сюжет, я в тот же миг понял, что нашел именно то, что искал.



На этих эскизах Бёртона мертвая невеста встает из могилы

В «Кошмаре» мне нравилась, помимо всего прочего, эмоциональность, присущая характеру Салли. Здорово, когда в мультипликации есть живые чувства. Я подумывал также о более подробной разработке женских персонажей, так что в «Труп невесты» для меня была важна именно эмоциональная сторона.

По той же причине я настаивал на использовании покадровой мультипликации. Стоило мне представить персонажей рисованными или компьютерными, и я понимал, что это не то. Есть в покадровой мультипликации что-то такое, что придает ей особую эмоциональность, — не знаю почему, но, возможно, все дело в осязательном эффекте: ведь люди двигают макеты собственными руками. Так, в работах Рэя Харрихаузена надолго запоминается именно какая-то диковинная эмоциональность его чудовищ, хотя они всего лишь монстры, и он вполне это понимал. Не то чтобы этого нельзя добиться в целлулоидной анимации или компьютерной анимации, но в покадровой мультипликации, если она сделана правильно, эмоциональность более глубинная, корневая.

Так или иначе, я набросал эскизы для «Трупа невесты», а потом отложил проект на долгое время...

«Долгое время» растянулось на добрых десять лет. Попытки осуществить этот замысел предпринимались в период создания «Джеймса и гигантского персика» и «Марс атакует!» И хотя «Кошмар перед Рождеством» был сделан на студии Диснея, «Труп невесты» обрел пристанище на «Уорнер бразерс».

Как и в случае с «Кошмаром», не возьму в толк, почему нужно столько времени для созревания проекта. Похоже, действительно требуется десять лет, чтобы кушанье поспело и было подано на стол.

С «Кошмаром» у Диснея было примерно то же самое: я взялся за «Труп невесты», лишь заключив сделку с «Уорнерами», иначе все так и стояло бы на месте. К подобного рода соглашениям можно относиться как положительно, так и отрицательно, сейчас, например, я не связан с ними какими-либо обязательствами. Снимая «Кошмар», я чувствовал негативное отношение к нему на студии Диснея, — лучше бы они прямо сказали, что он им не нужен. Но когда пытаешься осуществить проект на стороне, у них сразу появляется желание им заниматься, и не потому, что он им нравится, а просто на всякий случай, лишь бы добро не пропадало. Но ведь это не причина, чтобы делать что-то.

Удержать вместе группу, которая снимала «Кошмар», было едва ли возможно, поскольку фильм едва ли считали успешным. Когда я делал «Марс атакует!» на студии «Уорнер бразерс» и захотел применить

покадровую мультипликацию, они не увидели в этом особого смысла: видимо, не сочли такую форму анимации способной принести прибыль.

В мире мультипликации люди попросту разбредаются кто куда, переключаются на компьютерные или еще какие дела, — здесь ничего не получится, если не будешь ковать железо, пока горячо.

«Труп невесты» дали зеленую улицу несколько раньше, чем «Чарли», — без сценария, вообще почти без ничего. В начале работы я использовал «Кошмар» в качестве модели. А это не очень хорошая модель... «Кошмар» делался почти так же, как в старые времена у Диснея — следуя повествованию: они знали, что снимают «Белоснежку», но сценария как такового не было, поэтому они просто двигались в том направлении, куда вел их сюжет. Может быть, это не самый лучший способ что-то делать, но иногда приходится положиться на некую движущую силу: просто отдаться течению и ждать, куда оно тебя вынесет.

Вариантов сценария было много, кто их только ни писал. Когда обсуждали версию Кэрол Томпсон, возник спор: она не соглашалась со мной, а я — с ней, ну и ладно. И тут подключились Памела Петтлер и Джон Огаст. Памела сделала большое дело — помогла свести общие усилия в некий фокус, чего не могли добиться несколько лет. И Джон, конечно, тоже; мне нравится то, что он сделал с «Крупной рыбой», вообще люблю с ним работать — он не перестает меня удивлять. Пожалуй, он-то в конечном итоге и придал всему процессу правильное направление.

Однако было очень трудно отыскать равновесие между эмоциями и юмором, и поскольку в основе фильма треугольник, страдает то одна его сторона, то другая. Казалось, что повествование идет то от лица Виктора, то, скорее, от лица Виктории, а то и вообще что эта история Труса невесты, — равновесие никак не наступало. Важно было выразить все точки зрения, не хотелось, чтобы Виктор казался совсем уж идиотом, но и девушки не должны были выглядеть законченными стервами. Так все это и продолжалось, и лишь в конце я ощутил, что мы нашли нужный баланс. Стали понятны чувства всех, кто вовлечен в этот любовный треугольник, у всех появился шанс обрести симпатии зрителя. Он переживает за Викторию, сочувствует Виктору, и хотя обе стороны прибегают к разного рода махинациям, их действия становятся понятными.

Майк Джонсон работал художником -мультипликатором на «Кошмаре перед Рождеством» и «Джеймсе и гигантском персике», прежде чем снять собственную короткометражку «Дьявол отправился в Джорджию» (1996) и эпизод мультсериала «Социальное жилье»^[144] с закадровым голосом Эдди Мёрфи. Впечатленный этой работой, Бёртон предложил Майку стать сорежиссером «Труса невесты».

Лишь немногие были способны на такое. Надо знать этот мир: в нем нельзя появиться внезапно — нужно иметь за плечами опыт. Майка я, в сущности, не знал, но его рекомендовала пара моих знакомых. Я видел несколько его короткометражных мультфильмов и поставленную им как режиссером телепрограмму. Было видно, что он владеет профессией. Пусть это снято во многом интуитивно, но ощущается увлеченность материалом, во всяком случае этого вполне достаточно, чтобы считать его прошедшим отбор.

Студия «Винтон», принадлежащая Уиллу Винтону, — пионеры техники Claymation^[145], весьма успешные в рекламном бизнесе, — выпускала сериал «Социальное жилье», используя новую технологию Foamation собственного изобретения. С ними было достигнуто соглашение о съемках «Трупа невесты» в их штаб-квартире в Портленде, штат Орегон. Но это сотрудничество оказалось недолгим.

Просто что-то не сработало: многое соединяется на химическом уровне, а здесь химия оказалась скверной — все пошло не так, как нужно. Ничего не могу сказать о них плохого, они замечательные люди и делают хорошую работу. Как ни смешно это звучит, но с одними людьми ты сочетаешься, с другими — нет.

Пришлось с ними расстаться, но, к счастью, я разыскал Эллисон Эббейт, которая тоже работала на съемках «Кошмара» и была одним из продюсеров «Железного великана». Так что она участвовала в создании мультипликации и имела дело с киностудией.

Бёртон сам нарисовал героев фильма и передал рисунки испанскому художнику, разработчику персонажей Карлосу Трангелю, давнему партнеру компании «Дрим уоркз», чья работа над «Принцем Египта» (1995) получила широкую известность, а еще больший успех имела «Подводная братва» (2004). Что касается стиля исполнения персонажей, то внимательные знатоки творчества Бёртона могут обнаружить, что Виктор, главный мужской персонаж «Трупа невесты», чем-то напоминает повзрослевшего Винсента.



Финнис и Мадлен

Это не прошло мимо меня и вполне совпадало с моими собственными ощущениями, в чем я себе и признался. Каждый проект стараешься сделать

так, чтобы он стал тебе близок. Личное отношение — то, из чего исходишь при создании персонажей фильма. Я прежде всего сделал предварительные наброски Виктора, а затем — Финниса и Мадлен, родителей Виктории. Когда эти несколько персонажей были готовы, с остальными все также стало более или менее ясно. Карлос взял у меня рисунки и облек их в плоть, но что было замечательно в его работе — неизменно уважительное отношение к духу замысла. Он сделал именно то, что и было нужно, став мостиком между мной и людьми, изготовившими кукол в Манчестере, — Маккинноном и Сондерсом. Я работал с ними и раньше: они сделали часть кукол к фильму «Марс атакует!». Они настоящие мастера, не хуже тех, что работали на «Кошмаре». Самое главное — найти тех, кого нужно, особенно в подобной сфере деятельности. Не так много людей теперь способны сотворить такое.

Еще одну отсылку к миру «Франкенвини» можно усмотреть во внешности Трупа невесты: словно это дальняя родственница Эльзы Ланчестер из «Невесты Франкенштейна».

Вдохновение можно было черпать на двух уровнях: в малой степени — на уровне персонажей, а на более глубоком уровне — в средстве выражения. Замечательная особенность покадровой анимации — ее связь с Франкенштейном, которая выражается в том, что она делает неодушевленные объекты живыми. По существу, это основное содержание всего процесса. Ты пытаешься проанализировать, почему тебе что-то нравится, почему ты любишь одно средство выражения и избегаешь другого. Тогда ты берешь небольшой макет и делаешь покадровую мультипликацию. Насколько я понимаю, одна из причин этого в том, что ребенком ты воспринимал всю эту мифологию, связанную с Франкенштейном, как нечто первичное. И покадровая мультипликация так мне мила именно потому, что она приучает любить эту тематику.





Скромное, но несколько пугающее очарование Труса невесты. Эскизы

«Труп невесты» — классический фильм Бёртона: он предлагает вниманию зрителя два мира — живых и мертвых, причем, вопреки традиции, аскетическая, серая страна живых никоим образом не принижает и не затмевает красочную страну усопших.

Тема мира живых, который гораздо «мертвее» мира покойников, игра на их сопоставлении и порожденные ею чувства — все это знакомо мне

очень давно, с самого детства. Помню свои ощущения от ненормальности того, что люди называют «нормальным» и, напротив, считают «отклонением от нормы» то, что таковым не является. Во мне всегда находили отклик монструозные персонажи и культуры вроде мексиканской с ее Днем мертвых, потому что я ощущал в них какую-то жизнь... Я вырос в атмосфере пуританского пригорода, где смерть считалась чем-то негативным и мрачным. Но, увы, она приходит ко всем, поэтому мне всегда были близки культуры, которые помогали ощутить смерть скорее как часть жизни.

Бёртон сумел собрать выдающийся состав актеров, чтобы озвучить фильм, вдохнуть жизнь в Труп невесты: голосом Джонни Деппа говорит Виктор Ван Дорт, Эмили Уотсон озвучивает Викторию, невесту Виктора, Хелена Бонэм Картер — Труп невесты, а Альберт Фиши и Джоанна Ламли — родителей Виктории. Звучат также голоса Кристофера Ли, Ричарда Э. Гранта, Джейн Хоррокс и Пола Уайтхауса — последний известен английской публике в основном благодаря комедийному сериалу «Быстрое шоу», фанатом которого провозгласил себя Джонни Депп.

Мне повезло: это не был престижный дорогостоящий проект, здорово, что люди занимались им просто ради собственного удовольствия. Я оценил это в полной мере, поскольку как бы совершил путешествие в прошлое, когда делал что-то, не задумываясь о ставке оплаты за день. Ты занимаешься своим проектом, а не бизнесом, и это великолепно. И актеров я приглашал не потому, что знал их, а пытался подобрать тех, кто действительно подходил. То есть я хочу сказать, что голос Альберта замечательно подходит для его персонажа, великолепно звучат голоса Джоанны Ламли и Эмили. То же можно сказать и о Поле Уайтхаусе: он удивительно талантлив, пожалуй, даже слишком хорош для этой мультипликации.

Так что в фильме звучали превосходные голоса. Никто из актеров не выезжал на давно отработанных приемах, все прекрасно исполнили свои роли. Во время звукозаписи мы установили ненавязчивую маленькую камеру, чтобы снимать их: это могло помочь — некоторые из актеров теперь получили возможность более открыто выражать свои эмоции. Наверно, и мультипликаторам так было легче работать.



