

VOALBA

А Н Т О Н Д О Л И Н

У Л О В К А



О черки кино нового века

AdMarginem

Антон Долин

Уловка XXI: Очерки кино нового века

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4375165

Уловка XXI: Очерки кино нового века.: Ад Маргинем Пресс; Москва; 2010

ISBN 978-5-91103-090-2

Аннотация

Широко объявленная смерть кинематографа не состоялась. Наступило новое столетие, а люди продолжают покупать билеты в кино. Кризис продолжается, но сборы растут; фестивали стонут под напором течений, движений и «волн». Что случилось с важнейшим из искусств в XXI веке? Не перестало ли оно быть важнейшим? Попытка ответа – в книге Антона Долина. Ее герои – важнейшие режиссеры и актеры «нулевых»: от патриарха Мануэля де Оливейры, которому перевалило за сто лет, до авангардистов из Румынии и Малайзии, от законодателей вчерашних мод до голливудских аниматоров, от адептов итальянского политического кино – до наследников русской метафизической традиции.

Содержание

От автора	4
Пролог. Кино против кино: Оливейра	6
I. Постмодернисты (INFERNO)	21
Сияние: Линч	21
Персона: Китано	34
Головокружение: Альмодовар	44
Амаркорд: Цай	54
Слово: Тарантино	67
Покаяние: Верховен	77
Тупик: Миядзаки	87
Фотоувеличение: Джармуш	95
Зеркало: Триер	105
II. Реалисты (PURGATORIO)	124
Фотоувеличение: Ван Сэнт	124
Головокружение: Херцог	134
Персона: Коэн	143
Слово: Зеленка	150
Тупик: Пуйю	158
Сияние: Шеро	168
Зеркало: Мендес	184
Амаркорд: Фольман	192
Покаяние: Дарденны	198
III. Идеалисты (PARADISO)	205
Амаркорд: Ван Дормель	205
Слово: Андерсон	215
Интервью с Дэниэлом Дэй-Льюисом	220
Тупик: Аменабар	224
Интервью с Хавьером Бардемом	228
Персона: Аронофски	233
Интервью с Микки Рурком	238
Фотоувеличение: Соррентино	243
Интервью с Тони Сервилло	248
Покаяние: Ханеке	252
Зеркало: Звягинцев	269
Головокружение: Дюмон	287
Сияние: Рихар	293
Интервью с Джоном Лассетером	295
Интервью с Питом Доктерром	300
Эпилог. Кино после кино: Оливейра	304
О героях этой книги	309
2	315

Антон Долин

Уловка XXI. Очерки кино нового века

Автор выражает благодарность Владимиру Мишукову и Михаилу Кричману, безвозмездно предоставившим для публикации свои фотографии к фильмам “Возвращение” и “Изгнание”.

От автора

Сколько победителей потерпело поражение! Сколько счастливых финалов оказалось на самом деле несчастливymi! Сколько уважаемых людей продало свои души подлецам за мелкую монету, а у скольких души-то и вовсе не оказалось! Сколько прямых дорог оказалось кривыми, скользкими дорожками! И если все это сложить и вычесть, то в остатке окажутся только дети и еще, быть может, Альберт Эйнштейн да какой-нибудь скульптор или скрипач.

Хеллер

Задача, поставленная в этой книге, амбициозна до абсурда и вряд ли выполнима: попытаться понять, что такое кинематограф XXI века. Разумеется, речь идет только о первом десятилетии – возможно, как покажет будущее, непоказательном; о переходном периоде. Однако и он позволяет увидеть, что именно изменилось.

Вопреки всем опасениям и надеждам, кино не умерло – его не смогли уничтожить ни телевизор, ни видеоигры, ни youtube. Оно трансформировалось. Эта книга – список возможных мутаций. История болезни или, напротив, выздоровления. Самая прилипчивая из эпидемий, постмодернизм, угасает, но еще теплится – и никуда не денется, пока дееспособны главные разносчики заразы. Многие из них – герои этой книги: в их фильмах кризис эстетики нередко дает в сочетании с возрастным кризисом интереснейший результат. Есть и другие. Новые реалисты наводят мосты между окружающим миром и различными формами его экранной репрезентации – как правило, без большого успеха. Новые идеалисты пытаются снимать так, будто предыдущего столетия не было вовсе, и сражаются с реальностью при помощи своих фантазий. Зритель, открыв рот, следит за гладиаторскими боями, в которых призом служит его внимание.

Принцип селекции материала в этой книге – простейший: речь идет о фильмах, снятых после 2000 года. С персоналиями сложнее. Одни принадлежат эпохе 1980-1990-х (Дэвид Линч, Ларе фон Триер, Пол Верховен и др.), их адаптация к новым условиям сродни не менее болезненному процессу, переживаемому публикой и критикой. Другие (Гас Ван Сент, братья Дарденны, Патрис Шеро и др.) начали работать задолго до наступления XXI века, но кардинально изменили привычному стилю после наступления миллениума. Третьи (Кристи Пуйю, Паоло Соррентино, Бруно Дюмон и др.) вышли на авансцену только в последнее десятилетие. Константой возвышается над этой картиной фигура столетнего Мануэля де Оливейры, о котором, впрочем, лет десять назад тоже мало кто слышал за пределами родной Португалии: этот патриарх, давно переваливший и осень, и зиму, тоже принадлежит нашему веку.

Многие изменения связаны с внутренними процессами кинематографа, другие предопределены событиями внешнего мира – хватило одних лишь событий *и* сентября 2001 года, радикально изменивших представления о зрелищности. Впрочем, наибольшее воздействие они оказали на массовое кино, о котором в этой книге сказано крайне мало – в силу недо-

статочной компетентности и частных пристрастий автора. Так или иначе, в число героев книги могли попасть и совершенно другие режиссеры, а явления были бы описаны все те же: самоуничтожение постмодерна, кризис нового реализма и рождение идеализма. Кстати, в третьей части рядом с режиссерами наравне возникают их полноправные соавторы – иногда актеры, без которых фильм не мог бы состояться (Дэниэл Дэй-Льюис в “Нефти”, Хавьер Бардем в “Море внутри”, Тони Сервилло в “Диве”, Микки Рурк в “Рестлере”), а иногда полноправные партнеры в творческом процессе (продюсер Джон Лассетер в мультфильмах студии Pixar). Во второй же части в ряд режиссеров намеренно поставлен актер, сценарист и продюсер, сумевший переложить основную ответственность с плеч постановщика на собственные: речь о Саше Бароне Коэне.

Семь американцев. Два француза, два японца, двое англичан (оба снимают в США), трое бельгийцев (ибо братья Дарденны работают вместе), двое испанцев. Один португалец, один малаец, один австриец, один немец, один итальянец, один румын, один чех, один голландец, один израильтянин, один датчанин, один русский. Набор вышел достаточно разношерстным, чтобы можно было с уверенностью говорить о новых, всеобщих тенденциях.

Я хотел бы выразить специальную благодарность старшим товарищам и коллегам – Заре Абдуллаевой и Андрею Плахову, которые в своих статьях и книгах последних лет увлеченно исследуют кинематограф нового столетия.

Эта книга посвящается моим сыновьям и племянницам – зрителям XXI века.

Пролог. Кино против кино: Оливейра

К началу XXI века кинематограф успел отметить столетие и подвести итоги – одними воспринятые как промежуточные, а другими как окончательные. Завершилась новейшая история седьмой музыки, ушли из жизни классики. Жизнь впору было начинать сначала, если бы не Рип Ван Винкль, внезапно обнаруженный в отдаленной европейской стране, которую никто до сих пор кинематографической державой не считал, – Португалии. Мануэль де Оливейра, 1908 года рождения.

Ни для одного из великих режиссеров XX века не найти исчерпывающей формулы, которая позволила бы неопиту понять, что такое Тарковский, Бергман, Феллини или Кубрик. Повезло одному Мануэлю де Оливейре: сегодня при звуках его имени киноман, как собака Павлова, моментально выдаст готовую формулу – “старейший режиссер мира”. Этот титул нынешний юбиляр носит с 2001 года – не только потому, что дожил до ста лет, но и потому, что каждый год выдает по новому фильму, оставаясь режиссером, а не почетным пенсионером. Графоман? Похоже, нет: на столетнюю карьеру у него меньше пятидесяти работ (считая короткометражки); Фассбиндер снял столько же за пятнадцать лет. Трудоголик? Снова промах: старик Оливейра ездит по фестивалям, пьет хорошее вино, никуда вроде бы не торопится, похож на искреннего гедониста – когда только кино успеваешь снимать? Хотя на Оливейру не трудится отряд преданных “негров”, как когда-то на Антониони: уж в этом ни малейшего сомнения. Почерк португальского старца опознаваем моментально, по нескольким кадрам. Впрочем, его-то никто уместить в емкую фразу – или даже несколько абзацев – не решался.

Да, обычно Оливейра использует статичную камеру. Да, в его фильмах много разговоров и мало того, что принято считать “действием”. Да, у большинства его картин есть литературные первоисточники. Да, он часто снимает одних и тех же актеров: известных всему миру (Джон Малкович, Мишель Пикколи, Катрин Денев) и знакомых только португальцам (Леонор Сильвейра, Луиш Мигель Синтра, внук режиссера Рикардо Трепа). Но этой информации для выведения “формулы Оливейры” решительно недостаточно.

Оливейра – отнюдь не затворник-невидимка, а престарелый бонвиван, с удовольствием носящий титул Мафусаила всея кинематографа. В чем тут загадка? Ну, например, в его необъяснимой витальности. Педанты уточняют: не просто “старейший”, а “старейший активный” режиссер. Но чем определяется активность, когда фигуранту сто лет от роду? По фильму в год – это много? А если активность снизилась бы вдвое, а Оливейра снимал бы все фильмы, не вылезая из инвалидной коляски, в родном Порто? Нет, за сухой формулой из книги рекордов Гиннеса скрыто нечто большее, чем математическое соотношение прожитых лет и снятых картин. Речь – о неослабевающем любопытстве, о непрерывности рекордно долгого исследования возможностей кинематографа, которое Оливейра начал в ту допотопную пору, когда “важнейшее из искусств” еще не обучилось разговаривать.

Лысый череп под элегантной шляпой, тонкие губы кривятся в иронической ухмылке, глаза скрыты за полутемными стеклами очков, в руке неизменная трость. Возраст превратил его в живую достопримечательность: “Дамы и господа, на арене – Брэд Питт, Джулия Робертс, Жан Рено и, наконец, Мануэль де Оливейра!”. Чем ближе столетие, тем чаще Оливейра получает почетные награды – пальмы, львов, медведей и проч. (а первый приз “за вклад” он получил еще в 1981-м!). Вызывая на сцену бодрого старика, фестивальные директора смущенно добавляют: “Дорогой Мануэль, этот трофей мы вручаем вам не за ваш возраст и стаж, а за ваши потрясающие фильмы...”.

- Что может дать столь заслуженному мастеру, как вы, очередной приз?

Не знаю уж. Я не делаю фильмов для того, чтобы получать призы, но если приз дали... все довольны – и тот, кто дал, и тот, кто получил! В конце концов, это знак признания моей работы. Теперь я получаю не конкурсные призы, а награды за карьеру: пришло время, когда люди начали оценивать всю мою деятельность на протяжении десятилетий. Ну да, я не в конкурсе и не завишу от каких-то там жюри, которые ежегодно вынуждены искать критерии для определения “самого лучшего фильма”. Кто прыгнул на несколько сантиметров выше, чем остальные? А главный вопрос в том, кто прыгнет дальше. Когда Рембрандт показал публике свой “Ночной дозор”, его жутко критиковали; публика была, мягко говоря, недовольна. Тогда он собрал учеников на обед и задал им вопрос: как оценивать произведение художника, где найти критерий для него? С искусством – как с любовью, оно – не меньшая тайна. Кто взялся бы объяснить, почему влюблен именно в эту женщину, а не в ту...

А для того чтобы получить приз за карьеру, надо всего-то лишь до него дожить. Мне повезло – я еще жив. Вот это – настоящий приз. Капризная судьба и природа подарили мне его: быть в здравом уме и добром здравии в моем возрасте. Другие переживают страдания, болезни... О какой справедливости здесь можно говорить? И почему я получил этот приз от природы? Неужели я его заслужил?

- А ваша жизнь была избавлена от страданий?

Что вы – напротив! Моя жизнь была полна страданий, я страдал вместе с другими – коллегами, близкими, да и просто людьми... Например, с африканцами, дети которых умирают от голода, или с русскими, погибающими от столь иррационального явления, как терроризм. Безумие: власть ведет войну, и это приводит к чудовищным последствиям. Мне грустно, и я все время задаю себе вопрос: что я делаю здесь, на этой земле, когда столько людей страдает и умирает? Мои страдания – моральные, а не физические, и вылечить их куда труднее.

- Для вас – человека, пережившего практически все эпохи кинематографа, – существует такая категория, как современность? Вы стремитесь снимать современные фильмы?

Динозавры были очень современными в свое время, а теперь нам остались от них лишь одни отпечатки лап – даже скелеты редко попадают. Сама идея современности мне кажется полной иронии, понятие “современный” – лишенным смысла. Не существует современности без прошлого. Современность, как и молодость, – самое старое представление в мире. Мы, старые, были молодыми, а теперешнее современное искусство уже завтра окажется устаревшим. Теряется не только смысл “современности”, но и смысл “старости”. Современность может быть злом, если она заставляет нас забыть о корнях и перестать отвечать на вечные вопросы – почему мы здесь, откуда взялся человек и что ему надо делать. Ответа мы, конечно, не узнаем, как и смысла искусства. Однако это не мешает любому хорошему искусству оставаться зеркалом для реальной жизни.

Момент “сейчас” не существует в настоящем, он неуловим: “сейчас” может существовать только в памяти. А память содержит все. Кино – память о мире, память жизни, память истории. Сохраняя эту память, мы остаемся самими собой. Кино – это огромное дерево, и каждый режиссер ответственен за один листочек на нем. Но всегда надо помнить: этот листочек зеленеет и держится на дереве благодаря не стволу, а корням! Если корни вырвать, листья засохнут. Надо не забывать о корнях, потому что главную загадку – где начало начал и где конец космоса – нам все равно не разгадать. Космос к нам равнодушен, будь он жидким, воздушным или вовсе бестелесным, а мы исчезаем без следа. Все мы – лишь случайное временное совпадение обстоятельств. Или это Бог сделал нам такой подарок, расписав масштабный сценарий для своего удовольствия? Когда сценарий закончится, наступит конец света.

- Жизнь есть сон?

И сон в том числе. Жизнь есть память, и не будет жизни, если память уступит забвению. У нас есть память – значит, есть история; без истории нет ничего. Потому-то самые вели-

кие ученые вечно копаются в земле, чтобы узнать что-то о нас и что-то о космосе. Правда, наверняка мы не знаем ничего, но хотя бы вообразить можем.

Он – ходячий (хоть и с палкой) парадокс. Хотя бы потому, что его самого знают все, а его работы – почти никто. Даже в родной Португалии, даже в киноманской Франции в самом большом магазине не отыщешь больше шести-семи его фильмов на DVD (чаще – ни одного). Многие не изданы вовсе. В российских кинотеатрах не выпускался ни один. И когда в Каннах в 2008-м показывали отреставрированную копию его дебютной “Реки Доуру”, – если верить рецензентам и музейщикам, “вписанной в историю”, – то поверхностный опрос показал, что полный зал изысканных киноманов смотрел эту классическую ленту в первый раз. Есть критики, которые любят Оливейру, но едва ли хоть один из них видел все его картины. Если быть совсем точным, не найдется ни одного. Фильм 1982-го года “Визит, или Воспоминания и признания” Оливейра не показывал никому: первый сеанс этой автобиографической ленты, по завещанию автора, должен состояться после его смерти.

Итак, Мануэль де Оливейра – один из самых известных режиссеров за всю историю кино, которого совершенно не знают зрители. Внушительная легенда заменяет вещественные доказательства: смотреть фильмы Оливейры – нелегкая работа. Куда приятнее умиляться виду бодрого деда, бредущего по набережной Круазетт, и восхищенно перебирать снимки режиссера в молодости – красавца, атлета, перспективного актера и, кстати, автогонщика.

Причина – в еще одном любопытном парадоксе. “Живой классик” в популярном понимании – тот, кто когда-то завоевал народные массы и прельстил критиков (возможно, вызвав бурные дискуссии и шумные скандалы), а с возрастом угомонился, превратившись из бунтаря в столп общества. Оливейру никак не вписать в эту модель. Как раз юношеские его опыты носили характер вполне привычный для своей эпохи: исследование границ между игровым и документальным кино, последующие эксперименты с актерами-непрофессионалами. Лишь под старость Оливейра неожиданно показал себя радикалом и экспериментатором, переставшим придавать значение зрительской любви. 63-х лет от роду начал тетралогию (“Прошлое и настоящее”, 1971; “Бенилде, или Мать-девственница”, 1975; “Обреченная любовь”, 1979;

“Франциска”, 1981), определившую его зрелую статично-театральную эстетику. В 77 лет снял невероятную семичасовую картину по “Атласному башмачку” Поля Клоделя. Три года спустя впервые принял участие в каннском конкурсе с “Каннибалами” – причудливым киномузиклом об аристократах-людоедах. Как ни смешно, свое восхождение к фестивальным вершинам Оливейра начал только тогда. Ему было 80 лет. Уйди он на пенсию, или, не дай Бог, умри в том году (а ведь восемь десятилетий жизни многие сочли бы длинной и плодотворной биографией), и кинематограф лишился бы начинающего автора, подающего большие надежды...

Но Оливейра не собирался никуда уходить. За последующее десятилетие он снял десяток полнометражных картин, за 2000-е – еще больше, плюс шесть превосходных короткометражек. Особенно удивительно сравнивать эту статистику с числом фильмов, сделанных режиссером за предыдущие годы. В 1930-х – пять документальных короткометражек, лишь одна из которых (собственно, первая) длилась чуть больше двадцати минут – остальные не достигали и десяти. В 1940-х – один короткий метр, один полный. В 1950-х – два коротких. В 1960-х – три коротких, один полный. В 1970-х – три полных. В 1980-х – четыре коротких, четыре полных. Итого: за двадцать последних лет старец-рекордсмен снял больше фильмов, чем за предшествующие шестьдесят!

Возраст – главный союзник Оливейры в заговоре против кинематографических правил. Кажется, будто он заключил договор – если не с дьяволом, то со временем, – чтобы превратиться в полноценную творческую единицу лишь к тому моменту, когда ни продю-

серы, ни прокатчики, ни зрители не посмеют ему перечить, не помешают гнуть собственную линию и снимать то, что захочется, забыв о моде и требованиях рынка. Старость стала сознательной жизненной позицией, концепцией противостояния изменчивой вселенной. Ведь Оливейра – в положении, о котором истинный художник может только мечтать: ему абсолютно нечего терять. Пусть критики дают свои скоропалительные диагнозы – дескать, Оливейра “впал в детство” или “выжил из ума”. Старческая бесшабашность режиссера – источник той иррациональной энергии, которая ощущается за статичными молчаливыми кадрами его картин, все более странных и удивительных с каждым годом, все меньше похожих на патриархально-примирияющие шедевры гения, стоящего одной ногой в могиле.

Карьера Оливейры – результат не одной лишь личной целеустремленности и предрасположенности судьбы, но и объективного хода событий. Достаточно вспомнить о втором великом португальском старце – лауреате Нобелевской премии по литературе Жозе Сарамаго (который, правда, моложе Оливейры на 14 лет): сменив десяток профессий за годы салазаровской диктатуры, он писал в стол, и получил признание на родине и за рубежом, когда ему было за шестьдесят. Правление “умеренных фашистов” стало причиной вынужденных перерывов в творческой активности обоих – писателя, сына бедных крестьян и убежденного коммуниста, и режиссера-аристократа – который, хоть носил ту же фамилию, что и диктатор (Антонио де Оливейра Салазар), был вынужден перейти от кинематографа к виноделию. После “цветочной революции” 1974-го расцвели не только политики либерального толка, но и независимые творческие интеллигенты. Жадно, отказываясь вспоминать о дате рождения, они бросились наверстывать упущенное. Сегодня, жизнь спустя после смены власти в Португалии, Оливейра кажется героем книги Сарамаго “Перебой в смерти” – человеком, обретшим непрошенное бессмертие. Парки о нем просто забыли.

Еще парадокс. Оливейра – мученик Истории, в лучшие годы жизни отрезанный от мировых эстетических процессов, оторванный от камеры, вынужденный забыть о профессии, освоенной на заре кинематографа. И в то же время он – любимчик Истории, не знавший ужасов Второй Мировой, не вкусивший горького хлеба изгнания, до поры не слышавший об Освенциме и ГУЛАГе, сохраненный в почти тепличных условиях благословенной Португалии, а затем получивший второй шанс.

К Истории – музе и спутнице – обратился 82-летний режиссер, вступая в самый плодотворный период с фильмом “Нет, или Тщетная слава” – картиной, которую мечтал поставить с того самого 1974-го, когда рухнул тоталитарный режим в его родной стране. Историю Португалии он сложил здесь в несколько кратких эпизодов, а заодно подвел итог всей истории человечества. “Нет, или Тщетная слава” – кино в уникальном жанре пораженческого эпоса. Колониальная война, Ангола, 1970-е годы. Развлекая братьев по оружию во время унылой транспортировки к месту дислокации, образованный лейтенант Кабрита (Луиш Мигель Синтра) травит байки – сперва о поражении предков нынешних португальцев, лузитан, в борьбе с римлянами, затем о поражении короля Альфонсо V в битве с испанцами, о неудачной попытке объединения Португалии с Испанией под сенью брака принца Альфонсо и инфанты Доньи Изабель и, наконец, о бесславной гибели безумного короля Себастьяна в Алкасар-Кебуре, во время крестового похода в Марокко. Завершается рассказ поражением воинского подразделения и концом колониальной эпохи как таковой.

Оливейра завел спор с главным авторитетом португальской литературы – Луишем Камозансом. В своем шедевре, “Лузиадах”, классик Возрождения описывал величайшее деяние недавнего прошлого – открытия Васко да Гамы– и искал лекарство от *desconcerto do mundo*, “мировой нескладицы”, призывая короля Себастьяна отправиться на завоевание языческих земель Африки (результатом чего и стал разгром при Алкасар-Кебуре). Принявший нескладицу как данность, Оливейра не менее жарко призывает к капитуляции, настаивая на личной ответственности рассказчика: как гласят последние слова фильма, Кабрита гибнет в

глупом случайном бою в тот самый день, когда в Португалии свершается “цветочная революция”. Но это – за кадром. А в кадре единственную оппозицию череде нелепых сражений, разыгранных без явного энтузиазма одними и теми же актерами-любителями (они же солдаты-слушатели), составляет неожиданный эпизод, опять из “Лузиад”, – мифологическая авантюра в духе “Одиссеи”, в которой Васко да Гама вместе со спутниками попадает в гости к Венере, на Остров Любви. Там играет вечная музыка, и нагие юные девы тщетно пытаются удержать странников, стремящихся к новым – бессмысленным – победам.

“Нет, или Тщетная слава” – не пацифистская проповедь в духе “make love not war”. Скорее, концептуальный протест против внешних эффектов кинематографа, от века обожавшего батальные сцены (битвы у Оливейры выглядят как печально-пародийные реконструкции, исполненные интеллигентными членами военно-исторического клуба). А заодно – против фильмов, основанных на реальных событиях и использующих эти события исключительно в коммерческих целях. Это антизрелищный фильм о войне, в котором абсурдный вымысел выгодно отличается от исторических фактов, всегда трактуемых неверно и приводящих к катастрофам.

Для Оливейры эта картина – завершение профессионального становления, конечная точка в траектории, начатой еще в “Реке Доуру”. Тот фильм, вдохновленный “Берлином. Симфонией большого города” Вальтера Рутманна, тоже задумывался как чисто документальная фиксация насыщенной жизни речного порта, но Оливейра не удержался и вставил туда один придуманный эпизод – немедленно ставший центральным. Возчик засмотрелся на аэроплан, и его тележка придавила прохожего; по счастью, не на смерть. Маленькое чудо оживления придавленного стоит всех виртуозных монтажных кульбитов, старательно демонстрируемых в других эпизодах картины. Прошло больше полувека, и режиссер устал от попыток передать “экспрессию реальной жизни”. Отрекшись от уроков документального кино 1930-х, породившего пропагандистское искусство, Оливейра остался защитником скромного достоинства безымянного человека, чья базисная задача – не победить, а просто выжить.

Заголовок “Нет, или Тщетная слава” – прямой парафраз из “Лузиад”: “О тщетная, бессмысленная слава, // О суеты безумной воплощенье!”, – пытается остановить да Гаму мудрец, встреченный им на пути. Но тот продолжает путь, еще не услышав безнадежного “Non”, которым в год смерти Камозенса и исчезновения короля Себастьяна оборвется мечта Португалии об имперском величии. Латинская отрицательная частица, как ни странно, тоже цитата – из проповеди любимого героя Оливейры, португальского иезуита-гуманиста Антонио Виейры, звучащая из уст умирающего на поле боя рыцаря в конце фильма: “Non – ужасное слово. У него нет начала и конца. С какой стороны не подойди к нему, оно читается и пишется одинаково... Оно убивает надежду – последнее лекарство Природы от всех зол”.

Другие два фильма продолжают и завершают трилогию о тщетной славе Истории: “Слово и утопия” (2000) и “Пятая империя” (2004). В первом рассказана история Виейры, создавшего в своих книгах миф о Желанном Короле – пропавшем без вести Себастьяне, который когда-нибудь вернется и спасет Португалию от нищеты и разорения. Во втором (поставлен по пьесе Жозе Реджио, к творчеству которого Оливейра обращался многократно) скупое и просто показана ночь, проведенная Себастьяном в беседе со своим духовником накануне дня, когда было объявлено о грядущем Крестовом походе против африканских язычников. Оба полны язвительной горечи и романтической тоски по Пятой империи – тысячелетнему царству справедливости и мира, которому не суждено наступить. Оба погружены в мертвенную роскошь монастырей и дворцов, в темных залах которых древние изваяния святых больше похожи на живых, чем актеры. Оба разыграны Рикардо Трепа (король Себастьян, Виейра в молодости) и Луишем Мигелем Синтрой (иезуит, Виейра в зрелые годы).

Вместо короля-мессии – экзальтированный юнец с мутным взглядом; вместо боевого триумфа – смерть безвестного лейтенанта и титры, на которых Тереза Салгуэйро, певица популярного фаду-коллектива Madredeus, поет строки Венеры из “Лузиад” о награде, которая ждет всех португальцев после многолетних страданий. Оливейра уверен в невозможности утопии, хотя и позволяет себе иногда мечтать о ней – и лишь в этом оказывается наследником, а не оппонентом Камюэнса.

• Ваши “исторические” фильмы всегда тесно связаны с сегодняшним днем. То есть история не может быть оторвана от современности?

В этих фильмах я говорю ни о чем ином, кроме как о корнях нашей цивилизации, о прогрессе и регрессе. Европа слишком стремится доминировать над миром, отсекая тех, кто не вписывается в европейский образ жизни и мысли; за это она и поплатится. В Средние века западный христианский мир отправлялся в крестовые походы против мусульман, выгоняя их из Европы, у каждой европейской страны в те времена на знамени был крест. Так было и в Португалии, и даже в России. Несмотря на это, иногда из уст самого Папы Римского звучали слова об уважении к любой религии: “Каждый из нас молится на свой манер, но молимся мы одному Богу”.

• Король Себастьян – Желанный Король, мессия португальской истории, – не раз появлялся в ваших фильмах. Почему для вас настолько важен этот персонаж?

У арабов, шиитов, есть похожий персонаж – Скрытый Имам Мухаммед аль-Махди, от которого ждут, что он вернется одним туманным утром на белом коне, в ореоле славы, и принесет спасение мусульманам. Мессия должен вернуть в мир гармонию накануне конца света... Кстати, это арабы сказали, что человек – представитель Бога на земле. История повторяется. Такой мессия в Португалии – король Себастьян, и у немцев есть что-то похожее: Спрятанный, Желанный. У Себастьяна не было наследника, потому он после таинственного исчезновения на поле сражения превратился в мессию.

• Лично вы – приверженец “себастьянизма”? Верите в возвращение Желанного Короля?

Я – человек, влюбленный в надежду. Надеяться – в характере человека... Особенно склонного к крайностям, как португалец или русский. Не знаю, как у вас, а у нас, в Португалии, принято считать, что португальцы и русские в этом схожи. Надежда на изменение мира к лучшему и отличает человека от хищного животного... Нет, человек может быть хуже зверя – тот, по меньшей мере, не способен на месть. Человек ревнует, человек мстит, человек стремится к власти, человек ворует. И все это – вещи вневременные, вечные, далекие от современности, но современные всегда. Это и есть то, что интересует меня больше всего: переход от временного к вневременному.

• В аналогиях, которые вы проводите, и, разумеется, в каждом вашем фильме всегда чувствуется большая доля иронии – без нее не обходится даже самая глубокомысленная ваша картина. Можете ли вы снимать кино не ироничное?

Жизнь трагична, трагичнее всего на свете. Ирония – единственный способ бороться с естественным пессимизмом.

Возможно, раны, нанесенные безжалостной рукой Истории, будут излечены на Острове Любви – или, скажем, Острове Культуры? Надежду на это дает один из лучших фильмов Оливейры – “Говорящее кино” (2003). Чисто формально – развернутый урок по внеклассной теме “Культуры и цивилизации”, рассчитанный на школьников первого-второго класса. Ведь одна из двух героинь – семилетняя девочка, плывущая на корабле в Бомбей, к своему отцу, а по пути совершающая экскурсии по Марселю, Неаполю, Афинам, Стамбулу (начальный пункт программы, разумеется, Лиссабон). Вторая героиня – ее мать (Леонор Сильвейра), преподаватель истории, вынужденная переводить на детский язык всю массу доступных ей

сведений: впрочем, и она посещает города, о которых прочитала бесконечно много лекций, впервые в жизни.

Что можно узнать об очередной “колыбели цивилизации” за три часа стоянки? Немного больше, чем увидеть за пять-семь минут экранного времени. Вот и выясняется, что великие географические открытия стартовали в Португалии, что в Греции поклонялись Афине, в гибели Помпей был повинен Везувий, а Софийский собор – третий по счету. Об этом маме и девочке сообщают неизменно доброжелательные незнакомцы (эх, не доплыл корабль до Волги, а то бы рассказали и о том, что великая русская река впадает в Каспийское море). Культура на поверку оказывается такой же бессмысленной чередой давно завершенных событий, как и история. Выпотрошенные достопримечательности, ставшие в буквальном смысле общими местами, Оливейра снимает без малейшей любви, равнодушно скользя по ним взглядом пресыщенного туриста и куда больше интересуясь лицами двух героинь – на которых отражается в лучшем случае ленивая созерцательность.

Экскурсионная программа занимает полфильма, вторая половина – нескончаемый диалог в кают-компании, где элегантный капитан (Джон Малкович) угощает за своим столом трех дорогих гостей – бизнес-даму (Катрин Денев), актрису (Стефания Сандрелли) и певицу (Ирен Папас); при этом каждый говорит на своем родном языке – английском, французском, итальянском и греческом, – превосходно друг друга понимая. И вновь, в полном соответствии с заголовком, разговоры занимают больше места, чем визуальные образы: говорят об объединении Европы и языковых барьерах, делают друг другу малозначительные комплименты, затем певица исполняет песню, а во время импровизированного концерта матрос сообщает капитану что-то на ухо. Оказывается, на корабле бомба с часовым механизмом, надо бежать. Во время эвакуации девочка вспоминает, что забыла в каюте куклу, возвращается, они с мамой не успевают сесть на шлюпку – и масштабный взрыв уносит их жизни. Впрочем, катастрофу мы видим не на экране, а в выражении лица капитана: взрыв остается грохотом за кадром. Верный себе Оливейра заменяет изображение словами. Точнее, их значимым отсутствием, ибо капитан от ужаса теряет дар речи.

Мнимая утопия культурного штампа разрушена брутальностью факта, из которого можно делать любые выводы – о нынешней несостоятельности иудео-христианской парадигмы, о слабости интеллигенции, о бессмысленности диалога, – но, в любом случае, сама деконструкция (смысла, сюжета, культуры, истории, интриги) окажется важнее всего. Оливейра, однако, деконструирует не ради детского кайфа, свойственного любому постмодернисту – любителю распотрошить плюшевую игрушку и проверить, что у нее внутри. Его деконструкция преследует конкретную моральную и эстетическую задачу: через намеренно вызванную скуку бесконечных диалогов и финальный шок разбудить зрителя. Отрезвить его. И квази-исторические, и псевдо-культурологические фильмы Оливейры – не что иное, как кинематограф трезвости.

На это указывает и более ранняя картина – кстати, принесшая режиссеру первый значимый фестивальную трофей, – удостоенная Гран-при в Венеции в 1991-м “Божественная комедия”. Как и “Говорящее кино”, это – один из немногих фильмов Оливейры, поставленных по его собственному оригинальному сценарию. Впрочем, компилятивному, основанному на прозе Достоевского, трактатах Ницше, пьесе Жозе Реджио и, собственно, Библии (никакого Данте!). Герои – Адам, Ева, Иисус, Пророк, Философ, Соня, Раскольников, Иван и Алеша Карамазовы, и все они – пациенты клиники для душевнобольных. Под мягким присмотром врачей сумасшедшие ведут бессюжетный и безрезультатный идеологический диспут, приводя публике общеизвестные доводы и контраргументы, чтобы доказать, в конечном счете, невозможность эволюции, призрачность культурного развития, стагнацию общественной (и индивидуальной) мысли, а также отсутствие главврача. Он же Бог. Так трагедия неизбежно превращается в комедию, мыслители, грешники и святые – в психов.

Заодно Оливейра развенчивает излюбленную киноведческую идею XX века, “Автор как Демидург”: он в “Божественной комедии” – не более, чем вежливый компилятор чужих мыслей, деликатный гид в сумбурном идеологическом лабиринте. Режиссер как не-Бог или даже недо-Бог – концепция, свойственная кинематографу Португалии. Младший – и уже покойный – современник старейшего режиссера мира, принципиальный атеист Жоан Сезар Монтейро, играл в доброй половине собственных картин роль чудака-клоуна по фамилии Deus. Один из его фильмов так и назывался – “A comedia de Deus” (1995); еще одна “Божественная комедия”. А начинал свою карьеру в кино Монтейро как актер – в “Обреченной любви” Оливейры...

Культурные палимпсесты, обесмыслившие “вечные вопросы”, нередки в поздней карьере Оливейры. В 1993-м он сделал “Долину Авраама”, свою ироническую версию “Мадам Бовари” с Леонор Сильвейрой в лучшей ее роли, где лишил трагического ореола и факт адюльтера, и самоубийство главной героини. В 1995-м последовал “Монастырь”, в котором Малкович и Денев разыграли на новый лад историю Фауста – ни искушение знанием, ни пакт с дьяволом не помешали закончить ее элегически буржуазным хэппи-эндом. А фильм “Я возвращаюсь домой” (2001) включал в себя крайне забавную сцену, в которой претенциозный режиссер (Джон Малкович) безуспешно пытается перенести на экран “Улисса” Джеймса Джойса.

В “Говорящем кино” Оливейра заставлял свою героиню объяснять дочери смысл таких слов, как “легенда” и “миф”. Разглядывая Парфенон, они вспоминают о невидимом – пропавшей века назад статуе Афины. Цитируя “Лузиады” в “Нет, или Тщетной славе” и показывая на экране Венеру, режиссер не преминул напомнить о том, что именно Камю первым в новоевропейской поэзии разоблачил в эпической поэзии богов, назвав их иллюзорными творениями человеческой фантазии. Иронизируя над божественным промыслом, финалом “Говорящего кино” Оливейра усомнился в теории “Большого Взрыва” – и намеренно спрятал свой малый взрыв от глаз зрителя, привыкшего к спецэффектам (таковых нет ни в одной картине режиссера, и вряд ли дело только в скудных бюджетах португальского арт-хаузного кино).

Сражаясь с иллюзиями, Оливейра начинает с величайшего из мороков минувшего столетия: кинематографа. В этом – главный из парадоксов. Он – почти ровесник “седьмой музы”, и вместо того, чтобы воспевать искусство, которому посвятил свою жизнь, безостановочно испытывает, искажает, провоцирует, унижает кинематограф. Наконец, полностью отрицает его хваленые открытия и завоевания.

Впрочем, так истово разоблачать можно лишь того, в кого когда-то был страстно влюблен. Отношения Оливейры с кинематографом начинались с любви, причем взаимной: свидетельство этому – автобиографический “Порто моего детства” (2001), полностью посвященный началу его карьеры. Первый и последний кадр “Реки Доуру” – луч маяка в предрассветной и, соответственно, ночной тьме – явно отсылает к образу кинопроектора в темноте зрительного зала. Все ранние фильмы Оливейры наполнены кинематографической рефлексией – а его полнометражный дебют “Аники-Бобо” (1942) в пору назвать осуществленной утопией: трогательная и забавная мелодрама, где главные роли сыграли дети-непрофессионалы, предвосхитила открытия неореализма. Но уже следующий полный метр, снятый через два десятилетия, когда неореализм стал в Европе признанным трендом, Оливейра преисполнился скепсиса – и снял блистательную и оригинальную картину “Весеннее действие” (1963). Материал – самоценная деревенская мистерия, Страсти Христовы, разыгранные крестьянами на Пасху. Очевидна вторичная, служебная роль кинокамеры в этом эффектном зрелище (которое до сих пор фигурирует в одних каталогах как игровой, а в других как документальный фильм). Даже финальный параллельный монтаж эпизодов мучения и смерти Иисуса с кадрами войны во Вьетнаме и ядерного взрыва над Хиросимой, а

также резюмирующий образ воскрешения – миндальное дерево в цвету – не превращают режиссера в напыщенного Автора, оставляя за ним функцию наблюдателя. Иногда – репортера-публициста, а то и просто внимательного фольклориста.

Затем Оливейра окончательно прощается с неигровой стихией, утверждаясь в театральной эстетике: статичная камера, скупые декорации, литературный текст без купюр, даже деление на акты. В этом стиле выдержана авангардная “тетралогия неосуществленной любви” – “Прошлое и настоящее” по пьесе Висенте Санчеса, “Бенилде, или Мать-девственница” по драме Жозе Реджио, “Обреченная любовь” по роману Камило Кастело Бранко и “Франциска”, в которой режиссер впервые обратился к прозе Агустины Бесса-Луис – в последующие годы постоянного соавтора его сценариев. Апофеоз театрального периода – монументальный “Атласный башмачок”. Здесь Оливейра впервые осваивает визуальный язык здравого скепсиса, в котором любые спекуляции по поводу скрытого смысла и подтекста остаются на совести автора первоисточника – и, разумеется, зрителя – но никак не актера и не постановщика. Например, в “Бенилде” режиссер не дает даже намека на разгадку основной интриги – является ли героиня, твердящая о непорочном зачатии, безумной, святой или обычной лгуньей? Оливейра утверждает лишь одно: автор не имеет права спекулировать властью над аудиторией и брать на себя ответственность, давая ответ на любой из вопросов.

В этом смысле фильмы Оливейры 1970-х и 1980-х – прежде всего лабораторные опыты экзорцизма, изгнания из кинематографа нечистого духа манипуляции. Любые намеки на эротизм или социальное содержание аннигилируются под воздействием образной стратегии воздержания и поста. В последнее десятилетие режиссер вернулся к этому методу в новом цикле, основанном на романах Бесса-Луис – “Принцип неуверенности” (2002) и “Волшебное зеркало” (2005) (Оливейра обещает и третью часть). Это уже не запечатленный на пленку театр, но вновь – тренинг кинематографического целомудрия. Здесь недвижная камера играет роль аппарата по очистке и перегонке сомнительного дурмана кино в универсальное похмельное средство. Иногда оператор будто и не интересуется происходящим в поле его зрения – и снимает, например, ноги разговаривающих персонажей; потом те, как по команде, садятся и идеально попадают в по-прежнему статичную рамку кадра.

Каждый потенциально-насыщенный образ Оливейра подвергает тщательной демифологизации: в “Принципе неуверенности” это Жанна д’Арк (как тут не вспомнить, что первым сильнейшим впечатлением, полученным режиссером в кинозале, были “Страсти Жанны д’Арк” Дрейера), в “Волшебном зеркале” – дева Мария. И всегда настаивает на условности любой репрезентации: ведь в Марию или Жанну наряжается персонаж, а того, в свою очередь, играет актриса. Утопия “установленной истины” – тем более, установленной не научными методами, а при помощи алхимии искусства – Оливейру не устраивает. В “Монастыре” он потешается над Фаустом-Малковичем, поставившем перед собой странную (и невыполнимую) задачу – установить подлинную личность Шекспира. А в фильме “Христофор Колумб. Загадка” (2007) Оливейра рассказывает историю пары идеалистов, всю жизнь искавших доказательства португальского происхождения первооткрывателя Америки.

Однако к этим безумцам режиссер испытывает куда большую нежность, чем к профессору-шекспираведу. Не только потому, что герой Малковича вымышлен, а Мануэль и Сильвия да Сильва – реальные люди. И не потому, что их роли в фильме о Колумбе сыграли сам Оливейра и его жена Мария Изабель. Не веря в силу сенсации и отрицая колумбову славу кинематографа, режиссер готов воспеть сам процесс нескончаемого поиска – но лишь в том случае, когда он приводит к таким “побочным последствиям”, как в случае супругов да Сильва. Они прожили жизнь вместе и открыли собственную Америку – в точности, как супруги Оливейра, дебютировавшие в качестве актеров на старости лет¹ и пред-

¹ Сам Оливейра учился на актера, сыграл несколько ролей еще в 1920-х годах, позже несколько раз появлялся в эпизодах

принявшие ради этих съемок непростое морское путешествие в Новый Свет. Так что этот фильм – отнюдь не история исторического открытия, а история верности и любви. Любви не “обреченной”, а в высшей степени счастливой: Мануэль и Мария Изабель отметили во время работы над фильмом 66-летие совместной жизни.

- Почему вы решили сделать Колумба португальцем?

Патриотизм?

Период великих географических открытий – важнейший в истории нашей страны. Португальцы – самая универсальная нация. Они могут смешаться с любым другим народом: они французы во Франции и русские в России, китайцы в Китае и японцы в Японии, американцы в Штатах и бразильцы в Бразилии. Мы любим нашу страну, но нам присущ универсальный дух.

- Вы хотите сказать, что это и отличает Колумба от других первооткрывателей?

Колумб был одним из тех, кто первым отправлялся в туманные далекие моря, желая узнать, – что скрыто за горизонтом. Сегодня никого не интересуют такие вопросы, ответы давно известны. Неисследованные пространства остаются, разве что, на других планетах. Но людям кажется, что и на далеких звездах они найдут комфортабельные пятизвездочные отели.

- То есть эпоха открытий на Земле закончилась?

В наши дни мы пытаемся совершить открытия не на поверхности Земли, а в ее недрах. А Земля, в свою очередь, совершает открытие человека. Нам предстоит узнать друг о друге немало интересного при помощи вулканов, наводнений, гроз, тайфунов и цунами. Если мы будем бесконечно опустошать Землю, черпая из нее нефть и газ, на месте этих богатств возникнет вакуум. А природа не терпит пустоты. Произойдет катастрофа, большой взрыв, и Земля снова покроется водой.

- Вы предсказываете Апокалипсис?

Люди давно говорят о нем, но стал ли Апокалипсис ближе? Мы говорим о Конце Света с тех самых пор, когда люди научились говорить. Говорят, говорят, а он все не происходит. Хотел бы я дожить до Апокалипсиса. Я многое повидал на моем веку, а Апокалипсиса не видел!. Любопытное должно быть зрелище. Вроде американского кино, шумного и со спецэффектами. Только боюсь, что Апокалипсис рядом с этими фильмами будет выглядеть довольно жалко.

- Неужели вы смотрите такое голливудское кино?

Нет, я, конечно, смотрю американское кино, но совсем другое. Смотрю Гриффита, Чаплина, Джона Форда. Их фильмы – онтология кинематографа. Вы замечали, что по фильмам Чарли Чаплина можно изучать этику? Форд, Гриффит, даже Орсон Уэллс всегда деликатны, они никогда не говорят об интимном. Бунюэль тоже никогда не выставлял личное на публику. Интимное не должно быть публичным: об этом говорили еще древние греки, и они были правы. Сегодня стараются показать скрытое. Такова современная жизнь, таково современное кино. Корни этики – в религии, а нынче все стараются быть атеистами! Я не говорю о христианстве – я имею в виду ту религию, когда люди поклонялись солнцу, огню и другим стихиям. Поклонялись, потому что знали: воля человека не определяет его судьбу. Кто мы такие? Мы творения, твари, создания, и значит, у нас есть творец, создатель. Создания не могли создать землю и определить законы функционирования всего живого. А эти законы существуют. Нет правил – нет науки; наука питается этими правилами. Значит, без религии нет науки. Наука не может протестовать против религии. Ведь правила, по которым она живет, дал Создатель.

или озвучивал закадровый текст в собственных картинах, а в 1994-м появился на экране в полудоку-ментальной “Лиссабонской истории” Вима Вендерса. Однако в “Христофоре Колумбе” он сыграл первую в своей жизни главную роль.

• Отступление от этих правил, по-вашему, и привело к завершению эпохи великих открытий?

В жизни есть движение вперед и движение назад, но отступать легче, чем идти незнакомой тропой. Если вы сорвете лист с дерева, оно не заметит потери. Если отломаете ветвь, дерево продолжит расти. Даже если спилите дерево, оно может снова ожить. А если выдернете корни, оно исчезнет навеки. Надо возвращаться к истокам, корням, чтобы совершить новые открытия, чтобы понять, кто мы и как создана Вселенная. Для этого необходима этика, нужно соблюдение правил. Неважно, рабы мы или свободные люди: внутреннюю свободу мы получим лишь в том случае, если будем соблюдать главное из этих правил – уважение к другому. Без уважения нет свободы.