Экранное воплощение Виктора Ван Дорна с голосом Джонни Деппа

Если «Кошмар перед Рождеством» — американская по своей сути история, то «Труп невесты» скорее уходит корнями в европейское мироощущение. Здесь можно проследить близость к готической традиции и к нравам Англии викторианской эпохи.

Я определенно не желал относить действие к какому-то конкретному месту, да и подлинное этническое происхождение этой истории меня не слишком-то волновало. Больше всего привлекал сказочный аспект сюжета. Но было здесь и что-то от викторианской эпохи, а именно то репрессивное начало, которое ощущалось в мире живых. Это мне понятно: хотя нравы в Бербанке были вовсе не викторианскими, общество там было жестко структурировано, люди разбиты на категории и помещены каждый в свою ячейку. То же можно сказать и об общественной структуре викторианских времен. Это проявилось в «Труп невесты» еще и потому, что мы снимали фильм в Британии и привлекли немало английских актеров. Хотя я и пытался следить за тем, чтобы речь персонажей не звучала слишком уж по-британски, это тоже создает некое смешение элементов и делает фильм не столь привязанным к определенному месту и времени. Джонни придает

речи Виктора легкий оттенок английского акцента, что было вполне уместно и для некоторых второстепенных персонажей.



Труп невесты во всей красе с голосом Хелены Бонэм Картер

Хотя Бёртон превозносит сравнительно низкотехнологичные средства покадровой мультипликации за присущую им органичность, теперь он может сполна дать волю своему воображению благодаря некоторым техническим усовершенствованиям, появившимся после «Кошмара», — особенно неподвижным цифровым камерам вместо пленочных камер и более изоциренно выполненным куклам.

Технология имеет свои плюсы и минусы, тут ничего не поделаешь. Мы стараемся свести технику к минимуму, сохранив покадровую анимацию в чистом виде, насколько это возможно. Главное отличие от работы над «Кошмаром» заключалось в том, что там мы использовали сменные головы, а на этот раз приемы были более тонкими. «Кошмар» — красивая мультипликация, но по мастерству изготовления голов, по их сложности уступает уровню «Трупа невесты». Впрочем, здесь у нас были свои проблемы: сменные головы в некотором смысле позволяют достичь большей чистоты исполнения. Так что можно сказать: чем более утонченные методы применяются, тем больше возникает проблем. С «Кошмаром» было проще еще и потому, что делать всякие причудливые персонажи в технике покадровой мультипликации гораздо легче, чем людей — здесь возникают большие трудности. Второстепенные персонажи лучше подходят к этому средству выражения, а вот люди в покадровой анимации выглядят зачастую

весьма странно. Линия, отделяющая то, что срабатывает, от того, что не получается, — очень тонкая. При этом не хочется доходить до точки, когда начинаешь задавать себе вопрос, зачем ты вообще связался с этим средством выражения. Так что, когда мы справились наконец с главными героями, я стал чувствовать себя уверенней.

Персонажи, образующие фон, очень важны; здорово, если с первого взгляда на них понимаешь, что они из себя представляют. В Червяке многое взято от Питера Лорра. Мне всегда нравились эти старые «уорнеровские» мультфильмы, где один из героев был карикатурой на него. Я не знал его, не видел фильмов с Питером Лор-ром, но стоит увидеть это маленькое создание, и вы скажете: «Замечательный персонаж». Именно этого мы и добивались даже для тех действующих лиц, у которых всего пара сцен. Они фиксируются в вашем сознании похожим образом, и даже если у вас не будет возможности узнать их поближе, какую-то информацию вы все же получите. Если удастся ухватить суть рисунка, это помогает в создании персонажа.

Один из них — Скрэпс, покойная собака Виктора, ныне — скелет в царстве мертвых. Как и многое другое, это можно рассматривать как отсылку к детству Бёртона.

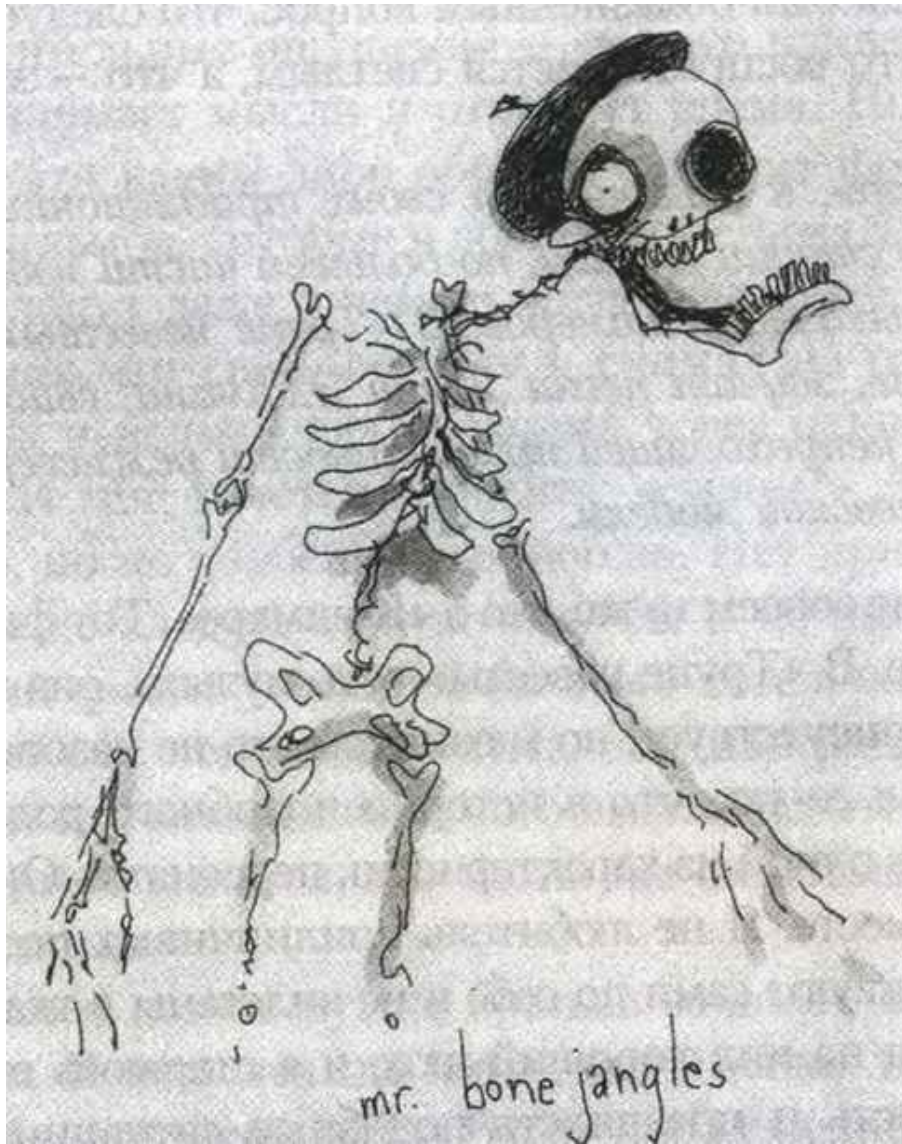
В детстве у меня было несколько собак — они всегда играли важную роль в моей жизни. Для большинства детей это едва ли не первые дружеские отношения, в которые они вступают. И нередко они самые лучшие, самые незамутненные. К собакам питаешь искреннюю любовь — это эмоция в чистом виде. Очень важно не забывать об этом и в отношениях с людьми. Пип был первым по-настоящему моим псом: мне было года два-три. Простая собачонка, заболевшая чумкой; думали, что она протянет всего пару лет. Пип охромел, но прожил довольно долго. Замечательные большие глаза, а сколько в них чувства и чистоты...

И вновь зритель, видевший предыдущие фильмы Бёртона, возможно, заметит элементы тематики и стиля, знакомые по более ранним его работам. Если «Кошмар» содержит явный намек на Кэба Кэллоуэя, то в «Труп невесты» через образ Боуна Дженгльза приносится дань уважения Сэмми Дэвису-младшему^[146]. Ни Виктор, ни Виктория не ладят с родителями, в то время как декорации фильма, его эмоциональная окраска и любовный треугольник имеют сходные черты с «Сонной Лоусиной» и ее мультипликационной диснеевской версией, столь любимой Бёртоном в детстве.

Что-то уходит из жизни с годами, но есть вещи, которые остаются с тобой. Вот почему всем нам интересны фильмы — те, что вызвали у нас эмоциональный отклик, о которых не перестаем думать. Поскольку эти

фильмы пробудили в вас чувства, они остаются как бы частью вашего эмоционального багажа. Пусть я сам это не всегда сознаю, но энергетика такого фильма — во мне. То была одна из первых увиденных мною мультипликаций, где соединены юмор и мрачность, внутренняя энергия и музыка.

Что касается Сэмми Дэвиса... Ну, подобная музыка и скелеты почему-то хорошо сочетаются. Да, этот персонаж возник именно так.





Эскизы Бёртона: Боун Дженглз - оммаж Сэмми Дэвису-младшему

Нелады с родителями — что ж, дело обычное. Наверно, девяносто процентов детей проходят через это. И для меня всегда был болезненным вопрос, что следует считать нормой, что воспринимается светлым, а что — мрачным.

«Пиксар», в отличие от своих традиционных конкурентов со студии Диснея, по большей части избегает песен и музыкальных номеров. В «Труп невесты», как и в «Кошмаре», звучат песни Дэнни Элфмана, свидетельствующие о непреходящей привязанности режиссера к старой, диснеевской модели.

Здесь не совсем то же, что в «Кошмаре». Тот фильм ближе к опере. В «Труп невесты» есть музыка, она в нем органично присутствует, но мюзиклом его не назовешь. Дэнни написал ее так, что в истории подобного рода музыка становится одной из характеристик персонажа. Она вполне на своем месте. Я не любитель прилипчивых песен, которые существуют сами по себе и не вплетены в ткань фильма. У меня на них хороший нюх, и я стараюсь проявлять осторожность и предвидеть подобные ситуации. В моих фильмах есть песни, но исполняет их не Селин Дион...

* * *

2005 год застал Бёртона в очень интересный момент его карьеры, когда готовились к выпуску два фильма, отражающие его прошлые увлечения и указывающие, хотя и неопределенно, на будущее. Тем временем произошли изменения в его личной жизни: Бёртон стал отцом. Впрочем, он крайне неохотно отвечает на вопрос, повлиял ли опыт воспитания ребенка на его работу.

В настоящий момент я не чувствую, что отцовство как-то повлияло на меня, если не считать чисто физических ощущений. Некоторые задают этот вопрос в еще более упрощенной форме: «Вот вы стали отцом, и именно

поэтому решили снимать „Чарли"? Вы теперь будете делать фильмы для детей?» Мне хочется им ответить: «Разумеется, нет. Скорее уж я стану снимать фильм ужасов или порно...» Конечно, когда становишься отцом, приобретаешь важный эмоциональный опыт, испытываешь удивительные ощущения — все это влияет на твою жизнь: занимает мысли и отнимает время. Но я не думаю, что это каким-либо образом изменит форму и характер фильмов, которые я собираюсь снимать. Возможно, они станут даже в чем-то более жесткими...

Забавно, что свои фильмы я снимал на разных киностудиях и всякий раз проходил через один и тот же кошмар. И мне хочется спросить: «Зачем?» Да, я знаю этот мир, но не особенно его люблю. Нет причины, почему мне не следует или почему бы я не смог сделать настоящий фильм ужасов. Я бы этого хотел, но, поскольку у меня нет подобного опыта, это, наверно, было бы похоже на изучение незнакомого языка, как это ни смешно. Хотя, мне кажется, это могло бы оказаться не столь уж и трудным.