В 2007-м Оливейра принял участие в коллективном проекте – альманахе “У каждого свое кино”, снятом по заказу Каннского фестиваля. В трехминутном черно-белом анекдоте единственный лишний, “приклеенный”, кадр – оператор с камерой, будто отдающий формальную дань заданной теме. Сама короткометражка, носящая название “Уникальная встреча”, рассказывает о случайном randevу генсека КПСС Никиты Сергеевича Хрущева с Папой Римским Иоанном XXIII. Советский лидер несмело интересуется у переводчика – что это еще за хмырь в белом? Тот объясняет: товарищ Папа – главный у католиков, он им приказывает молиться – и те молятся. Папа подходит к генсеку, благословляет его, тот отдает коммунистический салют. Похлопав оторопевшего Хрущева по круглому брюшку, а затем погладив собственный живот, понтифик удовлетворенно констатирует (все реплики – титрами на экране, эта стилизация под кинохронику еще и немая): “А все-таки у нас есть что-то общее”. Идеально прозрачная новелла. Папа – религия (она же культура и цивилизация), Хрущев – идеология (она же политика и история), но и тот, и другой, по сути, всего лишь смешные старики. А кино скромно притулилось в сторонке, оно здесь вообще лишнее. Между прочим, великому французскому актеру Мишелю Пикколи, сыгравшему роль генсека, исполнилось 82 года – возраст, до которого реальный Хрущев не дожил.

Оливейра стал выдающимся режиссером именно в старости. Старость для него – не неизбежная фаза угасания, а важнейший период жизни. Период, когда иллюзии развеиваются, уступая место здравости и трезвости. Старикам в фильмографии Оливейры – самое место. О них – некоторые из самых ярких его картин: “Безнадежный день” (1992) о самоубийстве престарелого слепнувшего писателя Камило Кастело Бранко (его книгу одиннадцатью годами раньше Оливейра экранизировал в “Франческе”), “Путешествие к началу мира” (1997) о пожилом режиссере – в своей последней актерской работе Марчелло Мastroяни сыграл самого Оливейру – и, наконец, “Я возвращаюсь домой” (2001) с Мишелем Пикколи. Еще один парадокс: этот фильм, посвященный старению и смерти, был признан наиболее доступным и даже “коммерческим” в карьере режиссера.

Начало – театральная сцена, на которой пожилой актер Жильбер Валенс (Пикколи) играет Беранже I, главного героя пьесы Эжена Ионеско² “Король умирает”. Иллюзия разрушена вторжением реальности – за кулисами Валенс узнает, что его жена, дочь и зять погибли в автокатастрофе, а он остался единственным опекуном своего несовершеннолетнего внука. Вместе с ребенком старик учится жизни заново (диалоги предсказывают разговоры матери с дочерью в “Говорящем кино”), ведет размеренную жизнь, пьет по утрам кофе в одном и том же парижском кафе – а потом посреди съемок фильма (вышеупомянутая экранизация “Улисса”) внезапно уходит с площадки, произнеся одну краткую фразу: “Я возвращаюсь домой”. Здесь “дом” – та реальность (не воспроизведенная и невозпроизводимая на экране),

² Отсылка к Ионеско не случайна – именно он в “Стульях” впервые в современной драматургии сделал главными героями Старика и Старуху.

которую так называемое “искусство” превращает в скучный театр абсурда. Реальность, разглядеть которую способен только старик или ребенок.

Своеобразное продолжение этой картины и еще одно признание в любви Парижу – “Всегда прекрасна” (2006), сиквел и одновременно римейк “Дневной красавицы”³ Луиса Бунюэля. Разгоняя сюрреалистический туман, Оливейра продолжает почти сорок лет спустя историю преследования бывшим либертенном Юссоном (вновь Пикколи) былой добродетельной проститутки Северин. “Я теперь не та, что раньше!”, – возмущенно утверждает та, и правда: ее играет уже не Катрин Денев, а Бюль Ожье (и опять Оливейра берет актрису, которая старше своего персонажа, хотя разрыв между Денев и Ожье малозначителен – 4 года). Героиня по-прежнему прекрасна, только желание к этому смутному объекту с годами иссякло. Как и желание заглянуть в загадочную коробочку, секрет которой так и не был раскрыт Бунюэлем. Тот интриговал зрителя – а Оливейра в своей очаровательной картине снимает все интриги за сроком давности. Женщина исчезает, как тень, случайно забыв сумочку, и мужчина запускает туда руку... но не для того, чтобы узнать запретные тайны, а чтобы заплатить за дорогостоящий ужин при свечах из средств своей спутницы. Трезвость и еще раз трезвость, вместо перверсий и сновидений.

Хотя сам Оливейра, какими бы целомудренными ни были его фильмы, отнюдь не скромник. Клод Шаброль любит рассказывать со слов одной актрисы, как 95-летний режиссер склонял ее к разврату, а на деликатный отказ парировал: “Не бойся, в моем возрасте это очень быстро”.

• Как вам в голову пришла эта странная идея – сравнить животы Папы Римского и Никиты Хрущева?

Я хотел напомнить о природе! Природа человека не меняется, меняется лишь политика. А религия иногда может что-то изменить – и то совсем чуть-чуть. Но в любой ситуации человек остается человеком: живот никуда не денется. Каким бы ты ни был духовным, душа не помешает тебе есть. Наоборот, прикажет: без еды человек не выживет. Таков закон. В одной политике, как и в другой, в одной религии, как и в другой, живот остается животом.

• У кинематографиста и политика – одинаковые животы, но неравная доля ответственности. Или равная?

Неравная. Политика создает будущее мира. Художники воспроизводят результат, хорош он или плох. Артисты не ответственны зато, что творится в мире. Они имеют дело с результатами.

• Сделал ли более тяжелой вашу ответственность художника тот факт, что вы сыграли в фильме о Колумбе главную роль?

Я был вынужден согласиться на это по настоянию продюсеров. Наверное, денег было мало, сэкономили бюджет. Меньше народу, меньше билетов, меньше отелей. Фильм мы сняли недорогой, прямо скажем. А ведь если бы взяли другого актера, представьте себе, сколько времени и сил бы тратилось на грим! Так что взяли меня, чтобы играть героя в старости, и моего внука на роль героя в молодости.

• Что, по-вашему, потерял кинематограф со смертью Антониони и Бергмана?

Очень ценю обоих мэтров. Хотя Антониони мне ближе – больше всего люблю “Приключение”, великий фильм. Я встречался с Антониони в Португалии, много с ним общался и долго оставался под впечатлением от разговора. Бергман – совсем другой человек и другой режиссер. Гениальный, конечно – но слишком уж презрительно относился к публике. Так же, как и Карл Теодор Дрейер. Он для меня – самый великий из всех. Лучший фильм в истории кино – его “Гертруда”. Это абсолют, нечто божественное – фильм о поисках идеальной любви, которой на земле не существует. Дрейер – это максимум.

³ В оригинале – игра слов: “Belle de jour” и “Belle toujours”.

- А среди русских режиссеров есть у вас любимые?

Я очень ценю того, кто снял “Мать и сын”... ах да, его зовут Сокуров. Впрочем, самым великим русским был не он, а Пудовкин.

Тот, другой, который изобрел монтаж... да, точно, Эйзенштейн, тоже был великим. Тогда еще было, что изобретать, и рождались такие гении. С Эйзенштейном покончено, но не с Пудовкиным! Пудовкин жив и интересен до сих пор, потому что был тесно связан с театром. Театр отражает жизнь, хотя мы и не знаем, что это такое – “жизнь”. Нет никакой жизни, есть только убеждения. Не обязательно мораль и этика – а, например, то, что ты снимаешь шляпу перед человеком в знак приветствия. Это и есть убеждения. Что же касается России... Россия – далекая страна. Я однажды побывал там. У вас, в России, люди носят такие шапки с ушами, как они называются? Да, точно, ushanka. В Португалии они тоже популярны. Не русские, а наши собственные ушанки. Их носят в деревне. В больших городах такого не увидишь. Там предпочитают французские модные шляпы с широкими полями. В деревне о моде никто не думает. И до Франции из глубинки не доберешься. В Португалии в былые времена, если ребенок спрашивал, откуда он взялся, родители отвечали: “Из Парижа”. Нынче об этом и не помнит никто. А дети не задают таких вопросов, потому что знают ответы лучше родителей.

- Телевидение позаботилось о том, чтобы дети узнавали обо всем в тот момент, когда только учатся говорить...

Телевидение – это кошмар. Как вы думаете, много в 1450 году было детей, которые в десятилетнем возрасте могли кого-нибудь убить? Сегодня – запросто. Все потому, что лет с шести они пялятся в телевизор, а там – сплошные убийства, реки крови. Убивать легко? Значит, будем убивать. Дети, которые смотрят телевидение, вместо людей видят манекенов. Это печально. Очень печально.

- Скажите все-таки напоследок, неужели национальность Колумба так для вас важна? Важна ли она вообще?

Конечно, нет. Важно деяние человека – и только поэтому важен сам человек, исполнитель деяния. Будь он португалец, испанец, итальянец... или русский, как был ваш Гагарин. У каждого своя функция – у вас, меня или Гагарина. В конце моего фильма звучит стихотворение Фернандо Пессоа, читая которое, я понял: все предначертано свыше, а человек – лишь исполнитель, робот. Колумб робот, Гагарин робот. Мы не знаем, как нас запрограммировали, мы не догадываемся, что нас ожидает. Нам остается туман будущего. Дикость или вознесение к небу. Сегодняшний мир грустен, потому что мы сомневаемся в будущем. Во времена Колумба люди не боялись открытий, во времена Гагарина – тоже, а сейчас? Не знаю, к звездам ли мы движемся, или нас ожидает анонимная братская могила. Или пресловутый Апокалипсис.

- А у вас есть, как у героя вашего фильма, тайна, которую вы пытаетесь – и не можете – разгадать на протяжении всей вашей жизни?

Самая главная тайна – жизнь как таковая. Нет других тайн.

При просмотре фильмов Оливейры возникает немало поводов вспомнить об особенностях возраста. Например, о старческой нехватке мобильности – не отсюда ли неподвижная камера? О разговорах, заменяющих действие – даже проститутки нужны прежде всего для того, чтобы поддержать беседу (“Всегда прекрасна”). Наконец, о слабнувшем зрении. В картинах португальца хватает слепцов (“Безнадежный день”, “Коробка”), а отчаянный взгляд единственного глаза забинтованного солдата из финала “Нет, или Тщетной славы” напрямую отсылает к бунюэлевскому “Андалузскому псу”. В тумане прошлого и грядущего ничего не разглядеть: в нем блуждают португальские эмигранты в Америке (“Христофор Колумб. Загадка”), из него выходит к своему народу Желанный Король Себастьян (“Нет, или Тщетная

слава”, “Говорящее кино”). Старость, лишаящая движения, слуха и зрения, дает возможность видеть и слышать вещи, недоступные прочим.

Оливейра – как ослепший Эдип в Колоне, вспоминающий о загадке Сфинкса, разгаданной давным-давно: кто ходит на трех ногах вечером? Старик, опирающийся на палку. Своей тростью мудрец Оливейра разгоняет несведущих – в 2008-м на сцене Каннского фестивального дворца он дважды ударил палкой директора отборочной комиссии Тьерри Фремо, который пытался оказать независимому старцу непрошеную помощь. Этой тростью он ищет на ощупь те самые точки опоры, которые позволили бы Архимеду перевернуть мир, а Оливейре помогут хотя бы поколебать власть самодовольного кинематографа.



За восемьдесят лет активного творчества португальский режиссер нашел как минимум три такие точки. Первая – театр, предлагающий вместо лживого, но впечатляющего спецэффекта условную “игру в реальность”. Вторая – пейзаж, безусловная мера реальности, урбанистический как в “Всегда прекрасна”, сельский, как в “Долине Авраама”, или морской, как в “Говорящем кино” и “Христофоре Колумбе”: в любой из этих картин неспешный поток машин или движение воды проверяет на достоверность каждую эмоцию персонажа. Природа, захваченная в объектив, как случайный вид из окна проезжающего поезда (или иллюминатора корабля?), – не предмет эстетики, а средство для медитации, лекарство от экзальтации. Третья и главное – слово, заменяющее действие. Настоящая ода слову – “Письмо” (1999). В экранизации образцовой мелодрамы xvii века, романа мадам де Лафайет “Принцесса Клевская”, Кьяра Мastroяни играет мадам де Клев, влюбленную в модного певца Педро Абруньюзу (реальная личность, ставшая в осовремененной экранизации классического романа на место герцога Немура). История любви и смерти, полная драматических событий, рассказана исключительно в изумительных диалогах, позаимствованных с минимальными купюрами из романа-первоисточника, а все события вынесены в обильные и из-за этого почти нечитаемые титры. Многие режиссеры XX века боролись с владычеством литературы над кинематографом – а Оливейра свел на нет их усилия, с удовольствием обеспечив в своем фильме победу слова над образом.

Театр, природа, слово: где и как они могут встретиться в пространстве одного произведения? Разве что, в барочной мистерии – идеальном жанре тех времен, когда Португалия была еще великой державой. Оливейра вспоминает о нем в своих антифильмах, предлагая взамен иллюзорного кинематографического синтеза отрезвляющий анализ. Пикколи в “Я возвращаюсь домой” играл среди прочего роль Просперо, волшебника из самой извест-

ной барочной мистерии мировой литературы – шекспировской “Бури”. Оливейра, как и его экранный альтер эго, готов принять на себя эту роль – но не для того, чтобы навести на публику чары, а для того, чтобы сломать, как это сделал Просперо в финале пьесы, магический жезл, бросив вызов ужасающим Калибанам и чарующим Ариэлям кинематографа. В этот момент, если верить Шекспиру, “сознание возвращается к безумцам, и полноводный разума поток вновь затопляет илистое русло”.

Здесь может возникнуть лишь один вопрос – а зачем Оливейре вообще кино? Ответ – в последней его, на сегодняшний день, короткометражке “Видимое и невидимое”. В ней двое старых приятелей случайно встречаются на улице чужого многолюдного города и никак не могут толком поздороваться – каждого отвлекают назойливые звонки мобильного. Тогда один набирает на своем аппарате номер другого и, глядя ему в глаза, вволю говорит с ним по телефону. Иногда для того, чтобы сказать простейшие вещи, необходимы сложные устройства. Например, мобильник. Или кинокамера.

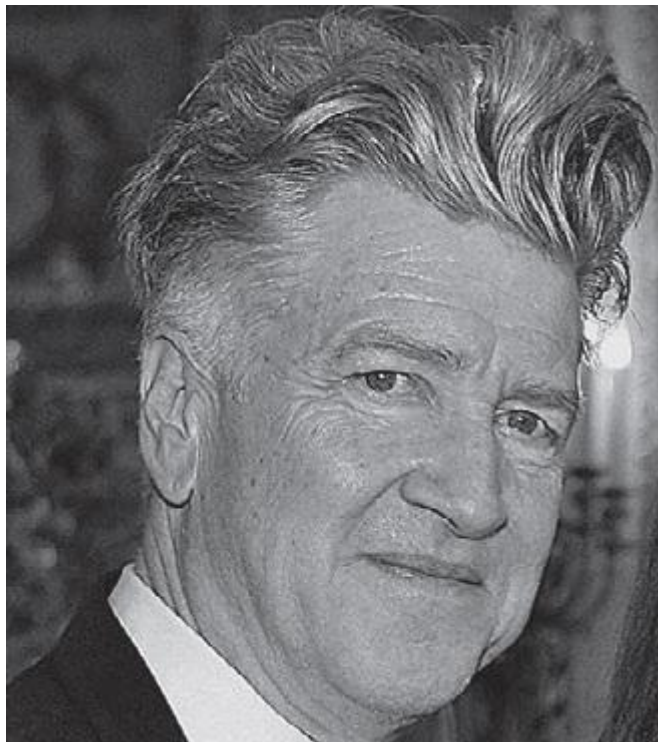
I. Постмодернисты (INFERNO)

Чтобы наладить механизм усыпляющей байки, недостаточно пичкать читателей мешаниной из галиматый, доводя их до полного оупления, недостаточно парализовать мыслительные их способности на всю оставшуюся жизнь, нет, надо обладать еще такой магнетизирующей силой, чтоб погрузить их в сомнамбулическое забытье, заставить силой собственного взора изрядно помутиться их трезвый взгляд.

ЛОТРЕАМОН

Сияние: Линч

“Внутренняя империя”, 2006



Мало кто усомнится: “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” – труд жизни Дэвида Линча. “Золотой лев” в Венеции был присужден ему по совокупности творчества, но все-таки приурочен к премьере. Впервые в истории фестиваля такая награда вручалась не ветерану, а сравнительно молодому (в 2006-м Линчу стукнуло 60) и активному, в высшей степени актуальному автору. Глава смотра Марко Мюллер почти напрямую признавался, что решил априори присудить заслуженный приз не столько режиссеру, сколько его выдающемуся творению. Ажиотаж понятен: поклонники Линча заждались за пять лет. Но и сам он, похоже, считает “внутреннюю империю” своим magnum opus’ом. Фильм снимался в обстановке полной секретности. Ни один из актеров не читал сценарий целиком, ни один журналист не побывал на площадке, а объявлено о проекте было тогда, когда съемочный период завершился. После плачевного опыта “Малхолланд драйв”, долго лежавшего на полке и спасенного лишь волей французских продюсеров, Линч окончательно отказался от каких бы то ни было компромиссов: спасибо Canal Plus (опять французам), давшим ему карт-бланш.

“ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” – самый свободный фильм Линча. Он снимал его, сколько хотел: пять лет. Где хотел: в любимом Лос-Анджелесе и заснеженной Польше, куда Линч ездит ежегодно на фестиваль операторского искусства и где фотографирует индустриальные пейзажи. Как хотел: вволю пользуясь новой для себя цифровой камерой. Впервые стал оператором, монтажером и звукорежиссером своего фильма. Сам работал над звуковой дорожкой, не только подбирая фрагменты чужих мелодий (от Пендерецкого с Лютославским до американского альтернативщика Векс’а) и доводя до совершенства пугающие шумовые эффекты, но и включив в саундтрек блюзы собственного сочинения – в них он играет на гитаре и поет. Впервые с середины 1980-х в титрах фильма Линча не значится имя Анджело Бадаламенти. Длительность финальной версии (3 часа!) определялась не волей продюсеров, а решением режиссера, прибавившего к расширенным правам расширенные обязательства: Линч взял на себя прокат “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” на самой трудной территории – в Штатах. И в довершение всего потребовал, чтобы заголовок писался исключительно прописными буквами.

Это итог, сумма всех предыдущих слагаемых. От “Головы-ластика” здесь бескомпромиссность, абсурдизм и “мысль семейная”. От “Человека-слона” – деформация личности, внешняя и внутренняя. От “Дюны” эпика: “Внутренняя империя” – тоже целая планета, где под мнимым однообразием пустынного пейзажа скрыты подземные миры. От “Синего бархата” – вуайеризм, плюс тонкая грань между любовью и вожделием. От “Диких сердцем” – прежде всего, открытая Линчем потрясающая актриса Лора Дерн. Впервые явленная в “Синем бархате”, она солирует в двух картинах, принесших режиссеру высшие трофеи в Каннах и Венеции. От “Твин Пикса”, сериала и полнометражного фильма, – ангелы и демоны одной женщины, финальное преображение мужчины, красные занавески. От “Номера в отеле” – замкнутость гостиничного ада. От “Прямого эфира” – идиотизм телешоу. От “Шоссе в никуда” – фатализм, двойники, предсказание будущего, лента Мебиуса в сюжете и видео как инструмент проникновения в душу. От “Простой истории” – целеустремленность героя, проходящего путь до конца. От “Малхолланд Драйв” – ревность, амнезия, Голливуд.

Однако “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” – ни в коей мере не каталог былых достижений, не спрессованная в трех часах тридцатилетняя карьера, не компромиссная смесь былых открытий. Не среднестатистический Линч. Напротив, Линч новый, радикальный, небывалый, доведенный до крайности. Апофеоз субъективности, разрастающейся до размеров объективного мира. Центральная звезда солнечной системы, вокруг которой вращаются планеты, открытые режиссером-демиургом ранее. Ландшафт светила формируют обломки астероидов. Например, 50-минутного авангардного сериала “Кролики”, созданного Линчем для своего Интернет-сайта, от которого во “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” осталось в общей сложности едва ли пять минут. Или заявленного на том же сайте Интернет-фильма “АХХ °NN”, так и не показанного, но постоянно всплывающего во “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” на правах знака – указателя, стрелки, ведущей к очередному повороту сюжета.

Масштаб диктует тему. Точнее, центральную для Линча проблему понимания. Можно счесть ее решение прерогативой зрителей, которые сами должны определиться – под силу ли им постичь, что хотел сказать гений, к фамилии которого все чаще прибавляют спасительный эпитет “культовый”, и следует ли вообще стремиться к постижению. Культ есть культ – можно поклоняться, а понимать, вроде, не обязательно. Ведь так соблазнительно сравнить кино Линча с симфонической музыкой или абстрактной живописью, изначально лишенными адекватного словесного выражения. Режиссер и сам прибегает к таким аналогиям. Последнее десятилетие ознаменовалось для него началом самостоятельной компози-

торско-исполнительской карьеры⁴, а синхронно с французской премьерой “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” в парижском Фонде Картье открылась огромная ретроспективная выставка живописи Линча за последние 40 лет. Однако любой музыкальный или арт-критик скажет, что сколь угодно авангардную картину или симфонию можно проанализировать и понять. Линч, конечно, не дает простых ответов на множасьи с каждой его картиной вопросы. Он ищет их вместе со зрителями. В ходе поиска формируется художественный фильтр, который помогает преодолеть проклятие “иллюстрированного текста”, довлеющего над кинематографом с момента его изобретения.

• Что значат слова “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” (inland empire)? Это явно не географическое название, хоть в Калифорнии существует местность под таким названием.

Началось все с того, что однажды, когда работа над фильмом вовсю шла, я разговаривал с исполнительницей главной роли Лорой Дерн. Она рассказывала про своего мужа, который родом из этого местечка, недалеко от Лос-Анджелеса. В ту минуту, когда я услышал словосочетание Inland Empire, я перестал искать и думать и сразу осознал: вот оно – название для фильма. Означать оно может что угодно... Кстати, уже после того, как я решил, что фильм будет называться “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ”, и лучше для него названия не найти, мне как-то позвонил мой брат. Он сказал, что делал уборку в небольшом домике в Монтане, принадлежащем моим родителям, и нашел там в подвале детский блокнот. Это был мой блокнот, принадлежавший мне, когда мне было лет пять, или около того. Брат прислал альбом, я его раскрыл и под первой же картинкой с изображением Вашингтона обнаружил подпись: Inland Empire.

• Ходят легенды, что вы сняли этот фильм вообще без сценария...

Нет-нет-нет, ничего подобного. Не верьте всему, что вам скажут. Каждая сцена была тщательнейшим образом записана в сценарии прежде, чем мы провели кастинг и начали съемки. Каждая, одна за другой. Иначе бы я и не приступал к работе. Но сценарий состоит из страниц, и актеры получали от меня не сценарий, но страницы со своими репликами! Им этого было достаточно.

• Каждый следующий ваш фильм непохож на предыдущий, однако ваши постоянные зрители запросто вычлняют в них общие мотивы и темы. Значит ли это, что вас беспокоят и интересуют одни и те же материи, с которыми вы пытаетесь разобраться из картины в картину?

Для меня фильм не имеет ничего общего с походом к психоаналитику. Фильм рождается на свет, когда ко мне приходят идеи, а идеи – это дары свыше. Когда к тебе приходит идея, в которую ты влюбляешься, это столь прекрасное ощущение, что с ним приходит и понимание того, как идея превратится в кино. Все мы – такие разные, и никто не гарантирует, что вы влюбитесь в идею, которая понравилась мне. Но влюбленность в идею – странное, необъяснимое явление. В каждой идее скрыто столь многое, что я сразу начинаю размышлять о том, как эту идею можно передать средствами кинематографа. Она начинает складываться в единое целое из фрагментов. Сперва я сам не понимаю, как именно фрагменты сложатся друг с другом. Безумно странное ощущение: будто у тебя есть целая куча фрагментов одного паззла, но нет ключа, и ты не представляешь себе картинку, которая получится из этих кусочков. Понемногу ты начинаешь говорить себе: “Что-то происходит, оно складывается”. Затем к одной идее прибавляется другая, и так рождается фильм. Правда, изредка я вижу всю картину целиком, а уже затем дроблю ее на фрагменты. Но на этот раз все началось с разрозненных фрагментов.

⁴ Линч выпустил в 2001-м дебютный альбом Blue Bob, записанный совместно с соавтором-звукоинженером Джоном Неффом, давал концерты и приступил к записи второго, уже сольного, диска собственных песен.

• Вы же утверждаете, что у вас был написанный сценарий? То есть, до начала съемок картина все-таки была целой?

Нет, не была. Возможно, в истории случалось так, что к тому или иному автору идея приходила сразу и целиком, в виде озарения: паф, и он изложил ее на бумаге, от и до. Но это случается крайне редко. Вместо озарения к тебе приходят фрагменты, а твоя работа – собрать их и соединить друг с другом. Вне себя от тревоги, ты перемещаешь их по-разному, ищешь и пробуешь самые сумасшедшие комбинации. Одного, окончательного способа не существует. Однако существует поле, на котором все фрагменты сложатся воедино. Его поиск – моя задача. Это единое поле – тот абсолют, поисками которого всю жизнь занимался Эйнштейн. Оно действительно существует, это доказано физиками! Это факт, и в нем скрыта подлинная магия. Когда ты становишься на это поле, ты способен управлять идеями и отделять их друг от друга: вот это – маленькая синяя идея, а это – серебристая с красными точками. Как они связаны? Ты работаешь без остановки, пока не понимаешь: они связаны. Здесь рождается сюжет.

• Но откуда приходят эти фрагменты, эти идеи? Из темноты подсознания?

Не из темноты, а из твоих представлений о природе времени, о мире. Мир, который мы ощущаем и обдумываем, рождает идеи. Все они – тут, рядом, рукой подать. Надо только встретиться с ними. Тьма окружает нас, но идея помогает выплыть на поверхность и покинуть тьму. Контраст между тьмой и светом и превращается в историю, которую ты собираешься рассказать.

А средства для того, чтобы ее рассказать, откуда приходят они? Оттуда же – из идей. Ты ищешь нужное тебе место, где будет происходить действие, – или создаешь это место сам.

• Многие обвиняют вас в том, что традиционных историй вы в кино больше не рассказываете...

“ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” совершенно традиционна. Я потерял интерес ко многому, но не к сюжетам.

• Будем смотреть фактам в лицо: зрители путаются и теряются. Вас это не смущает?

С какой стати? Будь верен своим идеям и передавай их так верно, как можешь, не теряя ни одного элемента. Если ты чувствуешь, что сделал все верно, то есть шанс, что это чувство передастся и остальным. Вот в чем фокус. Если ты пытаешься угадать чувства и пожелания незнакомой тебе аудитории, ты проиграл. Ты должен жить с тем, что делаешь, и смириться с тем, что не знаешь, к какому результату придешь. И не изменять идеям.

• Вероятно, зритель и не должен понимать ваши фильмы – как не должен понимать музыку, которая не предполагает возможности однозначной трактовки.

Зритель понимает, но понимает по-иному, и это понимание прекраснее всего! Когда вы видите абстрактную картину, внутри вас что-то происходит. То же самое случается с тем, кто смотрит мой фильм. Но мне не доверяют именно потому, что я снимаю кино, а не пишу картины: от фильма ждут поверхностного и последовательного сюжета. Однако человек может понять гораздо больше, чем ему кажется. Просто иногда он не в состоянии передать это понимание словами – хотя чувствует, что понимает.

• Чувство и понимание, по-вашему, близкие вещи?

Все объясняет интуиция. Если вы доверяетесь ей, чувства приравниваются к пониманию. Ты видишь или слушаешь что-то новое, и понимание приходит само собой.

• Вас не смущает, что, несмотря на все ваши призывы, – “включите интуицию, отключите здравый смысл”, – сразу после первых прокатных показов вашего фильма в Интернете появились подробнейшие объяснения каждой детали, десятки трактовок?

Интернет обнажает мысли людей. Раньше люди собирались после просмотра в небольшие группы и обсуждали увиденное. Никто, кроме них самих, не мог этого услышать. Сегодня мысли зрителей – в Интернете, в открытом доступе, и это прекрасно. Ты говоришь

себе: “С этим объяснением я не согласен, ничего подобного я не подразумевал”, – но это обычное дело. Чужие трактовки ничего не могут испортить. Однако в самом начале зритель должен пережить фильм наедине с самим собой, и меня расстраивает лишь то, когда он идет в кинотеатр подготовленным к чему-то: его ожидания могут быть обмануты.

• Как сказала на “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” работа над вашим официальным сайтом, специально для которого вы сняли несколько мини-сериалов?

Интернет повлиял на меня нешуточно. Благодаря ему я и начал работать с цифровой камерой.

• Оттуда же в фильме появились и люди-кролики. Ведь бессмысленно спрашивать вас о том, что они означают?

Представления о животных, похожих на людей, стары как мир. Помню, как однажды я набросал на листе бумаги контур уютной комнаты с мебелью и обоями, напоминающими о 1940-х годах, и там поселились эти кролики. А что они значат и откуда взялись, я сам понятия не имею.

“ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” – не только фильм, который трудно понять, но и фильм о понимании. Недаром первые его реплики произносятся на польском языке, незнакомом большей части аудитории, сбивающем с толка; диалоги фильма ведутся на разных языках и исключают вероятность полностью адекватного контакта. Чаще других повторяется фраза “Я не понимаю”. Мужчина и женщина в самом начале картины ищут ключ. Он закрывает ее в гостиничном номере, где она обречена сидеть на диване, роняя бессильные слезы, и участвовать в односторонней коммуникации, смотря на экран телевизора. Плачущая девушка-пленница приравнена к зрителю, также вынужденному воспринимать череду предлагаемых образов без надежды на расшифровку.

В этом фильме замкнутых пространств нет привычных Линчу кадров шоссе, ведущего в темную неопределенность, – зато хватает узких коридоров, подземных переходов, темных лестниц, тесных спален, тупиков. Чем меньше места – чем страшнее, и самые жуткие моменты героиня испытывает, оказавшись в постели с любимым человеком, под одеялом (эта фобия из сна – утонуть, затеряться в собственной кровати – преследует Линча со времен первого фильма). Галлюцинации плодятся будто от нехватки воздуха; любой *open air* оборачивается иллюзией, декорацией – будь то лес или Сансет-бульвар. В финале, однако, комната с пленницей отпирается, и это дает катарсический эффект. Так и зритель должен, по замыслу Линча, достигнуть понимания. Пусть не строго рационального, а интуитивного. Для такого типа понимания в фильме есть определение: “Уметь управляться с животными”, – то есть, говорить с ними на одном языке, не подлежащем переводу.

Чтобы войти в этот дискурс, нужен определенный навык, но Линч не дает подготовиться. Сразу следом за польской гостиницей на экране является еще одна закрытая комната, где обитают таинственные кролики. За видимостью человеческого быта (они гладят белье, отдыхают на диване, беседуют) скрываются “нечеловеческие” знания. Прямой передаче они не подлежат. Трудно найти явный смысл в тех фразах, которыми, как в театре абсурда, обмениваются кролики⁵. Первая реплика: “Однажды я узнаю...” не случайно относит момент узнавания в неопределенное будущее – в настоящем смысле слов непостижим. Как в телешоу (а пленница видит кроликов на телеэкране), периодически в ответ на слова, даже отдаленно не напоминающие шутку, возникает закадровый смех зала. Линч иронизирует над рефлексам аудиторией, ждущей и требующей немедленного объяснения (и попадает в точку: на российской премьере зрители встречали хохотом появление кроликов). Меж тем, каждое слово длинноухих оракулов – ключ к другим сегментам фильма. Воспользоваться им нельзя

⁵ Между прочим, две особи женского пола озвучены актрисами-героинями “Малхолланд Драйв”, Лорой Харринг и Наоми Уоттс.

лишь в силу недоразумения, временной нестыковки: не случайно кролики спрашивают друг друга, который час. “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” многослойна, все ее уровни связаны друг с другом, но отсутствие синхронизации не сразу позволяет увидеть эту связь. Так, кульминационное событие сюжета отнесено на конкретный момент, но на одном уровне он будет соответствовать полуночи, а на другом стрелки часов покажут 9.45. Возникает эффект разницы временных поясов, эдакий *jet lag*, вызывающий головокружение при просмотре. Еще один обман рефлексов.

Обитатели “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” постоянно путаются в воспоминаниях: забывают о настоящем, не подозревают о прошлом, прекрасно помнят будущее. Линч деспотично требует досмотреть свой фильм до конца, а потом, возможно, повторить просмотр – иначе времена никогда не смогут согласоваться друг с другом, “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” тестирует зрителя не на эмоциональную восприимчивость (без которой вообще бессмысленно смотреть любой фильм Линча), а на внимание и память. Но как бы щедро ты ни был одарен этими качествами, с каждым разом “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” будет открывать новые грани. Это редкий, если не единственный в истории, фильм, гарантированно дающий радость многократного понимания: будто детектив с множеством развязок, который можно перечитывать бесконечно. Как и в случае с детективом, пересказ развязки лишает удовольствия от чтения (то есть просмотра). Именно поэтому, а отнюдь не по причине “принципиальной необъяснимости” фильма, хочется воздержаться от трактовок.

Динамика постижения схожа с принципом избирательного освещения, применяемым Линчем. Даже заголовок начинает выделяться на черном фоне не сразу и не целиком, а частями, под слабым лучом прожектора. Экран сумрачен, и во тьме нетрудно запутаться, принять одного человека за другого, не разглядеть лица. Изредка появляются источники света, большей частью искусственные. Например, лампы, дизайн которых разработан самим Линчем: их тусклый, искаженный цветным абажуром свет всегда указывает на что-то важное (в ящике комода под одной из ламп, сделанной в форме лестницы, лишь к развязке героиня находит пистолет). Свет по ходу действия не становится ярче – напротив, меркнет, и вот лампу заменяет огонь нарисованный: в одном из эпизодов камера улавливает, будто между делом, картину, на которой две художавые руки несут в ночи свечу. Противник героини, пришедший в ее мир из иной реальности, в первый раз является перед ней с лампочкой во рту – будто проглотив свет возможного осознания. В момент решающего противостояния героиня стреляет в своего врага, и его лицо начинает плавиться, пропадать в слепящем свете софита. Свет все-таки развеивает тьму, и ничего нет важнее освещения: отсюда – комически затянутая сцена, где режиссер бесконечно долго ругается с рабочим, у которого не получается подвесить прожектор на нужной высоте. Закадровый голос рабочего принадлежит Линчу. Кому, как не ему, давнему убежденному буддисту, практикующему двухразовую ежедневную медитацию на протяжении нескольких десятилетий, исследовать методику просветления.

Свет – по-французски *lumière*, фамилия братьев, с которых начался кинематограф. В 1995-м Линч взялся за их камеру, чтобы принять участие в коллективном юбилейном проекте “Люмьер и компания”: у него, как и у остальных, было примерно 50 секунд. Другие мэтры сняли зарисовки, видеоартовые мини-полотна, рекламные или социальные ролики, и лишь один Линч сделал полноценный фильм – с героями, завязкой, кульминацией и детальным заголовком “Предупреждение после злого деяния”. По счастью, заданные условия игры избавили его от необходимости объяснять, что именно происходит на экране (трактовок, как всегда, не было числа).

Тот фильм был самым маленьким в карьере Линча, “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” – самый большой. Они располагаются на противоположных делениях одной шкалы, но оба

– паззлы, которые невозможно сложить в цельную картину. “Предупреждение...” – из-за нехватки деталей головоломки, “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” – из-за их избытка.

- У вас, как правило, складываются трудные отношения с продюсерами – например, из-за конфликтов с ними “Малхолланд Драйв” так и не превратился в многосерийный телефильм...

Я бы сказал, к счастью!

- ...Так или иначе, картина долго лежала на полке. Со “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИЕЙ” было проще?

Гораздо. И вообще, я ничего не имею против продюсеров. Я готов обсуждать с ними что угодно. Принципиальным для меня является лишь одно: окончательная монтажная версия. Она должна быть в руках режиссера, и ни в чьих больше. Зачем режиссеру снимать кино, если в результате не получится тот фильм, который он делал? Понимаете, о чем я? Полный абсурд. Да, студийная голливудская система буквально убивает людей. Убивает из-за денег. Это нездоровая ситуация, но я уверен, что вскоре она изменится. Цифровые технологии освободят людей, и они обретут собственные голоса, смогут делать именно то, что им необходимо. Столько законов и запретов царит в нынешнем бизнесе! Все они похожи на злую шутку.

- А почему актриса Лора Дерн, сыгравшая главную роль, указана в титрах качестве сопродюсера? Она тоже вложила в фильм собственные деньги?

Нет. Просто ей ужасно нравилось слово “сопродюсер”, и я внес ее в титры под этим именем.

- Но ни она, ни ее коллеги из Canal Plus не возражали против такой длительности “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ”? Все-таки, три часа – это очень много. Эта версия окончательная?

Финальная, окончательная и единственная. Сейчас мне кажется, что “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” обрела свое наилучшее воплощение.

- Но первая монтажная версия наверняка была длиннее?

У меня по-другому не бывает. Много ушло в корзину, но это не важно. Фильм должен пройти несколько стадий. На каждое действие есть противодействие; сопротивляясь друг другу, они ведут картину к результату. Не думайте, что самая длинная версия – наилучшая, а потом мне приходится ее резать по требованию продюсеров. Если бы наилучшая возможная версия длилась пять часов, я бы ее такой и оставил! Главное, чтобы фильм хорошим получился.

- Мог ли бы он сложиться без Лоры Дерн?

Нет. Никогда. Это ее фильм.

- Вы стараетесь избегать приглашения среднестатистических голливудских звезд...

Среднестатистическая голливудская звезда стоит среднестатистические двадцать миллионов долларов. Иногда приходится отказываться даже от самых подходящих актеров именно по этой причине.

- Кроме ваших привычных американских актеров – Лоры Дерн и Джастина Теру, кроме британца Джереми Айронса и огромного набора польских исполнителей, у вас в фильме есть и японка!

Я встретил ее совершенно случайно. Мы снимали сцену в ночном клубе, где девушка танцует на сцене, и в этом клубе, если вы посмотрите в толпу, вы сможете различить ее в толпе. Я познакомился с милой японской девушкой, и вдруг выяснил, что она – профессиональная актриса. Я тут же принял решение и сказал ей: “Я найду для тебя роль”, еще сам не зная, о чем речь. А потом порылся в сценарии и откопал там для нее пару подходящих страниц. Она просто прекрасна и на редкость мила. Хотя ее речь пришлось сопроводить субтитрами: ее версию английского языка смогли понять не все.

• Наверное, благодаря съемкам на цифровую камеру съемочная группа была небольшой?

Я бы сказал, крошечной. Никакой машинерии, никаких толп. Для съемок в Голливуде нам, правда, понадобилась помощь пары полицейских, чтобы ненадолго перекрыть движение. Но в основном обходились своими силами. Если бы у нас была большая группа, ничего бы не вышло. Только цифровая камера позволяет войти в доверие к актеру и добиться от него того, что мне было необходимо.

• Неужели актер доверяет режиссеру с крохотной камерой в руке?

Как вам сказать... Сперва актер пугается или теряется. Ему кажется, что это шутка, и он начинает беспокоиться: как я буду выглядеть в объектив этой штуки? Эта камера действительно выглядит как игрушка, и это беспокоит людей. Но, с другой стороны, я могу снимать актера на протяжении сорока минут, без остановки, и получаю необходимый результат. Я не хочу пугать актеров, я хочу, чтобы им было удобно, – а “цифра” позволяет мне встречать в съемку, делать ремарки, просить повторить реплику... Это помогает. И с изображением, и со звуком. Поймать нужную интонацию очень трудно, и это деликатный процесс: с гигантской камерой и сотней ассистентов я бы не мог поймать нужный момент, а актер бы терял только что найденную волну. “Цифра” – это чудо!

• Многое ли она изменила в вашей эстетике?

Изменила... практически все. Сперва я думал, как все, что цифровая видеокамера – зло, что от нее надо держаться подальше и не соблазняться ей, что пленка всегда будет царить в кинематографе, как было от века. Но потом я провел несколько экспериментов с цифровым видео, и меня поразило внезапное ощущение свободы. Свободы во всем – в движении, в богатстве возможностей с начала до конца работы! И тут я понял, что качества “цифры” – иные, чем у пленки, но они не менее ценны. Начиная работу над фильмом и снимая его на “цифру”, я сам еще не понимал, что делаю. Я просто делал это, одну сцену за другой. Этот цвет, это автофокусирование! Ты видишь то, что хочешь, ты можешь двигаться в любом направлении, а это безумно важно. Я смотрю сквозь объектив на твое лицо, я слышу твой голос, я чувствую тебя и знаю, что ты рядом. С гигантской кинокамерой все это просто невозможно. А тут, для того, чтобы развернуться и посмотреть в другую сторону, мне не нужно двух часов, я делаю это одним щелчком пальцев! В конце дня ты не должен сдавать отснятый материал в лабораторию и ждать еще сутки, прежде чем его увидеть. Тут ты сразу садишься к компьютеру и видишь все прямо на экране. Это феноменально. Цифровое видео – это не пленка, и все-таки оно прекрасно. Я начал в него влюбляться. Я уверен, что уже завтра-послезавтра “цифра” во всем будет превосходить пленку. Знаете, звук уже записывается исключительно в цифровом формате, иные носители отошли в историю. Скоро в прошлое канет и кинопленка. Пленка – динозавр, и она обязательно вымрет.

Благодаря “грязному” видеоизображению, перегруженным подробностями диалогам и огромному хронометражу, фильм приобретает подлинно имперский размах. Недаром Линч стремится абстрагироваться от топонима, калифорнийской области под названием Inland Empire, о которой он до съемок фильма якобы и не слышал (на самом деле, там живет его отец), записав название заглавными буквами. Режиссеров, особенно великих, принято считать тиранами: Линч не деспотичен в отношении актеров или публики, но свои имперские амбиции он реализует в управлении гигантскими пространствами. Разумеется, вымышленными. Он, властелин хронотопа, любит телевизионную форму, так как объемы сериала позволяют ему выстроить целый город (хоть бы даже маленький, как Твин Пик), залезть за границы кинофильма в реальность более ощутимую и конкретную. ТВ, однако, требует иных повелителей. Потому после фиаско телепроекта “Малхолланд Драйв” Линч заперся в Интернете, на своем платном сайте, для которого и снимал новые сериалы – уже для ограниченного круга гарантированно верных подписчиков, “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” абсорбиру-

вала опыт, приобретенный режиссером во всемирной сети, превращаясь из фильма в более масштабную конструкцию, для которой еще не придумано названия.

Линч назвал свою империю внутренней не для красного словца. Не стремясь охватить всеобщие проблемы и ситуации, которыми одержим современный кинематограф, он устремляет свою оптику на космос бесконечно малых величин. Превращая цифровую камеру в идеальный микроскоп, углубляется туда, куда его предшественники-теоретики, начиная с Фрейда и Юнга, еще не добивались.

Фиксируемый фильмом и стимулируемый им процесс – познание. Метод – погружение во “внутреннюю империю” человека, ее просвечивание, рентгеновский луч. Какова же цель? Для зрителя – не зря потратить время и деньги на билет. А для Линча? Явно не нарциссический психоанализ, хотя таблоидно настроенная пресса с удовольствием смаковала подробности развода режиссера с его многолетней спутницей, матерью его взрослого сына, монтажера Линча начиная с середины 1980-х и продюсером “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” – Мэри Суини. Фильм-то как раз об изменах и супружеской неверности, а Линч со Суини решили пожениться за пару месяцев до премьеры, после чего тут же подали на развод! Но этот режиссер никогда не опускался до того, чтобы выплескивать на экран собственные фрустрации. Однако он ставит в центр фильма не мужчину, в котором можно при желании усмотреть автопроекцию, а женщину.

На тему взаимоотношений Линча с женским полом можно написать несколько диссертаций. Женщина – тайна (“Синий бархат”), объект страха (“Голова-ластик”), вожделения (“Дикие сердцем”), или все сразу (“Твин Пике”). В своих песнях Линч сравнивает женщину с монстром и предлагает при виде девушки набирать 911, а рядом помещает оргиастическое заклинание, весь текст которого сводится к повторяемым незамысловатым строкам “Marilyn Monroe, Marilyn Monroe, I love you, I love you so”. В живописи он концентрируется на мужчине, *everyman*’е, том самом Бобе – лирическом герое песен, зато в фотоработах Линча не покидают образы женщин. Они – то жуткие разъятые лица и тела, извлеченные при помощи фотошопа из реальных ретро-порнофильмов, то идеальные объекты желания – полускрытые тьмой и дымкой обнаженные красавицы модельного вида. Однако такого гимна женщине, всем ее безднам и взлетам, как “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ”, до сих пор не создавал не только Линч, но и ни один другой режиссер мирового кино. Может, только Бергман в “Персоне”.

Наблюдая фантастическую работу Лоры Дерн во “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ”, поражаешься тому, как редко она снимается – но, пройдя школу Линча, она ушла так далеко, что не каждый режиссер это оценит. Линч научил ее не просто актерскому перевоплощению, а технике перманентной, непрерывающейся трансформации. Форма тесно смыкается с содержанием: вся суть интриги – в череде трансформаций героини. Во “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” есть всего два события: съемки фильма, где главную роль исполняет актриса Ники Грэйс (Дерн), и адюльтер (следуя за сюжетом мелодрамы, где она снимается, Ники влюбляется в своего экранного партнера и изменяет мужу). Оба – лишь рычаги: теряя баланс и покой, героиня начинает свое путешествие по параллельным мирам. Все мужчины по ходу действия отодвигаются даже не на второй, а на десятый план. Режиссер (корректный рационалист в исполнении Джереми Айронса) и его ассистент (помалкивающий скромняга – любимый Линчем 80-летний Гарри Дин Стэнтон), любовник (Джастин Теру, играющий в циничного плейбоя) и муж (американский поляк Петер Джей Лукас) никак не способны повлиять на происходящее – да и не видят его, поскольку место действия – ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ Ники. Женщины, напротив, множатся, их все больше с того самого момента, когда в саду, а затем и доме героини появляется “новая соседка” – малопривлекательная пророчица, которая за чашкой кофе в нескольких словах предсказывает актрисе, что ее ждет: новая роль и измена мужу, немного магии, “жестокое гребаное убийство” и расплата за “дей-

ствия, у которых бывают последствия”. Даже восточноевропейский акцент “Посетительницы № 1” (так она обозначена в титрах) намекает на второй пласт повествования – польский; как выясняется позднее, фильм, где снимается Ники, – римейк сказки польских цыган, который не был завершен из-за убийства исполнителей главных ролей.