Вот что я понял: нужно браться за дело, ни с кем не советуясь. Я уже дважды поступал именно так: помню свои попытки сделать «Эда Вуда» и «Эдварда Руки-ножницы» с малым бюджетом — у меня было такое чувство, что не надо никому называть свое имя, а лучше вообще его изменить; просто начать работу и делать ее. Много препятствий возникает из-за того, что тебя воспринимают определенным образом. Люди думают, что у тебя много денег, ты большой голливудский режиссер и, если ты не платишь кому-то, значит, чуть ли не грабишь его. Как ни странно, известность создает немалые проблемы.

Мне нужно время, чтобы набрать воздуха в легкие: я не хочу повторения все той же ситуации. Какой-то механический аспект всего этого... Даже говорить не хочется. Думаю, те дни миновали, несомненно, миновали по самым разным причинам. И я не собираюсь вновь возвращаться к этому, по крайней мере не теперь. Есть другие вещи, которые нужно сделать. Для меня чрезвычайно важно, как будет протекать работа в следующий раз, — иногда я ощущаю себя своего рода наркоманом. А сейчас надо остановиться и подвергнуть переоценке сделанное.

Фильмография

1982

Винсент

Продюсер: Тим Бёртон *Режиссер:* Тим Бёртон *Сценарий:* Тим Бёртон
Оператор (черно-белой съемки): Виктор Абдалов *Роли озвучивают:*
Винсент Прайс (рассказчик) 5 мин., 16 мм

Семилетний Винсент Маллой фантазирует, будто он Винсент Прайс.

Ганзель и Гретель

Исполнительный продюсер: Джули Хиксон *Режиссер:* Тим Бёртон
Сценарий: Джули Хиксон *Роли исполняют:* Майкл Яма, Джим Исида 45 мин., 16 мм

Вариация на тему сказки братьев Гримм, все актеры — из Азии.

Франкенвини

Производство: «Уолт Дисней» *Продюсер:* Джули Хиксон *Режиссер:*
Тим Бёртон

Сценарий: Ленни Рипп, в основе — идея Тима Бёртона *Оператор (черно-белой съемки):* Томас Акерман *Монтажер:* Эрнест Милано (Ассоциация киномонтажеров)

Композиторы: Майкл Конвертино, Дэвид Ньюмен 356

Художник-постановщик: Джон Б. Мэнсбридж *Роли исполняют:* Шелли Дювалл (Сьюзен Франкенштейн), Дэниел Стерн (Бен Франкенштейн), Барретт Оливер (Виктор Франкенштейн), Джозеф Махер (мистер Чемберс), Роз Браверман (миссис Эпштейн), Пол Бартел (мистер Уолш), Домино (Энн Чемберс), Джей-сон Херви (Фрэнк Дейл), Пол С. Скотт (Майк Андерсон), Хелен Белл (миссис Кёртис) 25 мин., 35 мм

Спарки, собака Виктора Франкенштейна, выбегает за мячиком на дорогу, и ее насмерть сбивает машина. После того как мистер Уолш, учитель Виктора, демонстрирует на уроке физики оживление мертвой лягушки при помощи электричества, Виктор выкапывает своего любимца из могилы на местном кладбище домашних животных. Он реанимирует Спарки и прячет его на чердаке, подальше от посторонних глаз. Однако Спарки ускользает и наводит ужас на соседей. Когда мистер Франкенштейн раскрывает тайну сына, он решает пригласить в дом всех соседей, чтобы заново представить им Спарки. Вечеринка оборачивается хаосом, и Спарки убегает на местную маленькую площадку для гольфа. Виктор следует за ним, сопровождаемый толпой разъяренных соседей. Спарки погибает, спасая Виктора из охваченной пламенем ветряной мельницы. Сбежавшиеся соседи

возвращают собаку к жизни, используя провода, напрямую подсоединенные к аккумуляторам автомобилей. Спарки оживает и заводит роман с пуделем.

1984

Волшебная лампа Аладдина

Производство: «Платипус продакшн» в содружестве с «Лайонз гейт филмз» *Исполнительный продюсер:* Шелли Дювалл *Продюсеры:* Бриджет Терри, Фредрик С. Фукс

Режиссер: Тим Бёртон *Сценарий:* Марк Кёртисс, Род Эш *Композиторы:* Дэвид Ньюмен, Майкл Конвертино *Художник-постановщик:* Майкл Эрлер *Роли исполняют:* Валери Бертинелли (принцесса Саб-рина), Роберт Каррадайн (Аладдин), Джеймс Эрл Джонс (джинн из лампы и джинн из кольца), Леонард Нимой (злой волшебник), Рэй Шарки (великий визирь), Рей Аллен (мать Аладдина), Джозеф Махер (султан), Джей Абрамович (Хабиб), Марта Велез (леди Сервант), Бонни Джеффериз, Сэнди Ленц и Марсия Гобел (три зеленые женщины), Джон Салазар (слуга) 47 мин., цветной видеофильм

Версия классической истории, снятая для телевизионного сериала Шелли Дювалл «Театр сказки».

1985

Большое приключение Пи-Ви

Производство: «Аспен филм сэсайети Шапиро», «Уорнер бразерс»

Исполнительный продюсер: Уильям Э. Макьюэн *Продюсеры:* Роберт Шапиро, Ричард Гилберт Абрамсон *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Фил Хартман, Пол Рубенс, Майкл Вархол *Оператор (цветной съемки):* Виктор Дж. Кемпер (Американское общество кинематографистов) *Монтажер:* Билли Уэббер *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Дэвид Л. Снайдер *Роли исполняют:* Пи-Ви Герман (играет сам себя), Элизабет Дейли (Дотти), Марк Холтон (Фрэнсис), Дайан Сэлинджер (Симона), Джадд Омен (Мики), Ирвинг Хеллман (сосед), Монте Лэндис (Марио), Деймон Мартин (Чип), Дэвид Глассер, Грегори Браун, Марк Эве-ретт (дети-велосипедисты), Дэрил Роуч (Чак), Билл

Кейбл, Питер Луни (полицейские), Джеймс Бролин (военнопленный), Морган Фейрчайлд (Дотти) 90 мин., 35 мм

Однажды после завтрака Пи-Ви Герман отправляется на прогулку на своем любимом красно-белом велосипеде. Позже Фрэнсис, мальчик из богатой семьи, хочет купить велосипед у Пи-Ви, но тот отказывается его продать и едет в город, чтобы в местном магазине мелочей приобрести новый звонок для велосипеда. Когда Пи-Ви возвращается на место, где оставил его, заперев на висячий замок, он обнаруживает, что велосипед

украли. Полиция ничем не может ему помочь, тогда он советуется с предсказателем, который (ошибочно) сообщает, что его велосипед в подвале в Аламо.

Пи-Ви отправляется на поиски. Сначала его подвозит беглый заключенный, потом Большая Мардж, призрак женщины — водителя грузовика, погибшей год назад. Она высаживает его у придорожной закусочной, где он знакомится с Симоной, официанткой, мечтающей увидеть Париж. Пи-Ви уговаривает ее отправиться туда, потом его преследует ревнивый дружок Симоны, и в конце концов он оказывается в Аламо, где с ужасом обнаруживает, что никакого подвала там нет. После этого он ездит верхом на диком быке, околачивается в баре, полном байкеров, где пробует потрясающую текилу, а потом в результате несчастного случая попадает в больницу, где видит по телевизору, как его велосипед преподносят малолетней звезде для съемок будущего фильма. Пи-Ви мчится в студию, проникает на съемочную площадку, хватается за свой велосипед и носится на нем из одного павильона в другой, спасаясь от погони.

Ускользнув от преследователей, он становится невольным свидетелем поджога зоомагазина и останавливается, чтобы спасти животных от огня. У дверей магазина Пи-Ви теряет сознание, и его арестовывают. Однако один из боссов киностудии убежден, что из истории Пи-Ви можно сделать замечательный фильм, и превращает ее в боевик, наподобие фильмов о Джеймсе Бонде. Пи-Ви достается в будущей картине эпизодическая роль коридорного в гостинице. В финале все, кого встречает Пи-Ви в ходе поисков велосипеда, появляются на всемирной премьере фильма, который демонстрируется в местном кинотеатре для автомобилистов на открытом воздухе.

Кувшин

Режиссер: Тим Бёртон

Сценарий: Майкл Макдауэлл по мотивам телевизионной пьесы Рея Брэдбери *Композитор:* Дэнни Элфман *Роли исполняют:* Гриффин Данн, Пол Бартел 23 мин.

Эпизод телевизионного сериала «Альфред Хичкок представляет».

Семейный пес

Мультипликационный телесериал производства студии «Эмблин». Бёртон выступает здесь как исполнительный продюсер и консультант по рисунку.

1988

Битлджус

Производство: «Геффен компани»

Продюсеры: Майкл Бендер, Ларри Уилсон, Ричард Хашимото

Режиссер: Тим Бёртон

Сценарий: Майкл Макдауэлл, Уоррен Скаарен, по сюжету Майкла Макдауэлла и Ларри Уилсона *Оператор (цветной съемки):* Томас Акерман
Монтажер: Джейн Кёрсон *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Бо Уэлч

Роли исполняют: Алек Болдуин (Адам Мейтленд), Джина Дэвис (Барбара Мейтленд), Джефффри Джонс (Чарльз Дитц), Кэтрин О'Хара (Делия Дитц), Вайнона Райдер (Лидия Дитц), Сильвия Сидни (Юнона), Роберт Гуле (Макси Дин), Гленн Шадикс (Отто), Дик Ка-ветт (Бернард), Энни Макэнро (Джейн), Майкл Китон (Битлджус), Патрисия Мартинес (секретарь), Симми Боу (привратник), Морис Пейдж (Эрни) 92 мин., 35 мм

Состоящая в счастливом браке парочка — Адам и Барбара Мейтленд — решают провести выходной день, благоустраивая свой идиллический дом в Новой Англии. Возвращаясь после поездки в город, Адам резко сворачивает в сторону, чтобы избежать столкновения с собакой. Машина падает с моста в реку, и Мейтленды погибают. Тем не менее супруги возвращаются домой и обнаруживают книгу под названием «Руководство для недавно умерших», где находят разъяснение ситуации, в которой они оказались. Хотя они теперь призраки, но все же могут оставаться в своем доме. Если же они попытаются покинуть его, то попадут в другое измерение — пустынный мир, населенный лишь гигантскими песчаными червями.

Но вскоре их покой нарушен. Дом продан, из Нью-Йорка приезжают новые жильцы — Дитцы: Чарльз, подкаблучник у своей жены Делии, мечтающей стать скульптором, и их угрюмая дочь Лидия. С ними — тучный дизайнер интерьеров Отто, который сразу же начинает трансформировать дом в ужасное произведение современного искусства. Мейтленды обращаются за советом к сотруднице службы загробной помощи Юноне, которая сообщает, что они должны оставаться в доме 125 лет, а если хотят избавиться от Дитцев, следует хорошенько напугать их. Однако все подобные попытки Мейтлендов заканчиваются провалом, им не удается стать полноценными привидениями в собственном доме. Мейтленды невидимы для Чарльза и Делии, но их дочь Лидия способна увидеть Адама и Барбару и становится их другом.

Вопреки совету Юноны, Мейтленды просят выжить Дитцев из дома биоэкзорциста-одиночку, подлого Бетельгейзе (он же Битлджус), но тот задумал жениться на Лидии и вернуться в мир живых. Чтобы победить Битлджуса, изгнав его в загробный мир, потребовались совместные усилия Мейтлендов и Лидии. Дитцы и Мейтленды решают жить в мире и согласии.

1989

Бэтмен

Производство: «Уорнер бразерс»

Исполнительные продюсеры: Бенджамин Мельникер, Майкл Услан

Продюсеры: Джон Петере, Питер Губер, Крис Кенни *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Сэм Хэмм, Уоррен Скаарен, по сюжету Сэма Хэмма, основой которого стал образ Бэтмена, созданный Бобом Кейном

Оператор (цветной съемки): Роджер Пратт *Монтажер:* Рэй Лавджой
Композитор: Дэнни Эльфман *Художник-постановщик:* Энтон Фёрст *Роли исполняют:* Джек Николсон (Джокер/Джек Нейпир), Майкл Китон (Бэтмен/Брюс Уэйн), Ким Бей-синджер (Викки Вейл), Роберт Вул (Александр Нокс), Пэт Хингл (инспектор Гордон), Билли Ди Уильяме (Харви Дент), Майкл Гуф (Альфред), Джек Пэлэнс (Карл Гриссом), Джерри Холл (Алисия) 126 мин., 35 мм

Готэм-сити находится во власти банды Карла Грис-сома. Репортер Александр Нокс и фотокорреспондент Викки Вейл приступают к расследованию, чтобы выяс-нить, насколько правдивы слухи о таинственном незнакомце в костюме летучей мыши, неусыпно следящем за городскими преступниками и наводящем на них ужас.

Вейл и Нокс посещают благотворительную вечеринку в особняке миллионера Брюса Уэйна, на которого производят сильное впечатление женские чары Викки. В ту же ночь Джек Нейпир, второй после Гриссома босс мафии, совершает налет на химический завод. Тут же приезжает полиция, и Нейпир понимает, что это дело рук Гриссома, разъяренного интрижкой Джека с любовницей босса. В ходе перестрелки появляется Бэтмен, а Нейпира швыряют в чан с токсичными отходами, откуда извлекают обезображенным. Так он становится Джокером — его смертельно бледное лицо теперь перекошено постоянной ухмылкой, а волосы приобрели зеленый цвет.

Джокер убивает Гриссома и становится во главе его империи. Он удерживает город под своим контролем, изменяя химический состав продуктов ежедневной гигиены. Те, кто пользуется определенным сочетанием этих продуктов, умирает. Бэтмен, который оказывается альтер эго Брюса Уэйна, пытается выследить Джокера, проявляющего интерес к Викки Вейл. Выясняется, что Джокер убил родителей Брюса, когда тот был ребенком. Джокер устраивает манифестацию на улицах Готэма, стараясь выманить из домов его жителей щедрыми денежными посулами, а потом убить их смертоносным газом. Бэтмен срывает его планы, но Джокер похищает Викки и поднимается вместе с ней на колокольню готэмского

собора. Бэтмен вступает в схватку с Джокером и сбрасывает его с колокольни, но тело Джокера загадочным образом исчезает.

Битлджус (мультипликационный сериал)

Бёртон был исполнительным продюсером мультипликационного телесериала «Битлджус».

1990

Эдвард Руки-ножницы

Производство: «XX век Фокс» *Исполнительный продюсер:* Ричард Хашимото *Продюсеры:* Дениз Ди Нови, Тим Бёртон *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Каролина Томпсон, по сюжету Тима Бёртона и Каролины Томпсон *Оператор (цветной съемки):* Стефан Чапеки *Монтажер:* Ричард Халси (Ассоциация киномонтажеров)

Композитор: Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Бо Уэлч *Специальный грим и эффекты с ножницами:* студия Стэна Уинстона

Роли исполняют: Джонни Депп (Эдвард Руки-ножницы), Вайнона Райдер (Ким), Дайанн Уист (Пег), Энтони Майкл Холл (Джим), Кэти Бейкер (Джойс), Роберт Оливери (Кевин), Кончара Феррелл (Хелен), Каролина Аарон (Марж), Дик Энтони Уильяме (офицер Аллен), Олан Джонс (Эсеральда), Винсент Прайс (изобретатель), Алан Аркин (Билл) 105 мин., 35 мм

В большом готического облика замке на вершине холма, окруженного пастельного цвета пригородом, Пег Боггз, распространительница косметики фирмы «Эйвон», обнаруживает живущего в одиночестве Эдварда Руки-ножницы. Незаконченное творение изобретателя, умершего от сердечного приступа, так и не завершив работу, Эдвард имеет все, что положено иметь человеку, за исключением рук, вместо которых у него пара смертоносных лезвий. Испытывая сострадание к Эдварду, Пег забирает его к себе в пригородный дом, чтобы он пожил с ее семьей.

С Эдвардом вскоре знакомятся соседи, у него открываются таланты в фигурной стрижке кустов и парикмахерском деле. Ему нравится чирлидерша Ким, дочь Пегги, но она замечает только своего туповатого приятеля Джима, до тех пор, пока тот не втягивает Эдварда в ограбление дома своих родителей. Эдварда ловят полицейские и сажают в тюрьму.

Позднее Эдвард отвергает заигрывания местной нимфоманки Джойс, и она настраивает против него всю общину. Эдварда преследуют, загоняют в его замок, где он вступает в драку с Джимом и убивает его. Ким удается убедить соседей, что Эдвард тоже убит. Все уходят, и он вновь остается один в своем замке.

Разговоры с Винсентом (рабочее название)

Документальный фильм о Винсенте Прайсе, поставленный Бёртоном.

1992

Бэтмен возвращается

Производство: «Уорнер бразерс»

Исполнительные продюсеры: Джон Петере, Питер Губер, Бенджамин Мельникер, Майкл Услан *Продюсеры:* Дениз Ди Нови, Тим Бёртон
Режиссер: Тим Бёртон

Сценарий: Дэниел Уотерс, по сюжету Дэниела Уотерса и Сэма Хэмма, основой которого стал образ Бэтмена, созданный Бобом Кейном *Оператор (цветной съемки):* Стефан Чапеки *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Бо Уэлч *Роли исполняют:* Майкл Китон (Бэтмен/Брюс Уэйн), Дэнни Де Вито (Пингвин), Мишель Пфайффер (Женщина-Кошка/Селина Кайл), Кристофер Уокен (Макс Шрек), Майкл Гуф (Альфред), Майкл Мёрфи (мэр), Кристи Конвей (Ледяная Принцесса), Эндрю Бриньяр-ски (Чип), Пэт Хингл (инспектор Гордон), Винсент

Скьявелли (шарманщик), Стив Уиттинг (Джош), Джен Хуке (Джен), Джон Стронг (шпагоглотатель), Рик Цумвальт (татуированный силач), Анна Катарина (Леди Пудель), Пол Рубенс (отец Пингвина), Дайан Сэлинджер (мать Пингвина) 126 мин., 35 мм

Младенец-урод выброшен в реку Готэм-сити его охваченными ужасом родителями. Через тридцать три года ребенок превращается в отвратительного Пингвина, банда которого срывает процедуру торжественного зажигания огней на главной рождественской елке Готэма и похищает промышленника-миллионера Макса Шрека. Располагая свидетельствами многочисленных преступлений злодея Шрека, Пингвин шантажирует его, чтобы выяснить личности своих родителей.

Несчастливая судьба Пингвина становится широко известной, и его кандидатуру выдвигают на выборах мэра. Бэтмен не верит Пингвину, подозревая его банду в убийстве нескольких детей. Тем временем Шрек, оказавшись на крыше здания компании вместе со своей секретаршей, воспользовался тем, что у нее закружилась голова, и столкнул ее вниз. Это месть за то, что Селина раскрыла его замысел построить сверхмощную электростанцию, но при этом лишить Готэм электроэнергию.

Возвращенная к жизни животной энергией, полученной от кошек, Селина, вернувшись домой, берется за иглу—и вот уже на ней костюм, превращающий ее в Женщину-Кошку. За Селиной Кайл начинает ухаживать альтер эго Бэтмена Брюс Уэйн. Ситуация усугубляется тем, что Женщина-Кошка вместе с Пингвином предпринимают попытки избавить Готэм от Бэтмена. Бэтмен же разоблачает отвратительные, безумные, злодейские преступления Пингвина, лишив его шансов сделать политическую карьеру,

и тот вынашивает планы мести — убить всех новорожденных младенцев Готэма. Бэтмен не дает

осуществиться этому замыслу, а Женщина-Кошка убивает Шрека и исчезает.

Холостяки

Бёртон снимается в эпизодической роли Брайана, видеорежиссера бюро знакомств, в фильме, поставленном Камероном Кроу по собственному сценарию.

1993

«Кошмар перед Рождеством» Тима Бёртона

Производство: «Тачстоун пикчерз» *Продюсеры:* Тим Бёртон, Дениз Ди Нови *Режиссер:* Генри Селик

Сценарий: Каролина Томпсон, по сюжету и на основе персонажей, придуманных Тимом Бёртоном, экранная адаптация Майкла Макдауэлла *Оператор (цветной съемки):* Пит Козачик *Монтажер:* Стэн Уэбб *Музыка и песни:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Дин Тейлор *Роли озвучивают:* Дэнни Элфман (песни Джека Скеллингтона), Крис Сарандон (речь Джека), Кэтрин О'Хара (Салли), Уильям Хикки (злой ученый), Гленн Шадикс (мэр), Пол Рубенс (Замок), Кэтрин О'Хара (Копна), Дэнни Элфман (Бочка), Кен Пейдж (Уги Буги), Эд Айвори (Санта) 76 мин., 35 мм

Сытый по горло хеллоуином Джек Скеллингтон, Тыквенный Король Хеллоуинтауна, обнаруживает в лесу дверь, ведущую в Крисмастаун. Завороженный увиденным, Джек решает на следующий год отпраздновать Рождество и посылает озорное трио — Замок, Копну и Бочку — похитить Санту. Наступает сочельник, и Джек отправляется на санях, запряженных скелетами северных оленей, чтобы доставить подарки, приготовленные жителями Хеллоуинтауна, но эти дары приводят детей по всему миру не в восторг, а в ужас. Сани Джека попадают под огонь полицейских, и он возвращается в Хеллоуинтаун. Санта освобожден, порядок восстановлен.

Юнга

Комедия, поставленная Адамом Резником на киностудии «Тачстоун пикчерз». *Продюсеры:* Тим Бёртон и Дениз Ди Нови

1994

Эд Вуд

Производство: «Тачстоун пикчерз» *Исполнительный продюсер:* Майкл Леманн *Продюсеры:* Тим Бёртон, Дениз Ди Нови *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Скотт Александр, Ларри Каражевски *Оператор (черно-белой съемки):* Стефан Чапеки *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Говард Шор *Художник-постановщик:* Том Даффилд *Роли исполняют:* Джонни Депп (Эд Вуд), Мартин Ландау (Бела Лугоши), Сара Джессика Паркер

(Долорес Фуллер), Патрисия Аркетт (Кэти О'Хара), Джеффри Джонс (Крисуэлл), Г. Д. Спрэдлин (его преподобие Ле-мон), Винсент Д'Онофрио (Орсон Уэллс), Билл Мюр-рей (Банни Брекинридж), Майк Старр (Джорджи Вайсс), Макс Каселла (Пол Марко), Brent Хинкли (Конрад Брукс), Лиза Мари (Вампира), Джорж «Зверь» Стил (Тор Джонсон), Джульет Ландау (Лоретта Кинг), Клайв Розенгрэн (Эд Рейнольдс), Норман Олден (оператор Билл), Леонард Термо (гример Харри), Нед Беллами (доктор Том Мейсон)

Голливуд 1952 года. Честолюбивый кинорежиссер Эдвард Д. Вуд-младший днем работает в производственном цехе голливудской студии, а вечерами ставит пьесы со своей театральной группой «Кежуэл компани». Однажды, возвращаясь домой после собеседования о возможной режиссерской работе, он встречает своего идола, бывшую звезду фильмов ужасов Белу Лугоши, выбирающего себе гроб в бюро похоронных услуг. Эд убеждает кинопродюсера дать ему возможность поставить фильм по собственному сценарию о смене пола и приглашает сыграть небольшую роль своего нового друга Белу Лугоши. Фильм «Глен или Гленда» (история сыгранного Вудом человека, который любит наряжаться в женскую одежду) оказывается неудачным. Эд и его друзья вынуждены сами искать средства на следующий художественный фильм «Невеста монстра», главную роль в котором, как в былые годы, исполняет Бела Лугоши.