В роли соседки занята Грэйс Забриски, игравшая в “Твин Пиксе” мать Лоры Палмер – тезки Дерн, архетипа и прообраза женщины во всех фильмах Линча. Кто эта посетительница? Потерянная и забытая мать Ники? Может, она сама в будущем? Ведь соседка знает о событиях, которым еще предстоит произойти, и показывает Ники будущий день, когда ее известят о полученной роли. В этот момент героиня впервые видит саму себя со стороны, и тут стартует действие “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ”. Шагнув в зазеркалье, актриса проходит сквозь зеркала, сменяющие друг друга. Сперва она превращается из исполнительницы в героиню фильма, затем из гламурной красотки образца 1960-х – в забитую домохозяйку, залетевшую от любовника; а следом – в битую жизнью шлюху, блуждающую по бульварам ночного Лос-Анджелеса и погибающую от удара отверткой в живот, нанесенного рукой чьей-то ревнивой жены (в этой мелкой роли – трудноузнаваемая Джулия Ормонд). Начавшись как абсурдистская комедия, фильм с каждым кадром становится все больше похож на хоррор. По Линчу, ничто не может быть ужаснее, чем неожиданное столкновение с искаженным образом самого себя.



Повзрослевшая Алиса никак не может вырваться из зазеркалья. Ей не способен помочь даже кролик (не белый, а серый, и спрятавшийся не в норе, а на чердаке), которому она исповедается во всех – вероятнее всего, вымышленных – преступлениях. Отражения, меж тем, множатся. Собственно, и жена-мстительница (Ники носит с собой оружие собственного убийства – отвертку), и товарки-проститутки, населяющие благочинное жилище актрисы – тоже ее ипостаси. Что до запертой в гостиничном номере плачущей девушки из “польской” реальности, она – нечто вроде подлинного “я”, к которому героиня на протяжении всего фильма безуспешно пытается пробиться и попадает лишь в финале, открывая все замки и выпуская пленницу на свободу, к мужу и сыну. Сама актриса при этом исчезает как призрак – тем более, что перед этим ей удается уничтожить антагониста-гипнотизера по прозвищу “Фантом” (демонический Кшиштоф Маршак), успевающего превратиться перед смертью в еще одно подобие самой Ники. Чтобы достигнуть финального просветления, героиня должна сперва уничтожить себя, низвести до абсолютного нуля, испускающего дух посреди улицы – между двумя ангелами, темным (негритянка-бомж) и светлым (японка-

хиппи), обсуждающими над головой умирающей расписание автобусов до города Помоны, – а затем освободить саму себя из темницы, стерев последнее отражение одним выстрелом.

Резюмируем. Цель этого странного, ни на секунду не реалистического фильма – прорыв сквозь иллюзии к реальности, сколь бы субъективной она ни казалась стороннему зрителю. А как же иначе: ведь для Линча единственная подлинная реальность – внутренняя. Во “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” легко усмотреть сатиру на Голливуд, но режиссер не борется с царством грез, к которому никогда по-настоящему не принадлежал. Он лишь констатирует: создание ложных образов, замутняющих настоящее “я”, – грех больший, чем супружеская измена. Опыт проводится на женщине, ибо она – первородный сосуд греха, и она же способна пройти трудный путь самоотречения к катарсису, невозможному в истории о мужчине (например, “Шоссе в никуда”⁶).

Знак очищения – одна улыбка Лоры Дерн. Она соберет в доме с лепниной – узнаваемом “Белом вигваме”, поименованном, но так и не показанном в “Твин Пиксе”, – всех “внесценических” персонажей фильма, от ручной обезьянки до одноногой блондинки в парике, от безвестного лесоруба до неведомо откуда взявшейся Настасьи Кински. Приводя фильм к неожиданному хэппи-энду, Линч не видит причин – почему бы на нем не задержаться, коль скоро демоны уничтожены, а спасение души так близко? Экстатический праздник после формального завершения фильма длится еще долго, добрые минут семь. Все пускаются в пляс под песню Нины Симон с говорящим названием “Грешник”.

Вслушайтесь в слова: “Life is a bitch and then u die // So I strive to stay alive and stay high”. Этим, в общем, все сказано. Грех искуплен. Кино разрушено. Героиня спасена: для нее нет смерти. Истина пока не найдена, но Линч идет искать.

• Вы ощущаете параллели с другими режиссерами, работающими в современном кино?

Каждый из нас работает сам по себе, но многие режиссеры мне очень нравятся.

• Было такое, чтобы чужой фильм вдохновлял вас на собственный?

Вдохновение приходит, когда ты видишь что-то, что ты любишь. Для меня это “Дорога” или “8 1/2” Феллини, “Бульвар Сансет” Уайльдера. Эти фильмы сотрясают мою душу.

• А современные фильмы вы смотрите?

Не часто. Скорее, редко.

• Вам ближе европейское кино или американское?

Мне проще говорить о моих европейских продюсерах. На первой стадии я собирался снимать “внутреннюю империю” на собственные деньги. Но однажды в мою дверь постучали люди из Canal Plus, мои давние знакомые. Я сказал им: “Я сам не знаю, что делаю, но снимаю я это на цифровое видео. Хотите в этом участвовать?” И они сказали “да”. Так продюсерами стали французы. Для них, в отличие от американцев, очевидно, что у режиссера должно быть право на окончательную монтажную версию. А еще французы любят кино больше, чем жители любой другой страны. Пожив пару месяцев в Париже, вы сможете увидеть на широком экране, кажется, любой фильм из тех, которые были сняты за всю историю кинематографа! Когда твои продюсеры любят кино, ты начинаешь видеть в них не спонсоров, а товарищей.

• Никогда не думали переехать жить в Европу?

Я живу в Лос-Анджелесе и очень его люблю.

• Жизнь в Голливуде на вас, похоже, никак не влияет. Как вам удается хранить такое присутствие духа и не изменять себе ни в одном фильме?

⁶ Интересно, что одновременно с премьерой “Внутренней империи” была выпущена на DVD и CD опера по мотивам “Шоссе в никуда”, созданная двумя женщинами: композитором Ольгой Нойвирт и либреттисткой Эльфридой Елинек.

Очень просто: при помощи трансцендентальной медитации, которую я практикую ежедневно, дважды в день, на протяжении тридцати трех лет. Ни разу не пропустил.

- И все-таки, судя по “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” и “Малхолланд Драйв”, мир Голливуда вас интересует...

Может, со временем я сниму еще один фильм на ту же тему, чтобы он сложился с “Малхолланд Драйв” и “внутренней империей” в своеобразный триптих. Мир кино ирреален, но на наших глазах становится реальным. Мне это нравится. Но мои фильмы – не автобиографии. Не думаю, что режиссер в исполнении Джереми Айронса хоть в чем-то напоминает меня.

- А что такое режиссура для вас?

Мне повезло стать режиссером. Это прекрасно, когда ты можешь поймать идею, которая тебя увлекла. А ведь совсем недавно кино стоило немалых денег, и у огромного количества людей были прекрасные идеи, но не было ни малейшей возможности их осуществить! Теперь это меняется, благодаря приходу цифровой техники.

- Что для вас любимая часть работы над фильмом? Съемки или монтаж, когда пазл складывается в единую картину?

Все части важны, и все они – любимые. Кончается одна фаза, и я тороплюсь перейти к другой, пока не потерял свою идею.

- Известно, что особенно внимание вы уделяете звуковому оформлению и музыке, которую здесь написали сами.

В детстве я пел в хоре – недолго, год или чуть больше. Мне было девять лет. Но петь я ненавижу, ненавидел всю жизнь: это занятие безумно меня смущает. Тем не менее, однажды я взялся за гитару, хотя и не умел на ней играть. Это выросло из моего увлечения звуковыми эффектами. Я – не гитарист, но играю на гитаре. И я уж точно не певец, но в нашем цифровом мире так много разных технических приспособлений, которые могут превратить в голос что угодно! Так я понемногу начал петь. Пугающее и волнующее занятие.

- Что бы вы делали, если бы не снимали кино?

Кроме музыки, меня увлекает живопись... А еще я люблю делать вещи. Особенно маленькие столики и лампы. Не будь я режиссером, этим бы и зарабатывал на жизнь. Кроме того, я восхищаюсь традиционной японской техникой лакирования дерева. Хотел бы ей научиться. Однажды я видел по телевидению, как это делается, и был глубоко впечатлен процессом: мастерица обрабатывает маленький фрагмент, затем делает перерыв и идет прогуляться на море... возвращается, опять берется за работу... Здорово.

“ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” стала рубежом в карьере Линча: парадокс – но именно после этого, самого экспериментального и сложного из своих фильмов, он окончательно был признан классиком. А в этом качестве уже не стремился немедленно переходить к следующему проекту. В смысле, к следующему кинопроекту. В остальных областях Линч переживает пору расцвета. Он открыл благотворительный Фонд имени себя, при помощи которого пропагандирует трансцендентальную медитацию по США и прочему миру. Для него нет невозможного – для организованного им в Нью-Йорке концерта воссоединяются Пол Маккартни с Ринго Старром. Он пишет книгу, посвященную медитации и творчеству, “Поймать большую рыбу”, и та становится бестселлером в десятках стран – включая Россию. Его продюсерская компания ABSURDA объявляет о запуске одного проекта за другим, и вот уже дочь Дэвида, Дженнифер Линч, после пятнадцатилетнего молчания снимает под продюсерским руководством папы отменный триллер “Наблюдение” – куда более внятную и забавную работу, чем ее дебютная “Елена в ящике”. Меж тем, сам Дэвид осваивает с немалым успехом микро-блоггинг и объявляет каждый день через Интернет прогноз погоды в Лос-Анджелесе, беря на себя функции то ли синоптика, то ли Господа Бога.

Выставка Линча-живописца (а также графика, скульптора и фотографа) разъезжает по странам и континентам, добирается со временем до России, где оригинальное название “The air is on fire” получает своеобразный перевод – “Аура страсти”. Под inferнальный скрежет из динамиков – саунд-дизайн для выставки обеспечил сам художник – лиро-эпический герой по имени Боб (“не тот, что в “Твин Пиксе”, – педантично уточняет Линч) переживает один кошмар за другим, переходя с холста на холст: то он попадает мир, которого не понимает, то встречается с ужасающей абстракцией, то попросту видит сон, от которого хочется поскорее пробудиться. Кошмары на картинах – то яростно-ярких, то иссиние-черных, – сочетаются с прекрасными мечтами о “небе золотом”. Серия фотопортретов искаженных, изнасилованных фотошопом “ню”, превратившихся то ли в родных сестер Человека-слона, то ли в туши из мясной лавки, перемежаются эротическими фотогрезами о женщинах неземной красоты. Пустынные индустриальные пейзажи сменяются умильной фотосерией “Снеговика”, годящихся на рождественские открытки. Как в фильмах Линча, в его изобразительных работах пугающий гротеск сосуществует в одном пространстве с трогательной сказкой. И пространство это из ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ режиссера распространяется вовне, с каждым днем все больше – подобно предметам одежды или интерьера, игрушкам и столовым приборам, приклеенным к картинам, создающим примитивный, но впечатляющий эффект 3D (подобный тому, который когда-то превратил картину Линча “Шестеро блюющих мужчин” в его первый короткометражный фильм).

Несмелые споры о том, хороший ли из Линча художник, ведутся беспрестанно, но достигнуть консенсуса в этом вопросе эксперты никак не могут: в данном случае уж точно “красота в глазах смотрящего”. Знает это и сам Дэвид: отдав коллекцию своей живописи на откуп искусствоведам из фонда Cartier, он будто забыл о ней – а сам вплотную занялся должным оформлением фильмов. “ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ” на официальном DVD вышла не только с дополнительным материалом, расширяющим картину в полтора раза, но и со специальным техническим руководством для просмотра. “Не верьте заводским настройкам вашего телевизора, они искажают изображение”, – предупреждает Линч, и под его виртуальным руководством зритель наконец-то учится видеть кино теми же глазами, что и автор.

Перед просмотром не забудьте настроить телевизор.

Персона: Китано

“Банзай, режиссер”, 2007 “Ахиллес и черепаха”, 2008



Опус Такеси Китано под несчастливым номером “13” постарались забыть сразу после премьерного просмотра в Венеции. “Банзай, режиссер!” – казус, ляпсус, клякса на благополучном фестивальном пейзаже. Этого можно было ожидать. Еще предыдущий Китано, “Такешиз”, два года назад возник неожиданно, на правах фильма-сюрприза, и совсем не понравился той самой публике, которая чуть раньше рукоплескала “Затойчи”, рыдала над “Куклами”, перевозносила “Фейерверк” до небес. Италия, когда-то открывшая Китано Европе, так и не выпустила “Такешиз” в прокат – злорадные кинокритики тут же подняли волну вокруг “дутого феномена” японского якобы-гения. А он – подумать только! – второй раз на те же грабли. Новый фильм многие и до конца досматривать не стали. Над всеми типами комментариев превалировал один: “Это уж чересчур – даже не смешно”. “Банзай, режиссер!” настолько возмутил и раздражил, что риторический вопрос “а должно ли быть смешно?” не возник вовсе.

Причины раздражения ясны. Мало того, что зрелище лишено внятного сюжета, постановочного размаха, актерских работ и пр., а кроме того, – непомерно длинное, бесформенное, полное похабных шуток и неоправданных повторов. Оно еще и дает поначалу надежду на забавную постмодернистскую комедию, а потом уходит от заданного направления в дикую степь. Улыбка на лице зрителя сама собой сменяется недоуменной, а потом – презрительной гримасой. Что случилось с Китано? Версий хватало. Исписался? Зажрался? Сошел с ума? Самым реальным выглядел третий вариант. Ведь даже в состоянии острейшего кризиса всеобщий любимец Такеси запросто мог бы произвести на свет второго (третьего, пятого, двадцать пятого) “Затойчи”. Если самому неохота, подрядить кого-нибудь молодого-амбициозного в качестве режиссера, а самому играть раз за разом слепого массажиста-бретера, потихоньку набивая продюсерскую мошну.

Вместо этого он снимает фильм о режиссере по профессии, неудачнике по судьбе и склонном к депрессии невротике по складу характера. Тот скрупулезно перечисляет все

кинематографические жанры, в которых можно было бы снять кино... и терпит за полчаса экранного времени дюжину сокрушительных фиаско. Черно-белый фрагмент в стиле Одзу, типовой азиатский ужастик с идиотским названием “Театр Но”, псевдопоэтическая драма о слепом живописце, жесткий триллер о влюбленном якудза, или, опять же, самурайский эпос: смехотворное зрелище. Особенно, если жанры идут подряд, через запятую – один отрицает другой. “Банзай, режиссер!” – не кино, а воплощенная негация.

Это еще куда ни шло: пародийный скетч редко бывает произведением искусства, но публика любит, когда ее развлекают. Но вдруг герой, о ужас, совершает свой выбор в пользу эксцентрической научно-фантастической комедии. Вот ее смотреть уже решительно невыносимо. Кино – о двух школьницах (как выясняется впоследствии, одна из них – актриса далеко за сорок – является по сюжету матерью второй) и маньяке, решившем покорить мир. Ясное дело, воспрепятствовать злодею и прельстить мнимых красавиц должен г-н Китано – так зовут главного героя, роль которого постановщик поручил себе самому. Правда, ни сверхъестественных способностей, ни элементарной отваги или находчивости ему свыше не дано, поэтому он садится в лужу раз за разом. От позора спасает лишь альтер эго, которое Китано таскает за собой повсюду под мышкой: надувной болван, одеревенелая автосублимация, воплощенный симулякр. Этот эрзац-Китано услужливо подменяет героя в любой сомнительной ситуации – когда надо драться с сильнейшим противником, переживать позор супружеской измены, спасать Вселенную. Или проходить сканирование головного мозга, с которого фильм начинается (результаты теста – в последних кадрах: не покидайте зал, оставайтесь с нами до конца). Эта сцена, надо думать, и стала отправной точкой для гипотезы о ментальной болезни реального Такеси Китано.

Ну да, возраст уже не детский – за шестьдесят... Однако Китано пришел в режиссуру после сорока, и на пенсию пока не торопится. “Такешиз” и “Банзай, режиссер!” знаменуют не старение, но зрелость; это первые свидетельства саморефлексии, облеченной в форму фильма. Набрав определенное количество стилевых и сюжетных шаблонов, которые можно тасовать до бесконечности, Китано ужаснулся, – и высмеял их все, разом, в нигилистическом альманахе № 2; предыдущий выпуск, “Такешиз”, расправлялся со стандартами актерских амплуа. Радикальное промывание мозгов, наподобие промывания желудка. Скорее уж декларация кризиса, чем кризис как таковой; иначе автор воспроизводил бы клише, а не глумился бы над ними.

Саморазрушительные акции такого рода Китано совершал на протяжении всей своей жизни. Первой из них стал немотивированный уход из института, поступление в который далось немалым трудом, ради карьеры богемного клоуна. Придя работать на ТВ, Китано получил стандартный список запрещенных слов и выражений – и во время первого же эфира зачитал его с экрана. На волне успеха своего авторского телешоу внезапно снял перед камерой трусы – и был изгнан с телеканала... а потом тут же принят вновь, как только выяснилось, что, согласно рейтингам, более популярной персоны в японском шоу-бизнесе нет. Только Китано допустили на европейские фестивали и уже были готовы признать в режиссере-неофите восходящую звезду арт-хауса – как он поставил сверхидиотскую комедию “Снял кого-нибудь?”, предвещавшую “Такешиз” и “Банзай, режиссер!”. И не была ли таким же деструктивным актом суицидальная авария, после которой Китано выжил чудом, навсегда заработал нервный тик и получил новый творческий импульс – итогом стала карьера живописца и триумф в Венеции с “Фейерверком”? В своем 13-м фильме Китано постарался аннигилировать все то, за что его любят и ценят: не только гангстерские клише, оставленные им самим после “Брата якудзы”, но и трогательные поэтические love-stories а-ля “Куклы”, и милые детские игры из “Кикуджиро”. В слове “банзай” слышатся не победные фанфары, а отчаянный крик самурая за секунду до того, как он вонзит себе в живот короткий меч, – но после этой символической смерти, надо думать, настанет очередное возрождение.

• Что вы чувствуете, приступая к мастер-классу в одном из старейших киноинститутов мира – ВГИКе?

Я мало чему могу научить, поскольку и сам немного знаю. Хотя тем, что знаю и умею, поделюсь с удовольствием. У меня, правда, есть опыт преподавания в Государственном Институте Японии. Но не слишком успешный: во-первых, из меня учитель никудышный, во-вторых – аудитория труднообучаемая⁷.

• С детства ли вы мечтали работать в кинематографе? Когда я был ребенком, у меня не было не только планов – стать актером или режиссером, – но даже и интереса к кино. Пределом моих мечтаний было устроиться в крупную компанию вроде Toyota техником-инженером и заняться там дизайном автомобилей. Поступив в институт, я пытался реализовать мечту, но студенческое молодежное движение в годы моей юности не позволило мне закончить обучение: меня попросили покинуть учебное заведение. Тогда я и отправился в токийский район Асакуса, где попробовал себя в качестве комика. И у меня появились первые мысли о творческой карьере. Хотя сам приход в кино – стечение случайных и непредсказуемых обстоятельств. Как, например, “Жестокий полицейский”, режиссер которого, Киндзи Фукасаку, внезапно отказался от работы, и мне пришлось занять его место – получается, мечта возникла почти одновременно с ее неожиданным осуществлением. Впрочем, и тогда я больше увлекался телевидением, чем кинематографом.

• Будучи самоучкой, считаете ли вы, что полностью овладели профессией режиссера?

Хватило ли мне двадцати лет практики? Каждый мой фильм кажется мне неудачным, и следующий я снимаю именно для того, чтобы исправить допущенные ошибки. И так – все эти годы. Снял – разочаровался – взялся за камеру опять, чтобы исправиться и добиться признания публики. До сих пор я, кажется, так и не создал ничего приемлемого. Но ни один настоящий режиссер не будет утверждать, что достиг совершенства и по-настоящему доволен результатом работы! Я делаю очередной фильм, и меня постоянно одолевают сомнения – и стоит мне успокоиться, как они возникают вновь, уже при работе над следующим эпизодом. Самоуверенным меня не назовешь. Буду снимать до тех пор, пока не буду удовлетворен, – и до тех пор, пока будут находиться темы. Кстати, и публика мной недовольна. Это в России меня почему-то так сильно любят, а в Японии, между прочим, стыдятся.

• Можете ли вы кратко сформулировать свое напутствие будущим режиссерам?

Важнейший тезис для того, кто хочет стать режиссером – не иметь никаких тезисов.

Психотерапевтический эффект цикла очевиден, но он – не основной и не единственный. Китано жестко формулирует вечную проблему творческой самоидентификации, которую в тот или иной период карьеры решал для себя каждый большой режиссер, однако не кокетничает, как Феллини, Трюффо или Годар: его герой – не изящный усталый джентльмен на грани нервного срыва, а загнанный в тупик лузер, давно эту грань перешедший. За счет этого ситуация перестает быть частной историей болезни, приобретая вселенский масштаб. Как остаться автором в мире, которому авторы не нужны? Как соблазнить публику, воспитанную на шаблонах? Как остаться оригинальным, избежав самоповтора? Как выразить себя – и вместе с тем быть интересным кому-нибудь еще? Стоит бросить беглый взгляд на все значимые события кинематографа за последние лет десять, и сомнения отпадут: точно те же вопросы время от времени ставит перед собой любой мало-мальски талантливый режиссер так называемого “авторского” кино.

⁷ В качестве прямой речи режиссера использовано не интервью, а фрагменты из мастер-класса, проведенного Китано при участии автора этой книги во ВГИКе в июне 2008 года.



На сканирование мозга герой укладывает куклу – и врач неодобрительно качает головой: “В следующий раз проходите обследование сами”. Четкий сигнал: не стоит путать бедолагу-режиссера из фильма с подлинным Китано. Недаром на груди героя фильма и его надутного двойника красуется надпись “K-crew” – они прилежно работают на автора, и все же ему не равны. Как бы ни была схожа маска с лицом, она остается суррогатом. А самая значимая деталь этой маски – очки, которые Китано до сих пор не надевал ни в одном фильме (даже в том, где играл слепца). Будто впервые он пристально вглядывается... во что? Видимо, в давнего собеседника – своего зрителя.

Между “Такешиз” и “Банзай, режиссер!” Китано снял еще один фильм, принятый куда более восторженно, – ведь длился он всего три минуты. Короткометражка из коллективного проекта Каннского фестиваля “У каждого свое кино” называется “Один прекрасный день”. Ее единственный герой – чумазый крестьянин, приехавший на велосипеде в старый полуразваленный кинотеатр, затерянный среди полей. Купив билет по тарифу “фермерский”, он усаживается смотреть фильм Китано “Ребята возвращаются”, – но дело не ладится. Пленка то рвется, то загорается, время проходит в томительном ожидании. Так и не получив удовольствия, бедолага выходит из зала. На улице темнеет, велосипед куда-то пропал. “Извините, пожалуйста”, – кричит без особой уверенности из своей будки киномеханик, сам Китано. Режиссер свое отработал. Теперь пусть помучается публика.