Поздним вечером Бела звонит Эду и просит о помощи. Приехав, Эд обнаруживает его лежащим на полу. Он помещает друга в больницу для лечения от пристрастия к морфию, но вскоре выясняется, что у Белы нет страховки, и его тут же выписывают.

Уходя из дома Белы незадолго до его смерти, Эд снимает его кинокамерой и позднее включает эти кадры в свой новый фильм «План 9 из открытого космоса», деньги на съемки которого получает от баптистской церкви Беверли-Хиллз. Вся съемочная группа «Плана 9», в том числе сам Эд и его невеста Кэти, приходят на премьеру. Затем влюбленные отправляются на церемонию бракосочетания в Лас-Вегас. Эд преисполнен уверенности, что его будут помнить именно за «План 9».

Джеймс и гигантский персик

Экранизация детской книги Роальда Даля — сочетание мультипликации и живой игры актеров, — поставленная Генри Селиком на киностудии «Тачстоун пикчерз».

Исполнительные продюсеры: Тим Бёртон и Дениз Ди Нови

1995

Бэтмен навсегда

Третий выпуск киносериала о Бэтмене с Вэлом Кил-мером в роли Брюса Уэйна (Бэтмена), Джимом Кэрри в роли Человека-Загадки и Томми Ли Джонсом в роли Двуликого. Фильм снят Джоэлом Шумахером для «Уорнер бразерс».

Продюсеры: Тим Бёртон и Питер Макгрегор-Скотт

1996

Марс атакует!

Производство: «Уорнер бразерс» *Продюсеры:* Тим Бёртон, Ларри Франко *Режиссер:* Тим Бёртон *Сценарий:* Джонатан Джемс *Оператор (цветной съемки):* Питер Сушицки *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Уинн Томас *Роли исполняют:* Джек Николсон (президент Дейл/Арт Ленд), Гленн Клоуз (Марша Дейл), Аннетт Бенинг (Барбара Ленд), Пирс Броснан (Дональд Кесслер), Дэнни Де Вито (Руд Гэмблер), Мартин Шорт (Джерри Росс), Сара Джессика Паркер (Натали Лейк), Майкл Дж. Фокс (Джейсон Стоун), Род Стайгер (генерал Деккер), Том Джонс (играет сам себя), Лукас Хаас (Ричи Норрис), Натали Портман (Тэффи Дейл), Джим Браун (Байрон Уильяме), Лиза Мари (марсианская девушка), Сильвия Сидни (бабушка Норрис)

Вторник, 9 мая, 18.57, близ Локджо, Кентукки: паника, словно пожар, охватывающая домашний скот, — первый знак предстоящего вторжения марсиан на Землю. На следующее утро советники информируют президента США Дейла о скоплении в атмосфере Земли марсиан-ских космических кораблей, и он извещает население об этом событии исключительной важности. Через три дня марсиане высаживаются в пустыне Невада, упраздняют созданный землянами комитет для их торжественной встречи и принимаются завоевывать Землю, опустошая одну страну за другой. Несмотря на все усилия американских военных, лишь скромному продавцу пончиков Ричи Норрису из Канзаса и его выжившей из ума бабушке совершенно случайно удастся узнать, что музыка Слима Уитмена смертоносна для марсиан и тем самым может спасти мир от полного уничтожения.

1998

Голливуд-гам

Французская телевизионная реклама жевательной резинки.

1999

Сонная Лощина

Производство: «Парамаунт пикчерз», «Скотт Рудин продакшнз», «Мандалай пикчерз»

Исполнительные продюсеры: Ларри Франко, Фрэнсис Форд Coppola

Продюсеры: Скотт Рудин, Адам Шрёдер *Режиссер:* Тим Бёртон
Сценарий: Эндрю Кевин Уокер *Оператор (цветной съемки):* Эммануэль Любецки *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Дэнни Эльфман
Художник-постановщик: Рик Хайнрихс *Роли исполняют:* Джонни Депп (Икабод Крейн), Кристина Риччи (Катрина Ван Тассель), Каспер Ван Дьен (Бром Ван Брунт), Миранда Ричардсон (госпожа Ван Тассель), Майкл Гэмбон (Балтус Ван Тассель), Марк Пикеринг (юный Масбет), Кристофер Уокен (Гессен-ский Всадник), Майкл Гоф (Харденбрук), Кристофер Ли (бургомистр), Джеффри Джонс (его преподобие Стеенвик), Лиза Мари (госпожа Крейн), Ричард Гриффите (Филлипс), Ян Макдиармид (доктор Ланкастер), Стивен Уоддингтон (Киллиан)

Нью-Йорк, 1799 год. Констебль Икабод Крейн направлен своими полицейскими начальниками на север штата, в маленький городок Сонная Лощина, в двух часах езды от Нью-Йорка, чтобы расследовать серию зверских убийств, жертвы которых обезглавлены, а головы исчезли. Поборник новой, но пока еще не доказавшей своей эффективности техники расследований, такой как снятие отпечатков пальцев и вскрытие трупа, Крейн прибывает в Сонную Лощину, вооруженный чемоданом с разными научными хитростями, однако старейшины города сообщают ему, что убийца не из плоти и крови — это мистический воин без головы, разъезжающий ночами на могучем боевом коне. Крейн не верит им и начинает собственное расследование, но вскоре сам сталкивается с безголовым всадником. Остановившись на постой в семействе Ван Тасселей, самом богатом в городке, Крейн влюбляется в их дочь, таинственную Катрину. Его не перестают терзать воспоминания об ужасных муках, перенесенных его матерью, когда он был ребенком. Погружаясь все глубже и глубже в бездну мистики, Крейн обнаруживает при помощи юного Масбета, мальчика-сироты, чей отец стал жертвой Всадника, уродливо искривленное Дерево Мертвых — место перехода из преисподней в мир живых, откуда и появляется убийца, — а также его могилу, но голова Всадника в ней отсутствует. Убийства продолжаются до тех пор, пока Крейн не раскрывает зловещий заговор, связанный с мстостью и правами на землю: оказывается, Всадник — всего лишь игрушка в руках госпожи Ван Тассель, мачехи Катрины, которая и направляет убийцу. Далее следуют схватка на ветряной мельнице и погоня Всадника за дилижансом через лес. В конце концов Крейну удается обезвредить госпожу Ван Тассель, а Всадник, получив назад свою голову, убегает обратно в ад. Миссия Крейна в Сонной Лощине закончена, и он возвращается в Нью-Йорк, прихватив с собой Катрину и юного Масбета, при этом они как раз успевают на празднование начала нового столетия.

2000

Кун - Фу/Манекен

Два рекламных ролика часов «Timex-1-Control», снятых Бёртоном по заказу «A Band Apart».

Мальчик-Пятнышко

Флэш-анимация в шести частях для сайта shock-wave.com. Сценарий и режиссура Тима Бёртона с использованием персонажей его книги «Печальная кончина Мальчика-Устрицы и другие рассказы».

2001 **Планета обезьян**

Производство: «XX век Фокс», «Занук компани» *Исполнительный продюсер:* Ральф Уинтер *Продюсер:* Ричард Д. Занук *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Уильям Бройлз-младший, Лоуренс Коннер и Марк Розенталь

Оператор (цветной съемки): Филипп Руссело *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Рик Хайнрикс *Роли исполняют:* Марк Вальберг (капитан Лео Дэвидсон), Тим Рот (Тейд), Хелена Бонэм Картер (Ари), Майкл Кларк Дункан (Аттар), Пол Джамагги (Лим-бо), Крис Кристоферсон (Каруби), Эстелла Уоррен (Дарна), Кари-Хироюки (Кралл), Дэвид Уорнер (Сан-дар), Эрик Эйвери (Тивал), Льюк Эберл (Бирн), Эван Дектер Парк (Гуннар), Гленн Шадикс (сенатор Надо), Лиза Мари (Нова), Чарлтон Хестон (отец Тейда) 119/120 мин., 35 мм

2029 год. «Оберон», научно-исследовательская станция ВВС США, предпочитает использовать шимпанзе, а не людей-пилотов, для своих испытаний. Когда Перикл, домашний шимпанзе капитана Лео Дэвидсона, бесследно пропадает при исследовании электромагнитной бури, Лео, вопреки запрету начальства, отправляется в космос, чтобы спасти Перикла, и оказывается в том же мощном электрическом вихре, который отбрасывает его космический корабль на несколько сот лет вперед, и он падает в болото на какой-то неведомой планете. Почти сразу же Лео попадает в облаву, которую устроили в лесу говорящие обезьяны в доспехах, верхом на лошадях. Лео схвачен и вместе с дюжиной других людей доставлен в Обезьяний Город, где его и женщину по имени Дарна торговец рабами, орангутанг Лимбо, продает симпатичной шимпанзе-самке Ари. Ее отец, сенатор Сан-дар, пытается выдать Ари замуж за Тейда, злобного шимпанзе, предводителя обезьяньей армии. После обеда, во время которого Ари высказывает мнение, что люди имеют душу, Лео и Дарна бегут, находят невольничий рынок Лимбо и освобождают отца, брата, сестру Дарны и еще несколько человек, а потом вся компания с помощью Ари и гориллы Кралла бежит из города тайной тропой. Они направляются на поиски затонувшего

космического корабля Лео, и он обнаруживает утерянное ранее устройство, принимающее сигналы «Оберона».

Источник сигнала «Оберона» — священное место обезьян Калима в глубине запретной пустынной зоны, куда, согласно легенде, возвратится первая обезьяна Семос. Именно там Лео находит свой космический корабль, но за прошедшие столетия его наполовину занесло песком. Тем временем обезьянья армия под предводительством Тейда, который сумел убедить сенат ввести военное положение, сосредотачивается в пустыне и готовится к битве против сотни людей, присоединившихся к Лео в Калиме. Когда начинается сражение, с неба спускается космический корабль, пилотируемый Периклом, которого обезьяны принимают за вернувшегося Семоса. Его появление заставляет обезьян сложить оружие. Лео пробирается на корабль. Его преследует Тейд, но Лео удается заманить его в ловушку.

Тем временем полковник Аттар объявляет, что отныне люди и обезьяны будут жить бок о бок и пользоваться равными правами. Лео прощается со всеми и взлетает в отделяемом отсеке космического корабля, на котором прилетел Перикл, находит путь сквозь электромагнитную бурю и солнечную систему, направляясь к Земле. Его корабль теряет управление и падает в Вашингтоне, перед мемориалом Линкольна. На место происшествия прибывают полицейские, но они похожи скорее на обезьян, чем на людей, а на мемориале Линкольна теперь лицо Тейда, а не бывшего президента США.

2003

Крупная рыба

Производство: «Коламбия пикчерз», «Джинкс/Коэн компани», «Занук компани» *Исполнительный продюсер:* Арне Л. Шмидт *Продюсеры:* Ричард Д. Занук, Брюс Коэн, Дэн Джинкс *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Джон Огаст, на основе книги Дэниела Уоллеса «Крупная рыба: роман мифических пропорций» *Оператор (цветной съемки):* Филипп Руссело *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Деннис Гасснер *Роли исполняют:* Эван Макгрегор (Эдвард Блум в молодости), Альберт Финни (Эдвард Блум в старости),

Билли Крадап (Уильям Блум), Джессика Ланж (Сандра Блум в зрелом возрасте), Хелена Бонэм Картер (Дженни в молодости и в зрелом возрасте; ведьма), Элисон Лохман (Сандра Блум в молодости), Роберт Гийом (доктор Беннетт-старший), Марион Котийар (Жозефина), Мэтью Макгрори (гигант Карл), Дэвид Денман (Дон Прайс), Мисси Пайл (Милдред), Лундон Уэйнрайт (Бимен), Ада Тай (Пинг), Арлен Тай (Джинг), Стив Бушеми (Нортер Уинслоу), Дэнни Де Вито (Амос Кэллоуэй) 125 мин., 35 мм

Американскому журналисту в Париже Уильяму Блу-му его мать Сандра сообщает по телефону, что отец серьезно болен. Приехав в семейный дом Блумов в Эштоне, штат Алабама, с беременной женой, француженкой Жозефиной, Уилл вынужден возобновить непростые отношения с отцом, бывшим коммивояжером и рассказчиком причудливых историй, — с ним он почти не разговаривал годами. Уильям делает первый неловкий шаг к примирению и пытается выяснить правду, отделив ее от небылиц, рассказываемых отцом, — многочисленных хвастливых историй о фантастических приключениях Эдварда Блума: о знакомстве в детстве с ведьмой, в стеклянном глазу которой человек может увидеть, как он умрет; о дружбе с питающимся овцами гигантом; о посещении призрачного города Спектр и встрече с поэтом, грабителем банков и одновременно важной персоной Уолл-стрита Нортером Уинслоу; о работе в цирке; об уходе за невестой Сандрой; об участии в Корейской войне и спасении певиц — сиамских близнецов, — обо всем этом Эдвард как о реальных событиях рассказывает невестке и сыну, но тот вновь высказывает сомнения в их достоверности. По мере приближения смертного часа Эдварда Уилл начинает приводить в порядок дела отца, все глубже погружается в его прошлое, расспрашивает знавших его людей и обнаруживает, что в хвастливых рассказах Блума-старшего гораздо больше правды, чем он допускал, и что иногда фантастическая ситуация предпочтительнее факта.

2005

Чарли и шоколадная фабрика

Производство: «Уорнер бразерс», «Вилледж роудшоу», «Занук компани»/«План В»

Исполнительные продюсеры: Патрик Маккормик, Фелисити Даль, Майкл Сигел, Грэм Бёрк, Брюс Берман *Продюсеры:* Ричард Занук, Брэд Грей *Режиссер:* Тим Бёртон

Сценарий: Джон Огаст, по книге Роальда Даля *Оператор (цветной съемки):* Филипп Руссело *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Дэнни Элфман *Художник-постановщик:* Алекс Макдауэлл *Роли исполняют:* Джонни Депп (Вилли Вонка), Фредди Хаймор (Чарли Бакет), Дэвид Келли (дедушка Джо), Хелена Бонэм Картер (миссис Бакет), Ной Тейлор (мистер Бакет), Мисси Пайл (миссис Борегад), Джеймс Фокс (мистер Солт), Дип Рой (умпы), Кристофер Ли (мистер Вонка), Джордан Фрай (Майк Тиви), Анна-София Робб (Виолетта Борегад), Джулия Уинтер (Верука Солт), Филип Виграц (Огастес Глуп) 115 мин., 35 мм

Десятилетний Чарли Бакет живет со своими обедневшими матерью, отцом, двумя бабушками и двумя дедушками в ветхом домике недалеко от фабрики эксцентричного гения кондитерского бизнеса Вилли Вонки.

Мистер Бакет работает на износ на фабрике, производящей зубную пасту, чтобы хоть как-то прокормить семью, которая питается преимущественно капустным супом. Несмотря на бедственное положение, их чрезвычайно заинтересовала новость о том, что кондитерский гений Вилли Вонка, которого не видели много лет, поскольку он жил отшельником, вложил пять «золотых билетов» в пять плиток производимого им шоколада и тот, кому посчастливится обнаружить их, выиграет приз — экскурсию на его фабрику. Каждый год Чарли получает на свой день рождения плитку шоколада Вонки в подарок и, когда не находит «золотого билета», понятно, разочаровывается, тем более что билеты начинают обнаруживаться в разных уголках земного шара. Однажды Чарли находит на улице немного денег и скорее от голода, чем из каких-то иных побуждений, покупает шоколадку Вонки, а потом еще одну. Развернув вторую плитку, он видит внутри нечто блестящее и золотистое — пятый, и последний, билет — и присоединяется к четырем другим выигравшим этот приз детям: Веруке Солт, Майку Тиви, Огастесу Глупу, Виолетте Борегард и выбранным ими в спутники родственникам, чтобы совершить самое захватывающее путешествие в своей жизни. Оказавшись внутри фабрики, дети, один за другим, выбывают из игры, и в конце концов остается один Чарли. Тронутый добрым нравом Чарли, Вонка предлагает ему ключи от фабрики и делает наследником всего своего состояния. При этом Вонка настаивает, чтобы Чарли покинул семью и поселился на его фабрике. Однако Чарли отвергает предложение, сказав, что семья для него — самое дорогое. Позднее Вонка заходит к ним в гости, и Чарли отводит его к отцу-дантисту Уилберу Вонке, с которым Вилли давно прекратил всякое общение. Помирившись с отцом, Вонка уступает просьбе Чарли взять с собой на фабрику его семью. И с тех пор начинается для них счастливая жизнь.

Труп невесты

Производство: «Уорнер бразерс»

Исполнительные продюсеры: Джо Ранфт, Джеффри Ауэрбах

Продюсеры: Тим Бёртон, Эллисон Эббейт

Режиссеры: Тим Бёртон, Майк Джонсон

Сценарий: Каролина Томпсон, Памела Петтлер, Джон Огаст

Оператор (цветной съемки): Питер Козачик *Монтажер:* Джонатан Лукас *Композитор:* Дэнни Эльфман *Художник-постановщик:* Алекс Макдауэлл *Художник фильма:* Нельсон Лоури *Разработчик персонажей:* Карлос Грангель *Роли озвучивают:* Хелена Бонэм Картер (Труп невесты), Джонни Депп (Виктор Ван Дорт), Эмили Уотсон (Виктория Эверглот), Трейси Ульман (Нелл Ван Дорт), Пол Уайтхаус (Уильям Ван Дорт), Джоанна Ламли (Мадлен Эверглот), Альберт Финни (Финнис Эверглот), Ричард Э.

Грант (Баркис Биттерн), Кристофер Ли (пастор Галсуэлл), Майкл Гуф (Элдер Гуткнехт), Джейн Хоррокс (Черная Вдова), Энн Рейтел (Червяк), Пол Уайтхаус (метрлотель Пол), Дип Рой (Наполеон Бонапарт) 77 мин. Снято цифровыми неподвижными камерами «Кэнон»

XIX век. Маленькая европейская деревушка. Застенчивый Виктор Ван Дорт, единственный сын Уильяма и Нелль Ван Дорт, наследник рыбного бизнеса, должен жениться на Виктории Эверглот, дочери Финниса и Мадлен Эверглот, принадлежащей к старейшему местному роду. Ни невеста, ни жених никогда не видели друг друга — они всего лишь пешки в браке по расчету, организованному их заботливыми родителями, которые надеются, что этот союз принесет им богатство и уважение в обществе. Репетируя свадебный обряд и не в силах запомнить наизусть брачные клятвы, Виктор идет в лес, чтобы попрактиковаться, и надевает обручальное кольцо, как он полагает, на ветку дерева, но она оказывается пальцем Труса невесты, которая восстает из земли в изорванном в клочья подвенечном платье, объявляет, что теперь они муж и жена, и увлекает Виктора в царство мертвых. Там он узнаёт, что имя Труса невесты — Эмили и что ее убил в день свадьбы грабитель с большой дороги. Тем временем в царстве живых родители находят ей нового ухажера — подлого Баркиса Биттерна, который дает согласие жениться на ней вместо Виктора. Подговорив Трус невесты вернуться на короткое время в мир живых, где она встречается с Викторией, Виктор испытывает стыд за свои поступки, после того как Мейхью, только что скончавшийся кучер Ван Дортов, внезапно появляется в царстве мертвых и рассказывает Виктору о свадебных планах Виктории. Виктор согласен жениться на Эмили по-настоящему, даже если для этого ему придется умереть, выпив волшебное зелье, которое навеки остановит его сердце. Они решают перенести свое загробное торжество из царства мертвых наверх, в мир живых, и нарушают тем самым церемонию свадебного пира Баркиса и Виктории. Трус невесты узнает Баркиса: это тот самый человек, который убил ее и украл обручальное кольцо много лет назад. После дуэли с Виктором Баркис делает глоток из чаши, предназначенной для его соперника, и умирает. И хотя Виктор по-прежнему готов совершить задуманный свадебный обряд, Трус невесты не в состоянии видеть, как Виктор умрет ради нее, и соглашается, чтобы он женился на Виктории.

2007

Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит

Производство: «Дрим уоркз», «Макдональд/Паркс про-дакшнз», «Уорнер бразерс», «Занук компани» *Исполнительные продюсеры:* Патрик Маккормик, Дерек Фрей, Каттерли Фрауэнфельдер

Продюсеры: Джон Логан, Лори Макдональд, Уолтер Ф. Парке, Ричард Д. Занук *Режиссер:* Тим Бёртон *Сценарий:* Джон Логан

Оператор (цветной съемки): Дариуш Вольски *Монтажер:* Крис Лебензон *Композитор:* Стивен Сондхайм *Художник-постановщик:* Данте Ферретти *Роли исполняют:* Джонни Депп (Суини Тодд), Хелена Бонэм Картер (миссис Ловетт), Алан Рикман (судья Терпин), Тимоти Сполл (Бидл Бэмфорд), Саша Барон Коэн (синьор Адольфо Пирелли), Джейн Уайзнер (Джоанна), Джейми Кэмпбелл Боуэр (Энтони Хоуп), Лора Мишель Келли (нищенка), Эд Сандерс (Тобиас Рэгг), Энтони Хэд (призрак из баллады), Питер Боулз (призрак из баллады)

Экранизация впервые поставленного в Лондоне в 1979 году мюзикла Стивена Сондхайма и Хью Уилера по пьесе Кристофера Бонда, основанной, в свою очередь, на популярной легенде XIX века. Цирюльник Бенджамин Баркер жил тихо-мирно со своей женой Люси и дочерью Джоанной, пока судья Терпин, проникшись порочной страстью к Люси, не выслал его в Австралию по сфабрикованному обвинению. Лишь годы спустя, при помощи матроса Энтони Хоупа, Бенджамину удастся вернуться в Англию. Взяв имя Суини Тодд, он открывает цирюльню над лавкой миссис Ловетт (где продаются «худшие мясные пироги в Лондоне»), хорошо знавшей семейство Баркеров, и принимается с ее помощью кроваво мстить всем своим прежним обидчикам, мечтая встретиться с Джоанной, которая находится на попечении судьи Терпина.