Вот над кем проводится опыт в фильме “Банзай, режиссер!”. Практически по Маяковскому: “А если сегодня мне, грубому гунну, кривляться перед вами не захочется – и вот я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам”. Китано здесь – бесспорно, поэт и даже футурист (кино-то о будущем), но никак не “бесценных слов транжир и мот”. Несмотря на глумливый закадровый голос и обилие абсурдистских диалогов, “Банзай, режиссер!” более всех предыдущих работ Китано близок немому кино. Утомительные, бесконечные гэги, смысл которых теряется – будто из-за того, что части перепутались местами, а поясняющие титры-склейки вовсе потерялись. Неразбериха на экране тщательно организована во имя единственной цели – освободить язык от всех шаблонов. Пусть в результате останется только тарбарщина, простая как мычание.

Детские воспоминания о жестоком и пьющем отце, о школьных занятиях под уличным фонарем – дома сэкономили электричество? Повторим, укрупним, доведем до бредовой детализации, отбросим как лишнее. Культурный багаж? К черту его – любая попытка сымитировать Одзу или Нарусе сегодня обречена на комичный провал. Мода? Ни в коем случае: с тех

пор как Голливуд взялся за кайдан, японцу лучше идти другой дорогой. Да и вообще, низкий жанр – игра на экзотике: Китано позволил себе шпильку на тему вестернизации японского кино, перевезя своего героя секунд на тридцать во Францию – под сень Триумфальной Арки, и над европейцами, жаждущими “подлинной Азии” – в этом качестве он предлагает псевдо-идиллические картины деревенской жизни и аляповатые приключения стареющего ниндзя.

Любая устойчивая система гибельна, даже если речь идет о межнациональном бренде восточных единоборств (герой фильма предстает экспертом-шарлатаном и в этой области); она-то и обеспечивает мгновенное перевоплощение живого человека в куклу-дублера, не способную ощущать боль. Кино – фальсификация, реальные страдания запрещены. Стареющий, близорукий, истощенный, усталый герой-импотент может спастись от изнурительного сизифова труда по развлечению публики единственным способом – выставив универсального каскадера-дуболома. У зрителя такой привилегии нет: ему остается выбор – покинуть зал, бормоча под нос проклятия, или испить чашу псевдокомедии до дна во имя сомнительного финального катарсиса. Еще один Голем – робот в боксерских перчатках, воплощение тяжеловесного и жалкого кинематографа, – развалится, выпустив спрятанного внутри человека. Одновременно астероид, летевший все это время из космоса к Земле, наконец-то закончит свой путь и уничтожит нашу планету. Невесомость вне координат кино, будь оно жанровое или авторское, – нелегкое испытание. Самоубийственная свобода наконец-то наступит, но где-то за пределами завершившихся титров. На экране ее не достичь. Стоит ли удивляться, что фильм по ходу просмотра перестал быть смешным?

Вселенский взрыв и есть диагноз: оказалось, все сознание Китано занимала кинокамера, и та распалась на атомы. “Ваш мозг разрушен”, – констатирует врач. Но больной жив-здоров, отчаиваться рано. Может, и фильм он сделал с единственной целью – доказать себе самому и окружающим, что кино надо делать (и воспринимать!) не мозгом, а каким-то другим органом. В давние времена его называли вдохновением, и в нем Китано – кто бы что ни говорил – по-прежнему знает толк. Доказательства? После освищенного фильма он принялся за третью часть “трилогии разрушения”.

- Какое значение в работе над картиной вы придаете монтажному периоду?

Монтаж для меня – один из самых важных, если не важнейший, период работы над фильмом. Представьте, вам необходимо собрать автомобиль, и перед вами – груды запчастей, нечто вроде сложного конструктора. Если вместо руля прикрутите колесо – машина не тронется с места. Так что будьте внимательны. Монтаж доставляет мне колоссальное удовольствие, я превращаюсь в настоящего властелина фильма: ведь теперь я могу до неузнаваемости изменить любую уже отснятую сцену.

- Расскажите о вашей технике работы с актерами.

Нагиса Осима и Акира Куросава работали с актерами по-своему – иногда убивали часы и даже дни на небольшой эпизод, чтобы позволить актерам развернуться, показать все свои возможности. У меня так не получается: актер играет как может, а если мне не нравится, как он сыграл, я вырезаю его при монтаже. А если он игнорирует мои замечания, я просто отворачиваю от него камеру. Собственно, все, что я требую от актера, – чтобы он выкладывался на сто процентов.

- До какой степени сыгранные вами герои – автопортреты?

Нельзя сказать, что мои персонажи похожи на меня: когда я вхожу в образ, мои собственные черты деформируются и меняются, искажаются. Иногда это я, иногда – выдуманный персонаж; граница определяется фантазией и настроением. Сейчас в стадии монтажа находится новый мой фильм “Ахиллес и черепаха”, который как бы завершит трилогию, начатую картинами “Такешиз” и “Банзай, режиссер”. В первом фильме я сыграл ту часть моей личности, в которой я – актер, мучимый комплексами и не способный проснуться от ночных кошмаров, во втором подобные же чувства испытывает режиссер – и тут я ближе

всего подобрался к самому себе: я постоянно сомневаюсь в своем таланте. В третьем я предстану в образе художника, который все время находится под чужим давлением и сомневается не только в своем даре, но и в способности хоть что-то создать. Однако цельный образ и цельное впечатление у вас создастся только после просмотра всех трех картин. Третья даст ответ на все вопросы, поставленные в двух первых.

• Есть ли у вас любимый собственный фильм?

Мой самый любимый фильм – тот, над которым я работаю сейчас.

Банзай, режиссер: заявил фильм о слепом художнике – отчего ж не снять? Положим, слепой – перебор, но вот художник без таланта – отличный персонаж для завершения разрушительной трилогии. А живописец-слепец пускай останется красивым образом, вроде больного врача или босого сапожника – ведь ему не дано оценить результаты своих трудов по достоинству, не получится ими насладиться. Насладиться собственным творчеством: это, если верить Китано, и зрячему нелегко.



В “Ахиллесе и черепахе” Китано сдал назад. Или сделал вид. Обошелся без закольцованных сновидений, отодвинул себя на второй план (хоть сам Такеси и играет главного героя, на экране он является лишь во второй половине фильма). После самой деструктивной своей картины, будто на спор, подцепил зрителя на крючок традиционного, последовательного, неизменно-трогательного повествования о молчаливом мальчике-сироте, мечтающем стать художником. Затем перешел к портрету художника в юности – ребенок превратился в нескладного студента, пробующего постичь разницу между оригинальностью и плагиатом, между новацией и каноном. Зритель дернулся туда-сюда, но с крючка не слез. А когда Китано дернул удочку кверху, осталось лишь бессильно хватать ртом воздух: живописец подрос, закалился, а сентиментальная биография вдруг вылилась в нескончаемый нарциссичный перформанс. Именно в нем на авансцену наконец выпрыгнул, как чертик из табакерки, сам Такеси. Так в большом респектабельном музее изящных искусств после залов с мастерами раннего и позднего Ренессанса, классицистами, романтиками и реалистами, выходишь в секцию “авангард” – и нет спасения, приходится пройти ее зал за залом. Понимаешь с каждым шагом все меньше, настроение портится, и мечтаешь только о музейном магазинчике, где утешительно улыбнутся с репродукций рубенсовские матроны.

Эта картина завершает трилогию, но роднит ее с остальными искусствоведческой пафос – куда больше, чем автобиографические мотивы. Легко было узнать Китано в самолюбленном актере или бездарном режиссере, но в художнике-неудачнике? Реальный Такеси

взялся за кисть только после аварии на мотоцикле, используя живопись исключительно как терапию. Он никогда не называл ее любовью всей жизни, всегда издевался над собственными притязаниями на профессионализм. Он стесняется выставлять свои картины и продавать их – только дарит друзьям, да иногда демонстрирует украдкой в собственных фильмах (непреренно уточнив, что таким образом экономит на услугах художника-постановщика). Если “Ахиллеса и черепаху” с некоторой натяжкой еще можно признать выставкой картин Китано, то увидеть в герое автопортрет невозможно при всем желании: у него выдуманная биография, он – персонаж, а не слепок, и недаром Такеси – лишь один из трех актеров, играющих его роль.

Биография героя поведена в жанре краткой (“и жестокой”, уточняет режиссер) истории искусств. В начале – детстве – формулируется всего несколько сложных, но определенных задач. Первая: выбор призвания. Китано цитирует собственный “Фейерверк”, в котором атрибут определяет род занятий. Получив в подарок берет художника, мальчик по имени Матис (нет, это не случайное совпадение) решает посвятить себя живописи. Вторая: отражение реальности. Матис встает на пути поезда, чтобы получше его зарисовать, гоняется с палитрой за петухами и курами. Третья: преобразование эмоций в произведения живописи. С этим герой справиться уже не в состоянии. Те же куры, те же поезда – и в доме отца-богача, знаменитого фабриканта и мецената, и в избушке дяди-крестьянина, куда Матис вынужденно переселяется после разорения и самоубийства родителей. Проблема стиля пока не стоит. Без особого восхищения мальчик смотрит на опыты коллеги, деревенского дурачка и стихийного пуантилиста, а сам продолжает рисовать домашних птиц.

Наступает зрелость, стиль становится во главу угла. Поступив в художественное училище, на уроке Матис пугливо заглядывает через плечо одноклассника-радикала, который вместо предложенного натюрморта смело малюет что-то абстрактное. И сам герой, приглашая в качестве натурщицы хорошенькую девушку из соседнего кафе, не обращает ни малейшего внимания на ее соблазнительные формы: увлеченно вперившись в холст, он изображает на нем вдохновенный фарш из форм геометрических. Девушка раздосадована, ее место занимает скромная коллега по работе Сачико, готовая принять на себя пожизненную роль музы и сиделки при гении. В мучительных поисках стиля Матис вовсе забывает о содержании собственной жизни – его, в отличие от товарищей по училищу, не повергает в депрессию случайная смерть приятеля во время особо отважного перформанса и последующее самоубийство другого горе-живописца. Для него не существует дилеммы “искусство / жизнь”, он свой выбор сделал: пара ободряющих фраз от мошенника арт-дилера радуют его больше, чем рождение дочери.

Пройдя период классического формирования и авангардных исканий, Матис вступает в пору зрелости – теперь ему предстоит преобразиться в Такеси Китано, которого с предыдущими двумя артистами роднит исключительно берет. Герой дорос до возраста режиссера – наконец-то. Здесь, однако, куда важнее не поколенческое, а ситуативное родство: ведь и сам Китано как кинематографист и художник, подобно Матису, существует в ситуации современного искусства. Ей и посвящена третья глава картины. Эта размытая актуальность – тот результат, к которому привела многовековая эволюция визуальной культуры. Именно в ней большие ожидания и смутные надежды двух предыдущих глав оборачиваются оглушительным и уморительным фиаско. Матис не стал известным художником. Но и другого ремесла не освоил. Он – клоун, не осознающий себя клоуном, и от этого вдвойне более смешной.

Каждый следующий поход к цинику-галеристу похож на комическую репризу. Каждая попытка встроиться в новейшие тенденции – срисовать чьи-то граффити, скопировать Поллока или Баскиа, повторить подвиги венских акционистов или создать тотальную инсталляцию, вызывает взрыв хохота в зале – даже когда речь идет о попытках артистического самоубийства (Матис требует, чтобы жена топила его в ванне, а потом, вынырнув, кидается к

мольберту). Впрочем, от смешного до кошмарного тут – меньше шага. Когда Матис выпрашивает деньги на новые краски у проститутки-дочери или рисует с натуры пострадавшего в автокатастрофе водителя, который при этом истекает кровью, хохот умолкает. В эти секунды до публики доходит, что история влюбленного в искусство, но абсолютно неуспешного художника, больше смахивает на кошмар, чем на фарс.

Неужто Китано, при всей визуальной одаренности и чувстве юмора, так неглубоко копает? Хочет нам сообщить, как несовместны гений и злодейство – раз живописец негодяй, плюющий на собственную дочь и эксплуатирующий жену, то ни за что ему не прославиться? Или благоразумно указывает на правильную систему приоритетов – мол, искусство искусством, но жизнь человека дороже любой, самой выдающейся, картины? Носителем этой высшей идеи выступает в фильме Сачико (прекрасная актриса Канако Хигути), которая во всем поддерживает мужа – но из любви к нему, а не к живописи. Нет, эти банальности проговариваются сами собой. Китано интересуется иными вопросами. Эмоциональная фригидность Матиса – его естественное свойство; вернее, благоприобретенное, но еще в детстве и на всю жизнь. Как герой “Холодного сердца” или “Проданного смеха”, он обменял способность чувствовать на заветный берет. Отдал искусству всего себя, без остатка. И Китано задает всего один вопрос: что можно получить взамен? Стоит ли искусство такой самоотдачи? А если нет – то чего оно стоит вообще?.. Секундочку, а может, все наоборот – это жизнь не стоит искусства? Первая часть фильма выдержана в ретро-стиле послевоенной сепии, голубоватые тона второй напоминают о 1970-х, но стоит на экране появиться той или иной картине (каждая занимает собой весь кадр, отрезая и отрицая окружающих людей), как в силу вступает полноцветная палитра – оккупирующая третью главу. Жизнь проявляется постепенно, как фотография, потом блекнет и стирается; искусство сияет вечными красками. *Ars longa, vita brevis*, ясное дело.

“Ахиллес и черепаха” – картина не о герое, а об искусстве.

О современном. Все сказано-показано-прожито, возможен лишь повтор, и никакого удовлетворения художника не существует в принципе: только слава и деньги. Поскольку Матис – подопытный кролик, он этих двух даров лишен. Что остается? Вакуум, стирающий представления о добре и зле, позволяющий превратить в перформанс оплакивание умершей дочери и, тем более, суицид. Но чем лучше искусство классическое, общепризнанное? Ведь в момент последней искренности, перед смертью, Матис рисует ваноговский подсолнух, и заветный цветок тоже не приносит ему избавления от бед и желанного катарсиса (не говоря о признании). Проклятая относительность критериев: другой человек придумал ну точно то же самое – на какие-то двадцать-тридцать или даже сто лет раньше, – а ты расплачивайся!

Тут, собственно, самое время вспомнить об апории Зенона Элейского, вынесенной в заголовок фильма и поведенной в анимационном прологе⁸. Как известно, быстроногий Ахиллес не в состоянии догнать черепаху потому, что пока он преодолевает разделяющее их расстояние, вредная рептилия проползает еще несколько сантиметров – и так до бесконечности. Рассмотрев эту ситуацию не с математической, а с обыденной точки зрения, нетрудно понять, что Ахиллес без труда перегонит черепаху, перепрыгнет ее. Проблема в другом: как ее догнать, с ней синхронизироваться? Названию картины давали разные толкования. Самое распространенное предполагало отождествление Матиса с Ахиллесом, а его профессионального призвания (или признания) с недостижимой черепахой. Возможно, черепаха – те простые человеческие ценности, которые не замечает художник-максималист. Однако стоит отрешиться от погони за идеалом, и станет ясно, о чем тут речь: о взаимоотношениях человека (будь он художник или режиссер, творец или потребитель) с искусством (карти-

⁸ Китано не переносит и не понимает аниме: наверное, поэтому фильм о современном искусстве он начал именно с этой, наиболее отталкивающей его разновидности.

ной, фильмом, книгой, всей историей искусств вместе взятых). Контакт утрачен, адекватное восприятие невозможно в принципе. Мы автоматически переоцениваем или недооцениваем любое явление, поскольку критерии, претендующие на объективность, отсутствуют. Трагедия не в том, что Матис – непонятый гений, или, напротив, графоман, не способный признать себе в собственной бездарности. Трагедия в том, что ни Китано, ни галеристы, ни мы не способны с точностью определить, бездарен он или нет.

Он с детства искренне и беззаветно любит живопись, готов ради нее пожертвовать жизнью – хоть своей, хоть чужой; собственно, слава и деньги ему нужны лишь в качестве сертификата качества, не более того. С другой стороны, ни одна его картина не куплена, ни один критик не похвалил его: но может ли это служить сертификатом бездарности? Законы рынка жестки – и тоже необъективны. Иногда отсутствие продаж свидетельствует о тотальной невалентности, иногда – о сильном и независимом таланте. Матис не оставляет кисти, он рисует даже на лице своей мертвой дочери в морге: что это – крайний по смелости и радикализму художественный жест, или обычное помешательство? Ван Гог был гением и безумцем одновременно, а как быть с живописцами и скульпторами, чьи работы попали в прославленный лозаннский музей ар-брют – эти маньяки и пожизненные заключенные, неграмотные пожилые крестьяне и аутичные дети, все-таки талантливы или просто невменяемы? А может, невменяемы искусствоведы? Или мы, зрители, сначала читающие подпись под картиной и только потом решающие, стоит ли взглянуть на нее внимательнее?

Под “Ахиллесом и черепахой” – подпись Такеси Китано, проверенный знак качества. Что до живописи того же автора, то с ней вопрос сложнее: мы умиляемся ей только потому, что знаем имя художника – или она понравилась бы нам в любом случае? Ответа на этот вопрос не существует. Не поможет даже сторонний оценщик, никогда в жизни не смотревший фильмов Китано, – стоит ему проявить скепсис, и мы первые начнем ему доказывать: “Посмотрите его фильмы, он очень одарен, просто все надо оценивать в комплексе”. Попробуй, поспорь. Так что лишь на вид простой, а на самом деле – хитрый фильм Китано ставит вопросы не менее сложные, чем парадокс Зенона.

• Считаете ли вы себя гармоничным человеком?

Я попробовал себя в качестве актера, режиссера, литератора, журналиста – писал и книги, и статьи. Не получалось одно – брался за другое, не выходило – принимался за нечто третье. Вряд ли это можно назвать избытком гармонии...

• Не было ли у вас планов снять кино в России?

Куросава снял в России “Дерсу Узала” – кино невероятно красивое, особенно пейзажи хороши, актеры играют превосходно, а вот содержание, мягко говоря, не захватывающее. Я бы с удовольствием поработал в России, но только в том случае, если бы нашелся интересный сценарий.

• Есть ли у вас кумиры среди режиссеров-современников?

Мне трудно выделить режиссеров, к которым я испытываю особо нежные чувства. У разных постановщиков мне нравятся разные картины. Например, некоторые фильмы Дэвида Линча мне по душе, а другие – нет. Учителей в кино у меня тоже не было.

Может, назову только Куросаву. Кинематографу он меня не научил, но был ко мне исключительно добр, как подлинный наставник. Меня часто спрашивают, необходимо ли учиться, чтобы стать режиссером: я же не учился! Отвечаю я так: любые средства хороши, если вы всерьез решили стать на эту стезю. Можно учиться в институте, а если денег полно – можно сразу начинать снимать кино. Но прежде, чем взяться за работу, попытайтесь понять: зачем вам быть режиссером? Пока не ответите, не начинайте.

• Были ли у вас когда-нибудь конфликты с продюсерами, так характерные для многих мастеров кино?

Мой продюсер ведет себя со мной как мудрый отец, а я – как непослушный ребенок: он во всем прикрывает и защищает меня, потакает мне. Мы с ним – как семья; только не поймите меня буквально! Мы никогда не сражаемся, не деремся. Как ребенок может драться с взрослым? Это в школе я дрался, а в старших классах даже с полицией проблемы были...

- Для кого вы снимаете свои фильмы?

Кинематограф – коммерческое предприятие: вы платите деньги и за это получаете удовольствие. Кинематограф не должен ничего навязывать, учить, заставлять вас испытывать какие-то определенные эмоции, а также объяснять – как и о чем думать, что и когда чувствовать. Пусть зритель унесет из зала лишь то, что он сам пожелает оттуда унести. Я же снимаю только для благодарных зрителей, которые, когда из зала буду выходить, “спасибо” скажут.

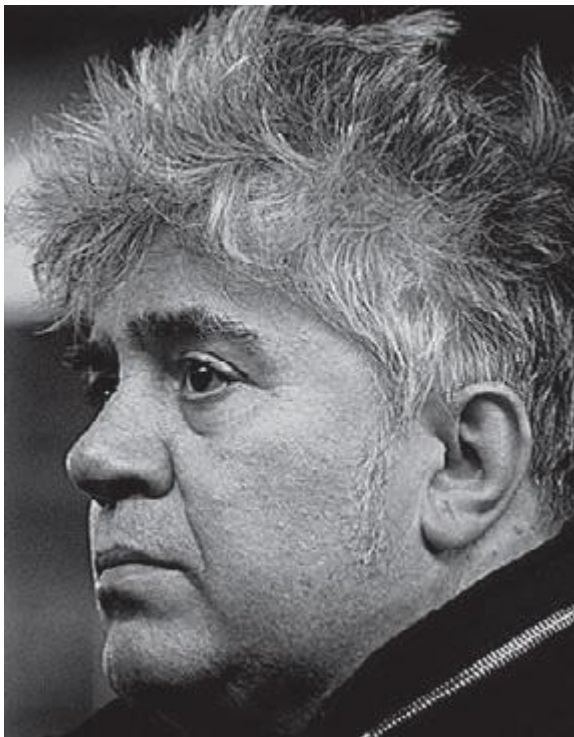
- Верите ли вы в Бога?

Я верю в Бога, когда мне плохо, а он говорит мне что-то утешительное. Когда же у меня все в порядке, я утрачиваю веру.

Головокружение: Альмодовар

“Дурное воспитание”, 2004

“Разомкнутые объятия”, 2009



Забавно: Европа – в необузданном восторге от “Дурного воспитания” Педро Альмодовара (фильм вышел на меньшем числе экранов, чем предыдущий “оскароносный” опус режиссера “Поговори с ней”, собрав в Испании и Франции значительно большую сумму), а российских зрителей не пробило; среднестатистическая оценка – скептическая. Доходило до смешных противоречий: так, именитый испанский “альмодоварист” Густаво Мартин Гарсо назвал “Дурное воспитание” “антибуржуазным манифестом”, а некоторые наши критики ругали картину именно за чрезмерную буржуазность. Более или менее очевидно, что как выдающийся художник Альмодовар постоянно наступает на мозоли буржуазной морали, а как модный персонаж он симпатичен буржуазному зрителю. Однако корни недопонимания между европейской и российской аудиторией куда глубже. Оставим в стороне “наезды” мэтра на католическую церковь – во многом мнимые, в почти равной степени безразличные европейцам и нам. Можно видеть причины расхождений во все еще сильном недоверии отечественной публики к гомосексуальной теме: многих резануло, что Альмодовар почти без юмора и тем более глумления над сторонниками однополрой любви (к которым сам относится) снял фильм только о них. Женщинам места практически не осталось, за исключением матери и тетки главного героя Игнасио, едва ли не единственных подлинно любящих, но притом демонстративно эпизодических персонажей, да еще безмолвной костюмерши: привет от “Поговори с ней”, в котором та же актриса, Леонор Уотлинг, играла главную роль.