Тим Бёртон (р. 1958) заслуженно считается иконой готической субкультуры и главным выдумщиком мирового кино. Изобретенных им незабываемых образов, уморительных, немыслимых и жутких, с лихвой хватило бы на дюжину режиссеров: хулиганская нечисть в «Битлджусе» (1988), перекошенная маска Джокера в «Бэтмене» (1989), несчастный «Эдвард Руки-ножницы» (1990), хихикающие инопланетяне, вырвавшие сердце у президента США, в «Марс атакует!» (1996), кровоточащее дерево в «Сонной Лощине» (1999), наконец, «Труп невесты» (2005) во всем его кладбищенском великолепии. На Венецианском кинофестивале 2006 года Бёртон был удостоен почетного «Золотого льва» — «за вклад в киноискусство». Настоящий сборник представляет собой перевод самого свежего, третьего издания книги бесед Тима Бёртона с его старым другом Марком Солсбери, бывшим редактором лондонского журнала «Empire» и автором ряда популярных киноведческих книг (например, «Под маской: Секреты голливудских изготовителей чудовищ»). Сборник предваряется двумя предисловиями Джонни Деппа — еще одного старого друга, именно от Бёртона получившего «звездный билет» и только что блеснувшего в шестой их совместной работе, киноверсии мюзикла «Суини Тодд, демон-парикмахер с Флит-стрит» (2007).

Он художник, гений, чудаки, безумец, блестящий, храбрый, смешной до истерики, преданный, не признающий традиций, настоящий друг. Я в огромном долгу перед ним... Я никогда не встречал человека столь явно не от мира сего и при этом находящегося на своем месте. Единственно ему принадлежащем месте.

Опыт съемок под руководством Тима — бесценный дар. Я ощущал себя так, словно мой мозг и мозг режиссера соединены раскаленным проводом, от которого в любую минуту могут посыпаться искры. Для меня работа с Тимом подобна возвращению домой. Дом этот построен на риске, но таком, который дает покой. Глубокий покой.

Джонни Депп



ISBN 978-5-91181-753-4



9 785911 817534

www.azbooka.ru

Front cover
© Camilla Morandi /
Corbis Corporation /
РФГ



notes

Примечания

«Дорожная полиция» (CHiPs, 1977—1983) — детективный телесериал, в главных ролях Роберт Пайн, Эрик Эстрада, Ларри Уилкокс.

«Джоани любит Чачи» (Joanie Loves Chachi, 1982—1983) — телесериал, романтическая комедия, ответвление от популярной семейной комедии «Счастливые дни» (Happy Days, 1974—1984).

«Анатомия тела человека» (1858) — классическое учебное руководство по анатомии, с иллюстрациями; выпущено лондонским врачом Генри Греем (1827—1861).

Джесси Оуэне (1913—1980) — легкоатлет-афроамериканец, знаменитый спринтер, олимпийский чемпион на играх 1936 г. в Германии.

Джон Уотерс (р. 1946) — культовый режиссер, постановщик таких андеграундных хитов, как «Розовые фламинго» (1972), «Полиэстер» (1981) и др.

Сэмми Дэвис-младший (1925—1990) — певец и эстрадный артист.

«Тайное окно» (Secret Window, 2004) — драма режиссера Дэвида Кёппа, в главных ролях Джонни Депп и Джон Туртурро.

«Уигглз» (The Wiggles) — австралийская группа, специализирующаяся на исполнении музыки для детей, основана в 1991 г.

«Капитан Кенгуру» (Captain Kangaroo, 1955—1992) — ежедневная детская телепрограмма.

«Квартал мистера Роджерса» (Mr. Rogers' Neighborhood, 1968—2001) — детская учебная телепрограмма, постановщик и ведущий Фред Роджерс (1928-2003).

Шлитце (Саймон Метц, 1881 — 1961) — мексиканский микроцефал, выставлялся в цирке Барнума как (девочка) «Мегги, последняя из ацтеков».

«Dean Martin Roasts» — комедийная телепередача, часть «Шоу Дина Мартина» (1965—1974); приглашенные на нее звезды Должны были выдержать поток экстравагантной как хулы, так и хвалы.

«Рой» (The Swarm, 1978) — фильм Ирвина Аллена о пчелах-убийцах, в главных ролях Майкл Кейн и Оливия де Хэвилленд. «Когда время истекло» (When Time Ran Out, 1980) — фильм Джеймса Голдстоуна об извержении вулкана, в главных ролях Пол Ньюмен, Жаклин Биссет и Уильям Холден; продюсер — все тот же Ирвин Аллен (прославившийся в 1974 г. фильмом-катастрофой «Ад в поднебесье» о пожаре в небоскребе). «Чудовище Зеро», «Годзилла против чудовища Зеро» (Kaiju daisenso, 1965) — под такими названиями этот фильм Исиро Хонды выходил в США. «Деревня проклятых» (Village of the Damned, 1960) — классический фильм Волфа Риллы, экранизация «Мидвичских кукушек» Джона Уиндема; в 1995 г. Джон Карпентер выпустил римейк.

Modus operandi (*лат.*) — образ действия.

Рэй Харрихаузен(р. 1920) — знаменитый постановщик спецэффектов.

Исх 2:22. Также заглавие романа Р. А. Хайнлайна (1961).

«Семейка Брейди» (1969-1974) - телесериал, комедия о многодетной семье.

«Кричи, Блэкула, кричи» (Scream Blacula Scream, 1973) — вампирский блэксплойтейшн-фильм Боба Келлджана. «Доктор Джекилл и сестра Хайд» (Dr Jekyll & Sister Hyde, 1972) -фильм Роя Уорда Бейкера, в котором доктор Джекилл меняет пол. «Уничтожить всех чудовищ» (Kaj? S?shingeki, 1968) — одно из названий, под которым этот фильм Исиро Хонды выходил в США.

Каталина — скалистый остров у побережья Калифорнии.

«Ясон и аргонавты» (Jason and the Argonauts, 1963) — фильм Дона Чеффи и Рэя Харрихаузена.

«Мозг, который не хотел умирать» (The Brain That Wouldn't Die, 1962)
— НФ-хоррор-фильм Джозефа Грина.

Гэри Купер (1901 — 1961) и Джон Уэйн (1907-1979) -актеры, звезды вестернов.

Бобовый пуф — набитый мелкими пластиковыми шариками пуф, принимающий форму сидящего человека.

В «Лисе и охотничьем псе» (The Fox and the Hound, 1981) озвучивала лисичку по имени Вики.

«Херби едет в Монте-Карло» (Herbie Goes to Monte Carlo, 1977) — комедия Винсента Макэвити.

«Мэджик-маркер» — товарный знак маркеров, выпускаемых компанией «Мэджик-маркер» (Magic Marker Corp.).

«Черный котел» (The Black Cauldron, 1985) — полнометражный мультфильм Теда Бермана и Ричарда Рича, экранизация фэнтези-романа Ллойда Александра.

«Странная парочка» (The Odd Couple, 1968) — комедия Джина Сакса по пьесе Нила Саймона, в главных ролях Джек Леммой и Уолтер Маттау.

Фильм Уолта Диснея 1940-го года.

Прима Луи (1910—1978) — трубач, руководитель оркестра, певец и композитор.

Доктор Сьюз (Теодор Сьюз Гайзель, 1904—1991) — знаменитый американский писатель и карикатурист, особенно прославившийся своими книгами для детей.

«Кабинет доктора Калигари» (1920) — знаменитый немой фильм, классика немецкого киноэкспрессионизма.

Фильм категории PG — родители сами решают, может ли их ребенок смотреть этот фильм.

Фильм категории G — фильм, рекомендованный для семейного просмотра.

«Динозавр: Тайна затерянного мира» (Baby: Secret of the Lost Legend, 1985) — фильм Билла Л. Нортонa с Уильямом Кэттом и Шон Янг в главных ролях о семье палеонтологов, обнаруживших в Африке бронтозавров — самку и детеныша.

«Балбесы» (The Goonies, 1985) — приключенческая комедия Ричарда Доннера; также известна по-русски как «Шпана и пиратское золото».

«Вперед на всех рысях» (Hot to Trot, 1988) — комедия Майкла Диннера, в главной роли Боб Голдтуэйт, также известна по-русски как «Удачное наследство».

«Гражданин Кейн» (Citizen Kane, 1941) — фильм Орсона Уэллса, считающийся одним из лучших в истории кино.

Стёрджес Престон (1898—1959) — режиссер и сценарист, работал в жанре сатирической комедии.

«Лукас» (Lucas, 1986) — молодежная комедия Дэвида Зельцера, в которой дебютировала Вайнона Райдер.

«Небеса подождут» (Heaven Can Wait, 1978) — фильм Уоррена Битти и Бака Хенри, римейк картины «Вот и мистер Джордан» (1941).

Льюис Джерри (р. 1926) — известный комик, в 1949— 1956 гг. выступал дуэтом с Дином Мартином.

Выпущенная в 1958 г. чешским режиссером Карелом Земаном экранизация романа Жюль Верна «Флаг родины»; в России известна под названием «Тайна острова Бэк-Кап».

Видимо, имеется в виду немецкая постановка 1943 г. (режиссер Йозеф фон Баки, в главной роли Ханс Альберс).

«Большой холод» (The Big Chill, 1983) — музыкальная комедия Лоуренса Каздана.

«Не кричи: „Волки!“» (Never Cry Wolf, 1983) - фильм Кэрролла Балларда, экранизация знаменитой книги о волках канадского писателя-натуралиста Фарли Моуэта.

Миллер Фрэнк (р. 1957) — американский мастер комиксов, прославившийся, среди прочего, «Городом грехов».

Мур Алан (р. 1952) — британский писатель, гений современного комикса, автор сюжетов таких эпохальных графических романов, как «Дозорные» (1987), «V значит вендетта» (1989), «Из ада» (1999), «Лига выдающихся джентльменов» (первый том вышел в 1999 г., издание продолжается.) и др.

«Мистер М ом» (Mister Mom, 1983) — комедия Стэна Драготи.

«Ночная смена» (Night Shift, 1982) — комедия Рона Говарда.

«Супермен» (Superman, 1978) — фильм Ричарда Доннера с Кристофером Ривом в главной роли, снятый по знаменитому комиксу, выходящему с 1930-х гг.

«Компания волков» (The Company of Wolves, 1984) — фильм Нила Джордана по мотивам рассказов Анджелы Картер из сборника «Кровавая комната» (1979).

«Цельнометаллическая оболочка» (Full Metal Jacket, 1987) — фильм Стэнли Кубрика о войне во Вьетнаме.

«Бегущий по лезвию бритвы» (Blade Runner, 1982) — заложивший визуальные основы киберпанка фильм Ридли Скотта с Харрисоном Фордом в главной роли, экранизация романа Филипа Дика «Снятся ли роботам электроовцы?» (1968).

«Лучший стрелок» (Top Gun, 1986) — фильм Тони Скотта, также известный по-русски как «Школа асов».

«Скрытая камера» (Candid Camera) — цикл юмористических передач телекомпании Си-би-эс, шел в 1948—1967 гг.

Дин Джеймс (1931-1955) - актер, кумир молодежной аудитории 1950-х гг.

Миллз Хейли Кэтрин Роуз Вивьен (р. 1946) — британская актриса, звезда ряда диснеевских кинофильмов конца 50-х — начала 60-х годов.

Бэмби (Bambi) — олененок, главный персонаж одноименного полнометражного мультфильма У.Диснея (1942) и повести-сказки австрийского писателя Ф. Зальтена.

«Трое мужчин и маленькая леди» (1990) — продолжение популярной комедии «Трое мужчин и младенец» (1987), которая, в свою очередь, является римейком французского фильма «Трое мужчин и младенец в люльке» (1985).

Кин Уолтер (1914—2000) - американский художник.

Бейкер Рик (р. 1950) — голливудский художник-гример.