О других преувеличениях. Хавьер Камара – трогательный медбрат из предыдущей картины Альмодовара – в “Дурном воспитании” играет преувеличенно комического педераста, причем, как выясняется к финалу, не существующего даже в “реальности” картины. Ну а центральный персонаж и герой-рассказчик, популярный кинорежиссер Энрике Годед, воплощен Феле Мартинесом, который в черно-белом и немом фрагменте-стилизации из “Поговори с ней” играл роль Альфредо – человека, заблудившегося в отношениях с соб-

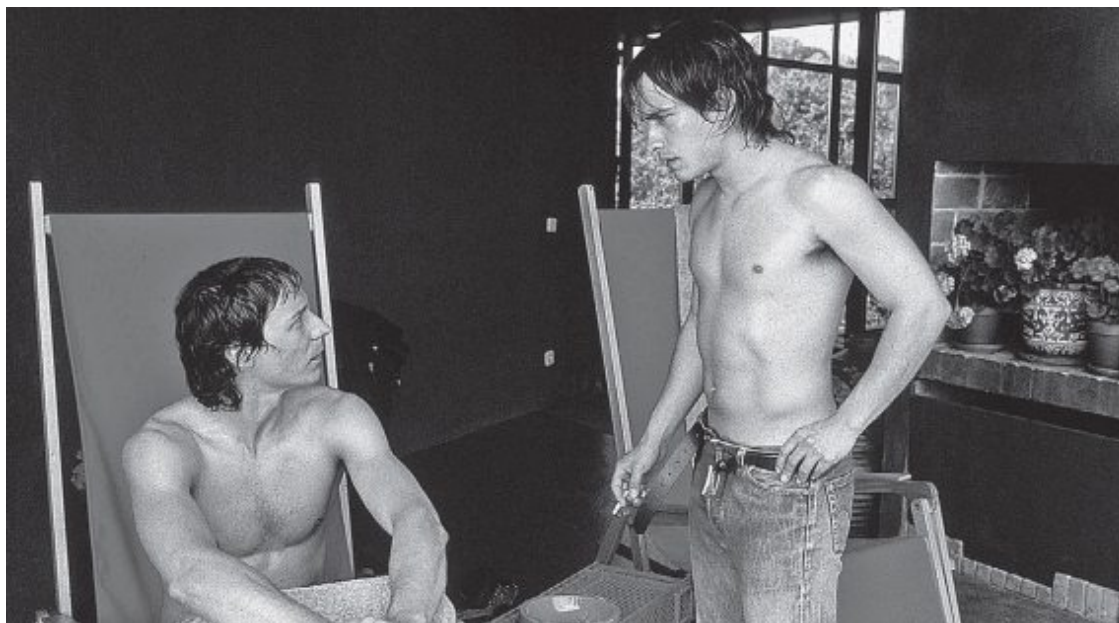
ственной возлюбленной. На сей раз герой Мартинеса теряется не в женщине, а в мужчине, Анхеле. Анхеля (эта роль – центр притяжения картины) сыграл самый модный нынешний испаноязычный актер Гаэль Гарсиа Берналь, с которым Альмодовар работает впервые. Как, заметим, и с остальными наиболее важными героями картины: исполнителями ролей Игнасио и Энрике в детстве (Начо Перес и Рауль Гарсиа Форнейро), а также актерами, сыгравшими две ипостаси одного грешного священника (Льюис Омар и Даниэль Хименес Качо).

Многие не приняли “Дурное воспитание”, поскольку не увидели в нем главного: сознательной антитезы тому Альмодовару, которого многие узнали и полюбили в последние пять лет, когда он снял “Все о моей матери” и “Поговори с ней”. В них, как принято считать, режиссер поднялся на новый уровень – правда, редко уточняется, что имеется в виду. Попытаемся сформулировать: окончательно выйдя из тени стёба и китча, Альмодовар не только заговорил на понятные всем темы (любовь матери к сыну или мужчины к женщине), но и предложил подобие хэппи-энда. Не без игры, не без иронии, однако месседж двух последних фильмов приносил ощущение “света в конце туннеля”, буквально визуализированного в путешествии Мануэлы (“Все о моей матери”) из родного Альмодовару Мадрида в волшебную Барселону.

Создавался эффект бытового, но чуда: героиня, потерявшая сына, становилась матерью чужого ребенка, а потом этот ребенок вдруг избавлялся от врожденной ВИЧ-инфекции. Таким же чудом, на сей раз с оживлением мертвой девушки, завершился фильм “Поговори с ней”. В “Дурном воспитании” мы наблюдаем обратную схему. Чудо происходит в первых кадрах (Энрике Годед встречает товарища детства и свою первую любовь – Игнасио Родригеса), чтобы оказаться тривиальным обманом, подменой к финалу. Отправная точка сюжета – не трагедия, а подарок судьбы; разрешение сюжета – не магия, но разоблачение оной. Кажется, что столь любимая публикой картина “Поговори с ней” – повторение успешно освоенной модели, а “Дурное воспитание” – равновеликая антитеза “Все о моей матери”. Там речь шла о феномене зачатия и деторождения, здесь – о бесплодных усилиях любви.

Антитеза выражена в весьма отчетливом противопоставлении двух экранных историй “Дурного воспитания” – “реальной” и “вымышленной”. Первая сложена в детектив с безработным актером Хуаном, выдающим себя за убитого брата Анхеля и присваивающим его рассказ, чтобы стать любовником режиссера, а впоследствии – кинозвездой. Эта линия чередуется с эпизодами “фильма в фильме”: “Визит” – экранизация упомянутого рассказа, перемешанного с подлинными (но ретроспективно приукрашенными) воспоминаниями. Здесь идет речь о детстве двух влюбленных друг в друга мальчиков, их расставании и последующей мести одного из них разлучнику-соблазнителю – наставнику из католической школы. Отделяя одну часть от другой, Альмодовар демонстративно сужает экран в “выдуманных” сценах. Но и без этого нехитрого наглядного приема отличия очевидны. “Визит” – пародия на раннего Альмодовара, которого в “Дурном воспитании” представляет не слишком привлекательный персонаж Энрике Годед (недаром на стене в его кабинете висит постер одного из фильмов Альмодовара). Стилизаторский, полный изысканных цитат фрагмент о детстве героев – слишком пронзительно прекрасный, чтобы быть настоящим; мелодраматический сюжет с последующим отмщением, в котором и гомосексуальный “герой-помощник”, и кража золота из церкви, и выступление трансвестита Саары, и его внезапно найденная любовь – все ненастоящее, как платье Саары от Готье, имитирующее женское тело. Все сводится к тому, что Джулиан Барнс называл “фабуляцией”, литературным выстраиванием собственной судьбы постфактум. Поначалу Энрике не верит в то, что товарищ его детства действительно вновь возник на горизонте, но затем подпадает под обаяние выдуманной истории и принимается за фабуляцию сам – его не останавливает даже знание того, что Игнасио на самом деле мертв, а ему дуриет голову брат-актер.

Кинематограф в “Дурном воспитании” предстает как обман, основанный на плагиате. Кино, в которое погружены с головой все без исключения герои фильма, не несет ничего, кроме зла. Оно дает детям Игнасио и Энрике ложное обещание близости: первое и последнее же их свидание – в кинозале. Оно – в виде стыдной компрометирующей видеозаписи, в которой прослеживается невольная параллель с линчевским “Шоссе в никуда”, – ловит в фатальную сеть влюбленного издателя-священника. Оно скрывает сообщников после убийства Игнасио, в то время как деревянные скульптуры (искусство статичное, а значит, более правдивое) смеются над жалкими ухищрениями преступников-самоучек. Кино дает Анхелю-Хуану иллюзию известности, а Энрике – иллюзию любовной близости. Иллюзия рассыпается в пыль в финальной точке фильма, когда титры обещают первому забыть в телесериальной серости, а второму предписывают “снимать кино с прежней страстью”: формула стопроцентно ироническая. Выходит, что “Дурное воспитание” говорит в большей степени не о том, как священники развращают детей, ломая их судьбы, а о Другом прошлом: легендарной мадридской “мовиде” 1980-х, к которой принадлежал сам Альмодовар, а за ним – пустоглазый Энрике Годед. Тому кинематографу самообольщения, от которого пытается освободиться в самой строгой и пессимистической из своих картин Альмодовар, явившийся на премьеру без обычных прибауток, седовласый и неожиданно серьезный.



Можно было бы видеть в “Дурном воспитании” лишь относительно замысловатую историю гомосексуальной любви, если бы таковая не была поведена Альмодоваром семнадцать лет назад в “Законе желания”, в котором есть почти все то же самое: одержимый кинорежиссер, влюбленный в загадочного незнакомца, трансвестит в церкви, обличающий священника, когда-то влюбившегося в мальчика из церковного хора... Нет только взаимоотношений между кино и остальным миром; вся история выдумана автором от первого слова до последнего, и режиссер – тоже персонаж. Сентиментального в “Дурном воспитании” удивительно мало. Это кинороман не о любви, к которой тщетно стремятся все три главных героя, а о честолюбии: и Энрике, и Анхель-Хуан – своего рода Растиньяки, Жюльены Сорели, а падре Маноло – трагическая фигура наподобие Вотрена. Вместо итогового удара гильотины “Красного и черного” – закрытая в последнем кадре дверь особняка Энрике Годеда. Многие поставили в вину фильму его несентиментальность: и правда, на нем не заплачешь. Кино без слез: Альмодовар ориентировался на *film noir*. Потому превратил любимца девочек Берналя в типичную *femme fatale* и заказал одному из лучших современных кинокомпозиторов Альберто Иглесиасу музыку, явно отсылающую к Хичкоку; вряд

ли лучшие образцы черного жанра выжимали из зрителей слезу. Правда, роковые отношения здесь завязываются не между мужчиной и женщиной (или другим мужчиной), а между человеком – будь то Энрике, падре Маноло или сеньор Беренгер – и “смутным объектом желаний”, изменчивым и обманчивым кинематографом, столь блистательно представленным персонажем Берналя, единым как минимум в трех лицах.

Великая иллюзия при всем величии остается иллюзией. Потому в “Дурном воспитании” уже привычный свет в конце туннеля обернулся – нет, даже не огнями встречного локомотива, а всего лишь неверными бликами очередного “Прибытия поезда”.

• В ваших последних фильмах, “Дурном воспитании” и “Возвращении”, вы вспоминаете о своем детстве, о юности...

Когда я был мальчиком лет шести-семи, моим единственным желанием было уехать подальше, в школе я тоже все время хотел сбежать. Теперь я осознал, что у людей из моей деревни был не только специфический культ смерти, – они не любили тех, кто поклонялся жизни! Они отрицали любую чувственность, любые удовольствия, которые нам дает природа. Уже ребенком я инстинктивно это осознавал. В Ла-Манче выжить такому, как я, было почти невозможно! Доступа к внешнему миру у меня не было, меня окружали люди, полные предрассудков. Ничего не зная о других мирах, в которых люди живут иначе, я был уверен, что миры эти существуют, и стремился к ним. Мне хотелось свободы... Однако теперь, оглядываясь на прошлое с дистанции, я вижу в нем много хорошего, много такого, что повлияло на мою дальнейшую жизнь.

• Чего вам больше всего не хватает из тех времен? Огромной, спокойной, прозрачной реки, на берегах которой я играл. Я не могу ее забыть. Это ее вы видите в обоих фильмах.

Мать приводила меня туда, когда мне было года три. Пока я играл и смотрел на воду, она стирала белье вместе с другими деревенскими женщинами. Этот образ впечатался в мою память: ясный, чудный день на берегу реки. Праздничный день... Они стирали и пели – ту песню, что звучит в “Возвращении”, “Южный цветок” – из популярной испанской сарсуэлы, – кстати, как оказалось, написанной в Ла-Манче. Я специально позвал сестер, чтобы они помогли мне вспомнить ее слова... И тогда многие вещи будто сами собой вышли на поверхность, сложившись в гармоничную картину. Словно химические элементы, из которых неожиданно для исследователя сложилось новое удивительное вещество. Настоящая магия.

• Вы пели в детстве в церковном хоре – к этой практике возвращаться пока не намерены?

Да, я скучаю по пению... Когда я был мальчиком, у меня был чудесный голос, но он не ломается, только если тебя кастрируют, а я не готов был пойти на такую жертву. (*Смеется*). В юности я участвовал в пародийном дуэте, имитировавшем нью-йоркский панк. Очень забавном. В Мадриде 1970-х нас обожали. Те времена миновали, но опыт пения на сцене многое мне дал. Музыка – один из важнейших элементов моих фильмов. Однако сам я больше не пою.

• Даже для своего удовольствия?

Слышали бы вы мой голос, сразу бы поняли: никакого удовольствия от такого пения получить невозможно.

• “Дурное воспитание” – фильм без женщин, а в “Возвращении” вместе с актрисами в ваше кино вернулись юмор и лирическое начало. Говорят, вы понимаете женщин лучше, чем любой другой режиссер...

Это не так уж трудно. Никогда не понимал, почему голливудским сценаристам так сложно создавать правдоподобные женские характеры. В их фильмах женщины нужны только для того, чтобы показать: главный герой гетеросексуален. С самого начала женские персонажи были мне интереснее мужских, и казалось, что хороших актрис гораздо больше,

чем хороших актеров. Это еще Гарсиа Лорка замечал по поводу своих пьес. Женщины ярче реагируют, они экспрессивнее, у них меньше предрассудков.

• Откуда вам приходят идеи фильмов?

Я не выбираю идеи, они выбирают меня. Приходят из реальности: из жизни, из газет, телепередач, анекдотов... Я записываю все, что узнаю. Иногда одна интересная фраза становится отправной точкой для написания сценария – хотя, с другой стороны, вмешательство реальности в мой вымысел может ограничиться именно этой единственной фразой. Порой, чтобы узнать, что дальше случится с моими героями, я должен написать следующую страницу. Мои персонажи обретают собственную жизнь, а я им служу. Написание сценария – таинственный процесс. А после него начинается подготовка к съемкам. В этот момент нет уверенности ни в чем, а работать приходится даже тяжелее.

• Два “Оскара” – за “Все о моей матери” и “Поговори с ней” – как-то повлияли на вашу судьбу?

Они ничего не изменили. Не думаю, что хоть один режиссер радикально изменился, получив пару “Оскаров”. Конечно, в Штатах лауреату “Оскара” проще добиться поддержки продюсеров, но, с точки зрения художника, “Оскар” ничего не значит. Я давно решил, что в США работать не буду, так что “Оскары” для меня не важны. Это не значит, что мне не было приятно их получить!

• Почему вы так не хотите работать в Америке?

Потому что там я не получу той свободы, которую имею в Испании. В Голливуде слишком многие люди пытаются навязать режиссеру свое мнение, а я считаю: чем меньше чужих мнений на тебя влияет, тем лучше.

Кинематограф всегда был для Педро Альмодовара источником вдохновения – а к зрелым годам вдруг превратился в материал для анализа. Анализа злого и беспощадного, как в “Дурном воспитании”, будто режиссер мстил всем фабрикантам грез, вместе взятым, за десятилетия сладостного самообмана. Война с самим собой не проходит без потерь: в последних картинах испанского гения и критика, и зрители увидели приметы усталости. Существует ли противоядие от скепсиса и горечи, нередких возрастных заболеваний талантливых людей? “Разомкнутые объятия”, семнадцатый фильм Альмодовара, дает неожиданно банальный ответ. Антидот существует, имя ему – любовь.

Боже упаси, не “любовь” как тема или материал. Скорее, иррациональная и сильная влюбленность автора в один образ, способный вдохнуть жизнь в ландшафт, иссушенный цитатами и самоповторами. Таковым стала для Альмодовара актриса Пенелопа Круз. Их отношения – не роман с первого взгляда; сперва были второстепенные роли в “Живой плоти” и “Все о моей матери” (в Испании Пенелопа уже тогда была мегазвездой, но ради Альмодовара соглашалась и на эпизоды), и лишь потом, в “Возвращении”, Круз получила центральную роль. Недаром в этом же фильме режиссер вернул на экран после восемнадцатилетнего перерыва свою былую музу, Кармен Мауру, передавшую Пенелопе эстафету. Старшая актриса сыграла мать младшей, а персонаж самой Круз, в свою очередь, был вдохновлен матерью Альмодовара, игравшей в его ранних картинах, вместе с молодой еще Кармен. Любовь к женщине – вечно недостижимой, абстрактной и конкретной, – она одна способна одухотворить и вдохновить Альмодовара, который, похоже, исчерпал тему любви плотской и гомосексуальной в саркастическом и автопародийном “Дурном воспитании”. Это и происходит в “Разомкнутых объятиях”, где Пенелопа Круз играет роль, вроде бы, не столь обширную и сложную, как в “Возвращении” – но значительно более весомую и концептуально значимую. Говоря проще, лучшую в своей карьере.

“Разомкнутые объятия” построены по принципу матрешки – или, точнее, скрытых друг в друге шкатулок. Самая миниатюрная – фильм в фильме, который снимает главный герой, режиссер Матео Бланко. Это его последняя картина, о чем он пока не знает: так и не уви-

дев ее на экране, он попадет в автокатастрофу и потеряет зрение, превратившись из кинематографиста в писателя, автора бестселлеров по имени Харри Кейн. Грядет трагедия, а ничего не подозревающий Матео снимает легкую комедию “Девушки и чемоданы” – в которой моментально узнается точная копия самого известного фильма раннего Альмодовара, “Женщин на грани нервного срыва”. Приемница, наследница и заместительница игравшей там Кармен Мауры – Пенелопа Круз, причесанная под Одри Хэпберн, – готовит гаспачо, тщательно нарезаая помидоры и перцы, окропляя их слезами и размышляя о том, куда спрятать чемодан с наркотиками. Напоминание о том, каким Альмодовар был раньше, о невозвратной молодости, нахальстве и кураже – как реплики уорхоловских полотен с пистолетами, ножами и ружьями, украшающих шикарнейший особняк еще одного героя “Разомкнутых объятий”, продюсера Эрнесто Мартеля. Но сознательный самоповтор на этот раз – не цель, а прием: съемки “Девушек и чемоданов” запускают основную интригу.

Она и составляет содержимое шкатулки № 2. Любовный треугольник: начинающая актриса Лена и двое безумно в нее влюбленных мужчин – магнат-продюсер, содержанкой которого она является, и режиссер фильма. Лена – противоположность лукавой и самоуверенной героини “Девушек и чемоданов”, ответственная и серьезная девушка, которая соглашается жить с Мартелем в знак благодарности за его решение оплатить дорогостоящую операцию для ее отца. Она – реалистка; украсть ее у богатого любовника способен лишь всепоглощающий мираж – кинематограф, и его живое воплощение: Матео Бланко, единственный человек, способный подарить Лене новую – воображаемую – судьбу. Кино это умеет: сколь бы верной и честной ни была девушка, все можно изменить одним штрихом, лишь только на голове брюнетки окажется ярко-белый парик – она моментально превратится в роковую женщину из “Головокружения”. Принимает условия игры и Мартель: сентиментальный старик неожиданно ведет себя как ревнивый муж из фильма – сбрасывая неверную женщину с лестницы и калеча ее. Лестница, по которой восходят к неизвестным этажам или спускаются в подвалы подсознания, это и есть воплощенное кино. Вспоминая все кинолестницы, начиная с “Броненосца “Потемкина”, Альмодовар множит свои собственные – шикарные ступени особняка, откуда Мартель сбрасывает Лену, кружащиеся, как бобина с пленкой, ступени в съемочном павильоне, или ступени, по которым делает свои первые шаги ослепший и умерший Матео Бланко, отныне – новый человек по имени Харри Кейн.

В объятиях Матео Лена смотрит “Путешествие в Италию” Росселлини – и плачет вместе с Ингрид Бергман при виде скелетов античных любовников, нашедших единение в смерти под пеплом Везувия. Кино здесь – не способ убежать от реальности, а фильтр для ее проявления: шифр, позволяющий установить подлинные мотивы и чувства героев. Эрнесто Мартель ревнует к режиссеру не только потому, что тот уводит у него возлюбленную, но и потому, что тот не позволяет ему – продюсеру – осуществлять тотальный контроль над творческим процессом; недаром его роль играет Хосе Луис Гомес, по основной профессии – театральным постановщик и директор нескольких театров. Мартель заказывает своему сыну “фильм о фильме”, чтобы следить за романом Матео и Лены на съемочной площадке. Действие происходит полтора десятилетия назад, техника еще очень несовершенна – фиксируя изображение, камера не улавливает звук: Мартель нанимает сотрудницу, которая в его приватном кинозале будет читать историю запретной любви по губам ее фигурантов. Пытаясь обнаружить скрытое, он вызывает экранный фантом к жизни – смотря в объектив камеры, Лена признается ему в нелюбви; во время просмотра этого кульминационного эпизода Лена входит в зал и озвучивает саму себя (эта сцена – зеркальное отражение эпизода в начале “Женщин на грани нервного срыва”, главная героиня которых по профессии – актриса озвучивания). Все кончено. Единственный способ отомстить режиссеру для продюсера – убить его фильм монтажом и выпустить на экран в исковерканном виде.

“Девушки и чемоданы”, таким образом, не получились, чего не скажешь о фильме, посвященном их съемкам. Судя по фрагментам, допущенным тут до экрана, в “Девушках и чемоданах” есть чудная искусственность раннего Альмодовара – короля кинематографического поп-арта, цыганского барона “мовиды”. Но сегодня для постаревшего Педро важно иное качество: незавершенность, необъясненность, таинственность реальной жизни, ускользающей от ловкого сценария остроумного фильма. Одним из источников вдохновения для “Разомкнутых объятий” стала фотография, сделанная Альмодоваром на острове Лансароте и подаренная Матео Бланко – монохромный “марсианский” пейзаж острова в корне противоречит всей былой эстетике режиссера. На огромном пляже – две крохотные обнявшиеся фигурки, заметные не сразу; их драма (а может, комедия) непроницаема для объектива камеры, и потому необоримо притягательна.

Подобны этому снимку, попавшему в кадр “Разомкнутых объятий”, первые минуты фильма, когда в объективе оказываются два случайных человека, не актеры – дублеры Пенелопы Круз и ее партнера Луиса Омара, которые помогают оператору настроить камеру. Их сменяют сами Пенелопа и Луис, сосредоточенные, отстраненные, не смотрящие друг на друга. В эту секунду, пока они не перевоплотились в героев фильма, каждый из них – абсолютная загадка. Если кинематограф поддается расшифровке, при помощи которой можно приблизиться к реальности, то сама реальность иррациональна и не подвергается декодированию. Принимающий слепоту как возможность незнакомого до сих пор интуитивного зрения, Альмодовар увлеченно исследует обаяние невидимого. Белый лист, испещренный значками “азбуки слепых”, Матео читает руками – как пытается прочесть экран телевизора, на котором запечатлен стоп-кадром его последний поцелуй с Леной. Забавный эпизод в самом начале фильма, где совокупление Матео и его случайной знакомой скрыто от зрителя-слепца спинкой дивана, отражается в поэтичном слиянии тел Мартеля-старшего и Лены под белоснежными простынями. Чтобы не видеть лжи Лены и экстаза одержимого старика, режиссер оставляет лишь контуры – и на свет рождается лучшая эротическая сцена в его карьере. Скрыта навсегда и тайна гибели Лены, наступающей отнюдь не по злой воле ревнивого продюсера, а по идиотской случайности: как понять, был ли в ней скрыт тайный смысл? Перед этими секретами бессилён даже хитроумный соглядатай, сын Мартеля по прозвищу Рэй Икс (т. е. перевертыш “X-ray”, “Человек-рентген”). А режиссер Матео Бланко после смерти Лены буквально слеп.