«Вересковая пустошь» (Heathers, 1989) — фильм Майкла Леманна.

Дэнни — Дэнни Де Вито, исполнитель роли Пингвина.

Округ Ориндж — один из крупнейших округов США, расположен в Южной Калифорнии, между побережьем Тихого океана и Национальным Кливлендским лесным заповедником.

«Планета Голливуд» — сеть ресторанов, первый из которых открыт в Нью-Йорке 22 октября 1991 года.

«Лэсси» (Lassie) — телевизионный сериал (1954—1974) о собаке колли.

Камерон Джеймс (р. 1954) — чрезвычайно успешный американский кинорежиссер, трижды награжденный за свои фильмы Американской киноакадемией.

Мор Клемент Кларк (1779—1863) — поэт, лексикограф, педагог.

«Пленник» (The Prisoner, 1967—1968) — культовый британский телесериал с мощным сюрреалистическим подтекстом, в главной роли Патрик Макгухэн; действие происходит в изолированном от окружающего мира городке — тюрьме для отставных шпионов.

Рудольф (Rudolph) — герой популярной рождественской сказки «Рудольф, красноносый северный олень», один из оленей в упряжке Санта-Клауса.

Гринч (The Grinch) — популярный рисованный персонаж, созданный Доктором Сьюзом. Впервые появился в рождественской детской книжке «Как Гринч украл Рождество».

Industrial Light and Magic — одна из наиболее успешных в мире компаний по производству визуальных эффектов для кинофильмов. Основана Джорджем Лукасом в 1975 году.

«Возвращение джедая» (Star Wars: Episode VI — Return of the Jedi) — третий фильм исходных «Звездных войн» (1983), сценарий Джорджа Лукаса, режиссер Ричард Маркан.

«Безумная вечеринка чудовищ» (Mad Monster Party, 1969) — мультфильм Жюля Басса.

Флейшер Макс (1883—1972) — мультипликатор, один из пионеров в этой области. Перенес на экран таких героев комиксов, как Бетти Буп, клоун Коко, морячок Попай; автор многих технических новшеств.

Кэллоуэй Кэб (1907—1994) — знаменитый джазовый певец и руководитель оркестра.

Джонни Яблочное Семечко (Johnny Appleseed) — герой американского фольклора, посвятивший себя разведению яблоневых садов.

«Русалочка» (The Little Mermaid, 1989) — мультфильм Рона Клементса и Джона Маскера по сказке Г.-Х. Андерсена.

Фильм категории R — «доступ ограничен», категория фильмов, просмотр которых для подростков разрешен только в сопровождении родителей.

«Трудный ребенок» (Problem Child, 1990) — семейная комедия Денниса Дугана; через три года на ее основе был выпущен мультсериал.

«Золотая индюшка» (The Golden Turkey Awards, 1980) — книга кинокритиков братьев Майкла и Гарри Медведов, присуждающая вымышленные награды за худшие фильмы.

Крисуэлл Джерон Кинг (1907—1982) — предсказатель, напророчивший смерть президенту Кеннеди.

Вампира (Майла Сирьяниemi, 1921—2008) — в середине 1950-х гг. вела на калифорнийском телевидении вечернюю программу, посвященную фильмам ужасов.

«Кошмар исступления: жизнь и искусство Эдварда Вуда-мл.» (1992) — составленная Рудольфом Греем книга воспоминаний об Эде Вуде (так называемая «оральная биография»).

Энди Харди — вымышленный персонаж, сыгранный Микки Руни в сериале студии MGM, демонстрировавшемся в 1937—1947 гг.

«Последний киногерой» (Last Action Hero, 1993) — фильм Джона Мактирнана с Арнольдом Шварценеггером в главной роли. В прокате провалился (собрал в США 50 миллионов при бюджете 85).

«Камео» — эпизодическая роль известного актера.

Имеется в виду посвященный Буди сорокапятиминутный эпизод документального телесериала «Невероятно странное кино» (The Incredibly Strange Film Show, 1988).

То есть экранизация одноименного «готического вестерна» Ричарда Бротигана (1974), вышедшего по-русски в серии «Азбука-классика» в 2005 г.

Мейер Расс (Расселл) Амбион (1922—2004) — кинорежиссер, снимал довольно радикальную версию жанра эксплойгейшн («Быстрее, кошечка, убей, убей!» и др.).

«Цель — Земля» (Target Earth, 1954) — фильм Шермана Роуза.

Тадж-Махал — мавзолей султана Шах-Джехана и его жены Мумтаз-и-Махал, сооруженный в 1632—1650 годах. Наиболее выдающийся памятник индийского зодчества периода Великих Моголов.

«Земля против летающих тарелок» (Earth vs. the Flying Sancers, 1956) — фильм Фреда Сирса.

Грин Лорн (1915—1987) — актер, уроженец Канады; с Хес-тоном и Гарднер играл в вышеупомянутом «Землетрясении» (1974).

Слим Уитмен (Оттис Дьюи Уитмен-мл., р. 1924) — кантри-певец, умевший брать феноменально высокие ноты.

Корман Роджер (р. 1926) — режиссер, продюсер и кинопрокатчик, снявший огромное количество фильмов категории «Б».

«Голова» (Head, 1968) — фильм Боба Рафелсона по сценарию, написанному им совместно с Джеком Николсоном.

«Hail to the Chief» — президентский гимн для официальных появлений президента на публике; написан в 1812 г. Джеймсом Сандерсоном на стихи Вальтера Скотта.

«День независимости» (Independence Day) — фильм 1996 года режиссера Роланда Эммериха.

«Мэд» (Mad) — американский сатирический и юмористический журнал, основанный в 1952 г.

«Чаплин» (Chaplin, 1992) — фильм Ричарда Аттенборо.

НВО (Home Box Office) — одна из первых компаний кабельного телевидения, основана в 1972 г.

Стоппард Том (р. 1937) — знаменитый английский драматург.

Кросби Гарри Лиллис «Бинг» (1904—1977) — американский певец и актер, чья карьера продолжалась с 1926 года и до самой смерти в 1977-м.

«Хаммер филмз» (Hammer Film Productions) — британская кинокомпания, основанная в 1934 году и специализировавшаяся на фильмах ужасов.

«Проклятие Франкенштейна» — фильм Теренса Фишера с Питером Кушингом в главной роли.

«Черное воскресенье» (La Maschera del Demonio, 1960) — итальянский фильм по мотивам «Вия» Н. В. Гоголя. В США известен под названием «Черное воскресенье», тогда как «родное» название — «Маска демона».

«Дракула выходит из могилы» (Dracula Has Risen from the Grave) — фильм Фредди Фрэнсиса с Кристофером Ли в главной роли.

«Маленькая принцесса» (A Little Princess, 1995) — фильм Альфонсо Куарона.

«Большие надежды» (Great Expectations, 1998) — фильм Альфонсо Куарона.

«Знакомьтесь, Джо Блэк» (Meet Joe Black, 1998) — фильм Мартина Бреста.

Лэнсбери Анджела (р. 1925) — актриса, родившаяся в Англии и переехавшая в США в начале Второй мировой войны.

Макдауэлл Родди (1928—1998) — актер, родившийся в Лондоне и переехавший в Нью-Йорк в возрасте 18 лет.

Рэтбоун Бейзил (1892—1967) — английский актер, прославившийся исполнением роли Шерлока Холмса.

Фильм кинокомпании Merchant Ivory Productions режиссера Джеймса Айвори и продюсера Исмаила Мерчанта.

«Семейка Аддамс» (The Addams Family, 1991) и «Ценности семейки Аддамс» (Addams Family Values, 1993) — фильмы Барри Зонненфельда, основанные на карикатурах Ричарда Аддамса.

Лорр Питер (1904—1964) — характерный актер, уроженец Австро-Венгрии, эмигрировавший из Германии в начале 1930-х годов и снимавшийся после этого в британских и американских фильмах.

Дэвис Бетт (1908-1989) — американская актриса, прославилась исполнением ролей сильных, волевых женщин.

Крис Лебензон — монтажер фильма. — *Примечание автора.*

Армстронг Энди — каскадер, известный постановщик трюковых сцен.

«Dark Horse» («Темная лошадка») — издательская компания, специализирующаяся преимущественно на комиксах.

Роббинс Гарольд (1916—1997) — американский писатель, автор многочисленных бестселлеров.

Маккуин Стив (1930—1980) — актер театра и кино, прославился ролями в вестернах и приключенческих фильмах; Бёртон имеет в виду картину Джона Стерджеса «Большой побег» (1963) о побеге группы военнопленных из немецкого концлагеря.

«Зеленый сойлен 7» (Soylent Green, 1973) — фантастический фильм Ричарда Флейшера, экранизация романа Гарри Гаррисона «Подвиньтесь! Подвиньтесь!» (1966).

«Человек Омега» (The Omega Man, 1971) — фантастический фильм Бориса Сагала, вторая из трех экранизаций романа Ричарда Матесона «Я — легенда» (1954).

Стадион в Нью-Йорке на 57,5 тыс. зрителей, база бейсбольной команды «Нью-Йорк-янкиз».

«Иди!» (Go, 1999) — фильм Дуга Лимана, криминальная комедия; наркоторговый сюжет рассказан, подобно «Расёмону» Кurosавы, с трех точек зрения.

«Расёмон» — фильм 1951 года, принесший широкую международную известность японскому режиссеру Акире Кurosаве, экранизация двух новелл Акутагавы Рюноскэ. В нем изложены четыре противоречивые версии одного и того же убийства.

«Беспечный ездок» (Easy Rider, 1969) — роуд-муви Денниса Хоппера, в главных ролях Питер Фонда и Деннис Хоппер; один из классических фильмов эпохи хиппи.

«Том Джонс» (Tom Jones, 1963) — экранизация романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» (1749), постановщик Тони Ричардсон.

То есть 2 м. 34 см.

Барни Файф — помощник шерифа в телесериале «Шоу Энди Гриффита».

«Дни нашей жизни» (Days of Our Lives) — телесериал, идущий с 1965 г., «мыльная опера».

Хьюз Говард Робард (1905—1976) — промышленник, авиатор, кинопродюсер, славившийся своей эксцентричностью, а в последние десятилетия жизни — умственной нестабильностью.

По названию шотландского города Пейсли, где в первой половине XIX в. стали делать шали, имитирующие кашмирские; узор (так называемые «огурцы») стал очень популярен в 1960-е гг.

Герой одноименного романа Гастона Леру (1910), а также множества основанных на нем фильмов, популярного мюзикла Э. Л. Уэббера и др.

«Волшебная страна» (Finding Neverland, 2004) — фильм Марка Форстера, посвященный Дж. М. Барри, автору «Питера Пэна».

Плотина Гувера (Hoover Dam) — плотина и ГЭС на реке Колорадо. В 1936 г., на момент завершения строительства, была самой высокой плотиной в мире.

«Космическая одиссея 2001 года» (2001: A Space Odys^{se}y) — фильм Стэнли Кубрика 1968 г. по сценарию Артура Кларка.

«ТНХ-1138» (1971) — фильм Джорджа Лукаса.

142

То есть 1 м 32 см.

Катценберг Джеффри (р. 1950) - продюсер мультфильма «Шрек».

«Социальное жильё» (The PJs, 1999—2001) — популярный мультсериал.

Claymation (clay animation) — форма покадровой мультипликации, где каждый персонаж или предмет «деформируем», то есть сделан из мягкого вещества: пластилина или глины.

Сэмми Дэвис-мл. был среди многих музыкантов, кто исполнял кавер-версию песни Джерри Джеффа Уокера «Мистер Бодженглз» (1968). Bone jangles (*англ.*) — *прим.* кость лязгает.