Третья шкатулка открывается в начале фильма, закрывается в финале – в ней и содержится история съемок, любви, неверности и смерти, случившаяся полтора десятилетия назад. Здесь главный герой, вроде бы, обаятельный слепец Харри Кейн, но как бы трогательно и точно ни рассказывал о давней истории любви артист Луис Омар, центром интриги остается отсутствующий элемент – Лена, Пенелопа Круз, которая играет первую скрипку даже в тех эпизодах, где ее еще нет. Сойдя со сцены, она исключила саму возможность интриги. Слепота героя – говорящая, в отсутствие Лены ему не на что смотреть; смена имени закономерна, с уходом Лены жизнь Матео завершилась. Первые сцены “Разомкнутых объятий” содержат несколько обманных обещаний: намек на любовную интрижку Харри со случайной знакомой в начале (после краткого и бурного секса она выйдет за дверь и больше в фильме она не появится), случайная передозировка тяжелыми наркотиками ассистента Харри – диджея Диего (через сутки молодой человек благополучно приходит в себя). Для Альмодовара это лишь повод, чтобы Харри вспомнил о том, как он был режиссером по имени Матео, и расскажет об этом Диего.

Поначалу тот мечтает, как станет знаменитым сценаристом и будет делать фильмы о вампирах, а после обморока – ритуального посвящения в реальность – получает право узнать гораздо более увлекательную историю, произошедшую на самом деле. Вряд ли хоть один зритель удивится, узнав в финале, что Диего – сын Матео/ Харри и, таким образом, его приемник.

Диего находит в письменном столе Харри целлофановый пакет, полный разорванных фотографий. Снимок – свидетельство из реальности, уничтоженное временем, которое можно бесконечно складывать, как пазл, в надежде воссоздать хотя бы приблизительный слепок произошедшего. Так и слепец Харри надеется на время вернуть Матео, перемонтировав на слух “Девушек и чемоданы”. Для него это становится возвращением к забытой на время реальности, которую может вернуть мечта о неосуществленной картине – а вовсе не документальное разоблачение, которое планирует снять Эрнесто-младший. Ведь при определенных обстоятельствах даже художественный фильм может служить вещественным доказательством любви и преступления. То есть, превратиться из миража в факт.

• В “Разомкнутых объятиях” у каждого героя есть свой двойник, или даже несколько двойников.

Кинематограф удваивает человека, тема этого фильма – кино, поэтому многие персонажи дwoятся в глазах. Все, что вы видите на экране любой кинокартины, во время съемок бесконечно множится при помощи разнообразных мониторов: сегодня меня больше интересует не то, что происходит в придуманной истории, а то, что можно разглядеть на мониторе. Порой камера улавливает ту часть реальности, которую не способен разглядеть человеческий глаз.

• Как связана ваша любовь к кино с любовью к Пенелопе Круз?

Действительно, “Разомкнутые объятия” – мое признание в любви к кинематографу и свидетельство моей страстной увлеченности Пенелопой. Обе привязанности сходятся в одной точке. Такого рода пристрастие к актрисе – явление таинственное, словами о нем не рассказать, можно только почувствовать. То же самое с любовью: невозможно определить ее причины, нельзя вызвать ее искусственно, но когда она приходит – вы всегда это чувствуете. Пенелопа – из тех актрис, которые меня всегда интриговали: она не обладает ни одной из известных актерских техник, у нее собственная техника – которая скрыта глубоко внутри, никогда не видна на поверхности. Ей необходимо чувствовать то, что она играет, ощутить эмоциональную связь с персонажем. Она играет сильных женщин, в то же время она хрупка и уязвима. А еще она невероятно красива и киногенична. И не жалеет своего времени! Если я требую ее приехать за два месяца до начала съемок, на репетиции, она никогда мне не отказывает.

- Вы написали сценарий “Разомкнутых объятий” специально для Пенелопы?

Я писал для нее только “Возвращение”, и то хотел поручить ей там другую роль! Нет, просто я работаю с актерами периодами. У меня был период Кармен Мауры и период Антонио Бандераса, период Виктории Абриль и период Марисы Паредес. Сейчас на моем календаре – эпоха Пенелопы Круз. Верите или нет, я решаю, какую роль поручить моему любимому актеру, лишь после того, как сценарий завершен. Лишь пару раз я имел конкретного актера в виду до того, как принимался за сюжет очередной картины.

- Главный герой вашего фильма – режиссер Матео Бланко. Вы узнаете себя в нем?

Псевдоним “Харри Кейн”, который носит Матео, я хотел взять себе, когда никто еще не знал фамилии “Альмодовар”, но мой брат-продюсер запретил мне. Все DVD и видеокассеты в квартире Матео Бланко, включая “Лифт на эшафот” Луи Маля, позаимствованы из моей личной коллекции. Актер Луис Омар одет исключительно в мои пиджаки и брюки – те самые, которые я носил в 1990-х. И все это не значит, что сыгранный им персонаж – мой автопортрет. Разумеется, кинорежиссера я срисовывал с себя – других режиссеров я знаю гораздо хуже! Что ж, самый интересный материал для фильма – наша натура, самые несовершенные и уязвимые ее стороны.

- Сюжет вашей картины – любовь режиссера и актрисы на съемочной площадке. Как по-вашему, это помогает фильму или мешает?

Это может быть благословением или проклятием. Роман между режиссером и актрисой на съемках дает фильму многое, но иногда становится катастрофой для последующих отношений этих людей. Многие великие режиссеры работали с актрисами, в которых были влюблены. Можно вспомнить и Вуди Аллена, который влюблялся в массу актрис, и Джозефа фон Штернберга с Марлен Дитрих, и Микеланджело Антониони с Моникой Витти. Росселлини и Ингрид Бергман, Феллини и Джульетта Мазина. Мартин Скорсезе и Роберт де Ниро – тоже пара. Может, они и не были в буквальном смысле слова влюблены друг в друга, но была между ними какая-то химия. Сравните фильмы Скорсезе с де Ниро и фильмы, которые Скорсезе снимал с Леонардо ди Каприо: небо и земля! Хотя ди Каприо – тоже отличный актер. Просто нет уже такой сильной любви, как тогда... Однако мне из всех этих режиссеров ближе всех Ингмар Бергман и Джон Кассаветес, поскольку их отношения с женщинами становились темами фильмов, в которых эти женщины играли. Я уважаю их обоих не только за талант, но за невероятную самоотверженность, за жестокость по отношению к себе и откровенность. Отношения с актрисами помогли им выявить самые мрачные и темные стороны человеческой натуры.

- А у вас что-то подобное случалось?

Для меня это точно было бы проклятием. Я никогда в жизни не влюблялся ни в одного из актеров моих восемнадцати фильмов. Я держусь за свою независимость и не хочу работать с тем, кого люблю. Разумеется, я имею в виду сексуальную связь – никто не помешает мне поддерживать совершенно особенные отношения с моими актерами. Со многими из них у меня на протяжении многих лет установилась крепкая эмоциональная связь.

- Для кого вы снимаете кино сегодня, когда, как уверяют социологи, основная часть аудитории кинотеатров – подростки?

Я снимаю фильмы для взрослых... не в том смысле, что они “детям до 18-ти”, а просто для взрослых зрителей. Боюсь, что это – навсегда. Для подростков пусть снимают другие. Пусть это даже будут все остальные, кроме меня одного. Главная проблема больших голливудских студий – именно в том, что они делают кино исключительно для тинейджеров или тех, у кого мозги тинейджера. Я отказываюсь делать фильмы о героях, антигероях, супергероях, я не буду снимать сиквелы, приквелы и римейки. Я осознаю, что нормальных людей сегодня можно увидеть только в независимых фильмах. Значит, такое кино – мой пожизненный удел.

- Неужели вас не привлекают богатейшие возможности цифровой техники?

Проблема в том, насколько эти возможности безграничны, и в том, что “цифра” убивает эмоцию. В старых приключенческих фильмах эта эмоция ощущалась, она живет до сих пор в “Копях царя Соломона” или “Могамбо” Джона Форда. Там были трюки, но не было фокусов, которых с избытком хватает во всех этих “Суперменах”, “Спайдерменах” и “Людах в черном”. Посмотрите на “Квант милосердия” – каких там только нет примочек и спецэффектов! А в итоге получился худший фильм об агенте 007 за всю историю бондианы. Чудовищный монтаж, плоские актерские работы. Я не против цифровой техники, просто ее должен применять человек большого таланта. Вот Хичкок, я уверен, с нынешними спецэффектами творил бы чудеса.

- Ощущаете ли вы родство с другими современными режиссерами – например, Ларсом фон Триером, который, как и вы, славится своим умением работать в кино с женщинами?

Я не видел “Антихриста”, но знаю, как много боли в других персонажах Ларса фон Триера – героинях “Рассекая волны” или “Танцующей в темноте”. Триер невероятно талантлив, чем он безумнее – тем гениальнее, но его картины вызывают у меня противоречивые чувства. Я – бывший католик, ныне атеист; Триер – атеист, принявший католичество. Он воспринял худшую часть католического учения и считает, что к благодати можно прийти только через страдание, через чувство вины. Я с этим категорически не согласен. Как и с отношением католиков к женщинам – они всерьез верят, что женщина это низшее существо! Католическое воспитание – худшее из возможных. Посмотрите на Мартина Скорсезе: прекрасный режиссер, но все его персонажи – как правило, верующие – не дрогнув, лишают людей жизни. Лучше бы учились у тибетских монахов: вот они не считают, что для достижения счастья обязательно пережить страшную боль. А католические священники учат тебе всякой ерунде, а потом лезут тебе же в штаны – а стоит пожаловаться высшей инстанции, хоть самому Папе Римскому, и дело всенепременно замнут.

- Неужели даже съемки фильмов для вас проходят без страданий – или хотя бы сильных переживаний? Съемки я бы сравнил с войной. Или, точнее, с сафари, с большим и увлекательным приключением. В моей жизни приключений хватало. Одни были очень приятными, другие – не слишком, были тяжелые, почти невыносимые моменты. Съемки закаляют, превращают тебя в атлета. Ты проводишь сутки на ногах, забываешь о комфорте и еде. Но знаете, что хорошо? Съемки завершаются, и все страдания испаряются, не оставляя шрамов. Эта боль реальна, но принадлежит параллельной реальности.

Амаркорд: Цай

“Прощай, “Таверна “У дракона”, 2003

“Капризное облако”, 2005

“Лицо”, 2009



Весной 2007-го Каннский фестиваль отмечал 60-летие и в честь знаменательной даты пригласил ведущих современных режиссеров сделать по трехминутной короткометражке на заданную тему. Эти работы были собраны в масштабный альманах, получивший в российском прокате название “У каждого свое кино”. Правильнее было бы назвать его “У каждого свой кинотеатр”: эта сборная солянка – коллективное признание в любви к уходящей форме просмотра. Одним из участников проекта стал тайванец Цай Мин-Лян, ничуть не обидевшийся на Канн за плагиат идеи – ведь за четыре года до того он уже снял фильм, причем полнометражный, о том же самом: “Прощай, “Таверна “У дракона”, все действие которого разворачивалось в помещениях гигантского старомодного кинотеатра в канун его окончательного закрытия. В первых же кадрах той картины камера, обозревая еще заполненный зал, утыкалась в бритый затылок самого режиссера. Цаю так близок и дорог был этот материал, что он с удовольствием вернулся в тот же зал еще раз, теперь уже в облике ребенка, пришедшего в кино в компании отца и бабушки (“У каждого свое кино”). А потом – еще раз, в инсталляции “Это сон”, представленной уже осенью 2007-го в рамках Венецианской биеннале. В помещении тюрьмы Дворца Дожей Цай оборудовал крохотный зал, в котором посетителям предлагался просмотр расширенной версии той же новеллы. При этом они усаживались в обитые красным бархатом кресла из того самого, ныне окончательно закрытого, кинотеатра.

Удивительно видеть в Цае Мин-Ляне киномана. Он, конечно, вырос и сформировался как режиссер, смотря Годара, Антониони и Трюффо, но в собственных фильмах, как правило, выступал против кинематографической интертекстуальности. Напротив, подменял ее неформатным реализмом, растягивая каждый план до крайнего предела во времени. В знаменитой “Реке” и вовсе намекнул, что все зло – от кинематографа: оказав своей приятель-

нице дружескую услугу, сыграв в малозначительном эпизоде роль утопленника, главный герой заражался чем-то нехорошим и никак не мог вылечиться. Еще неизвестно, что было причиной мистического недуга: плохая экология или бездарная кинематография.

“Прощай, “Таверна “У дракона” знаменует вступление Цая в новую фазу. Он не изменил реализму с фабричной грезой (хотя удельный вес снов в его картинах резко возрос), а принялся за изучение второй реальности, не забывая и о первой. Из этого гибрида родился самый тонкий, нежный, пронзительный и при этом радикальный его фильм. Здесь в центре не действие, а ситуация – последний киносеанс в полузаброшенном кинотеатре. Парадоксальным образом, ситуация дает реалистическое оправдание специфической эстетике Цая: персонажи не двигаются и молчат потому, что сидят в зале и смотрят чужой фильм (с определенной долей условности так можно описать ситуацию любого постмодернистского произведения). Эта картина Цая – сюрреалистическая, но по-иному, чем “Дыра” или “А там, у вас, который час?”: сюр рожден выбранным углом зрения. Повернувшись к экрану спиной, а к зрителю – лицом, режиссер достигает столь желанной и столь сложной в случае арт-кино идентификации с публикой. Он сам в зале, он сам – среди зрителей. Он – не эстет, заикленный на самовыражении, он – один из нас. “Прощай, “Таверна “У дракона” при всей статичности, на удивление зрительский фильм: люди во время просмотра смеются и плачут вместе с персонажами.



До какой степени эта картина – оммаж “Таверне “У дракона”, приключенческой рыцарской драме Кинга Ху, большому кассовому хиту 1967 года, когда Цаяу было десять лет? Ни до какой. Дело даже не в том, что кадры из фильма, идущего в кинотеатре, занимают меньше десяти минут общего экранного времени и всегда остаются нейтральным фоном. Для Цая фильм – катализатор иного, внутреннего, сюжета (вернее, сюжетов многочисленных), причем катализатор случайный. “Таверна “У дракона” выбрана по сентиментальным соображениям, как прустовское “мадлен”, собственное ее значение практически стерто. Любые попытки найти параллели между экраном и залом обречены на провал, за исключением единственной сцены. Билетерша заходит в зал и глядит искоса на экран, а потом выходит. Спустя мгновение героиня старого фильма вдруг смотрит как случайный зритель на драку неведомых рыцарей, повторяя за билетершей. По сути, Цая больше всего занимает как раз не тот момент, когда зритель смотрит на экран, – а тот, когда он отворачивается. Тогда запускается причудливая химическая реакция на увиденное: как в ключевом эпизоде “Астениче-

ского синдрома” Киры Муратовой, в котором люди выходят толпой из кинотеатра, всячески выражая недовольство как фильмом, так и собственной непростой жизнью.

Первая фраза, произносимая в фильме Цая, звучит примерно на сорок третьей минуте (из восьмидесяти). Причем сообщается информация, уже и так очевидная зрителю: “В этом кинотеатре водятся призраки”. Будет еще несколько предложений, некий намек на диалог, хотя можно было обойтись вовсе без слов – фильм настолько чист и прозрачен, что ни один из микросюжетов в дополнительном комментарии не нуждается. Пока в сказке Кинга Ху витязи сражаются, демонстрируя виртуозное владение колющими и режущими предметами, в сказке Цая разыгрываются драмы и комедии куда более универсальные. Комедия одиночества: чужестранец, японец – кажется, гей, – приходит в темный кинотеатр в надежде на случайного партнера, но никак не может его отыскать ни в зале, ни в коридорах, ни даже в туалете. Трагедия неразделенной любви: колченогая кассирша совершает бесконечно долгое путешествие к будке киномеханика, чтобы отнести ему половину своего скромного ланча – но тот вышел покурить, в будке пусто, и встреча не состоится. Драма старения: в зале двое пожилых джентльменов, один из них с внуком, другой почему-то плачет. Они сталкиваются после сеанса в фойе, и выясняется, что оба они снимались в “Таверне “У дракона”. Один – Ших Чун, знаменитый романтический герой 1960-х. Другой – Мяо Тэн, играющий во всех, без исключения, фильмах Цая роль отца главного героя. Для них обоих картина Кинга Ху была дебютом. Их судьбы, проявленные в одном или двух выражениях лица, как и судьба старого кинотеатра Фу-Хо, для Цая стократ интереснее, чем развязка запутанного сюжета авантюрной ленты.

Однако вряд ли стоит видеть здесь манифест, направленный против вымысла в кинематографе, в поддержку “реальных историй”: Цай, безусловно, фантазер и визионер, его герои – призраки, а фильм есть сон. Просто при помощи этого сна режиссер решает весьма сложную задачу: показать взаимную относительность прозы и поэзии, суровой правды и сладкой лжи. Как зрители выходят из зала и возвращаются туда вновь, так выходит за пределы своего естественного русла фильм как таковой. Поначалу “Таверна “У дракона” синхронизирована с картиной Цая (открывающие титры нового фильма совпадают с музыкальным сопровождением к титрам старого), потом синхронизация нарушается – скачки в действии обеспечиваются за счет выходов персонажей-зрителей, а вместе с ними и камеры, за пределы зала. При этом время вне зала волшебным образом растягивается, доходит до абсурдной продолжительности – будто движущаяся картинка стремится остановиться, замереть; так, сцена мочеиспускания в туалете занимает минут пять, не меньше, и к ее концу зритель Цая уже валяется под креслом в смеховой истерике. Когда фильм Кинга Ху завершается, в зале зажигается свет, и горит несколько молчаливых минут: кино кончилось, действие в “первой реальности” тоже остановилось. Эта финальная синхронизация производит магический эффект. Исчерпал себя сюжет старого фильма, завершён сюжет нового; кончился сеанс – не о чем больше рассказывать; завершается долгая жизнь кинотеатра – а вместе с ней, столетняя эра кино-проката. Фу-Хо после съемок фильма Цая действительно был закрыт. Тут уже никаких фантазий – чистый реализм.

Кстати, “Прощай, “Таверна “У дракона” – единственная картина Цая, в которой его любимый артист и альтер эго, Ли Кан-Шен, выведен на периферию, стал из протагонистов эпизодником. Он – объект нереализованного чувства кассирши, он – киномеханик, который вот-вот останется без работы. Со смертью кинопроката уходит и герой.

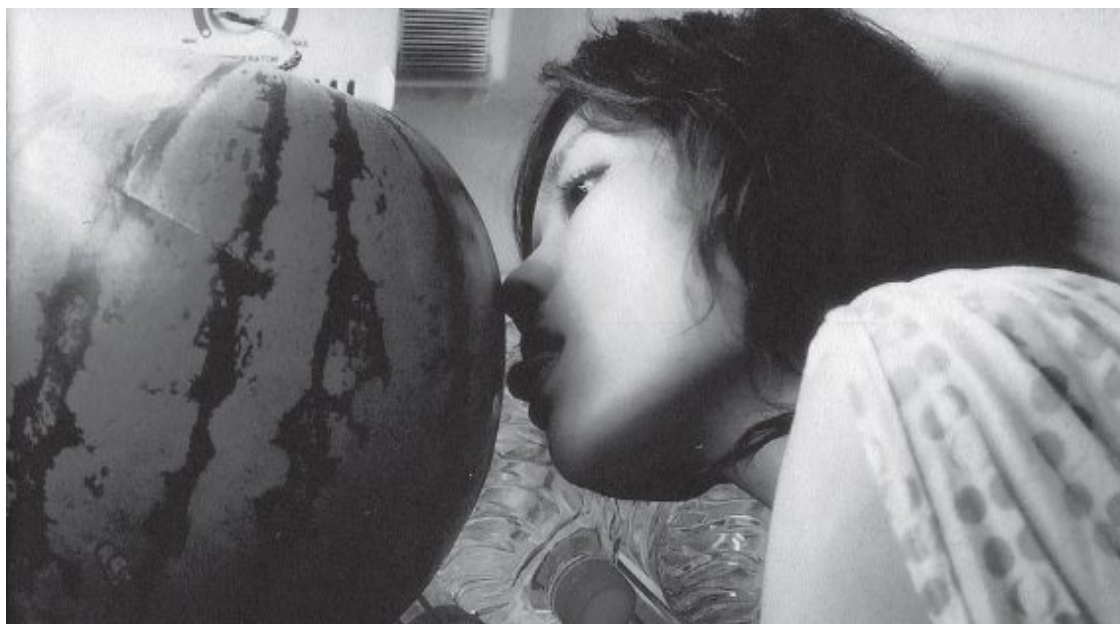
Один из самых пронзительных, хотя, вроде бы, маловажных эпизодов в фильмах Цая Мин-Ляна – открывающая сцена “Реки”. Герой Ли Кан-Шена и его приятельница встречаются в торговом центре, параллельные эскалаторы несут их в противоположных направлениях. Невстреча – сюжет и тема практически всех фильмов Цая. Он любит ее, она любит другого – как в “Бунтовщиках неоновом бога”. Или она уезжает в Париж, он остается в

Тайпее, как в “А там, у вас, который час?”. Или они живут в соседних квартирах, но никак не встретятся, как в “Дыре”. В “Капризном облаке”, где герой обрел неожиданную профессию порноактера, невстреча мужчины и женщины приобрела еще более острую форму: он принадлежит выдуманному миру кинематографа, она пустила корни в реальности. Заголовок фильма – цитата из старой песни, к которой сам Цай добавил краткий комментарий: “Когда два облака встречаются, какую форму они принимают?” В этой картине нет обстоятельств, препятствующих контакту, и все-таки это комическое кино – о драматической любви.

Если верить Большой Советской Энциклопедии, облако – это “скопление в атмосфере продуктов конденсации водяного пара в виде огромного числа мельчайших капелек воды”. Вода – излюбленная стихия Цая: она соединяет людей, она их разделяет, она заполняет все экранное пространство. Она течет бесконечным потоком слез из глаз героини “Да здравствует любовь”, меняет судьбу героя в “Реке”, проливается нескончаемым дождем в “Прощай, “Таверна “У дракона” и застывает в чинном пруду парижского сада Тюильри в “А там, у вас, который час?”. Над Тайванем “Капризного облака”, меж тем, безоблачное небо – заголовок обманчив. Эта история любви-нелюбви и встречи-невстречи разворачивается в условиях засухи.

Герои – он и она (те же самые, что на эскалаторах в “Реке”, Ли Кан-Шен и Чен Шань-Чий) – отчаянно одиноки. Им, как и всем окружающим, не хватает чего-то жизненно важного и, однако, не подлежащего вербальному выражению: по версии Цая, воды. Воду воруют из туалетов, носят домой в бутылках и канистрах. Принять душ – непозволительная роскошь, даже жажду утолить решительно нечем. Неожиданным решением проблемы оказывается доступный арбузный сок, который предлагается пить вместо воды. Арбузы падают в цене, вода, напротив, стоит денег. Метафора – прозрачнее воды: вместо важнейшей из стихий, составляющей человеческий организм, предлагается сладкий, липкий и яркий заменитель, после которого все равно мучает жажда.

Дефицитная вода – любовь. Общедоступный арбуз – плотские радости. Они взаимоисключающи, им не встретиться; так, в первом эпизоде фильма идут навстречу друг другу, не пересекаясь даже взглядами, воруящая воду героиня и порно-актриса с арбузом в руках. Этот арбуз она, напялив костюм медсестры, зажмет между ног, и в этой позе отдастся пылкому партнеру под безразличным прицелом камеры. А одинокая девушка придет домой и включит телевизор, зажав между ног пуфик из кожзама в форме цветка. По телевизору пропагандируют арбузы – сытные и недорогие: индустрия развлечений в картине Цая едина, идет ли речь о порнографии или о выпуске теленовостей.



Человек – что арбуз: воды в нем полным-полно, а выжать можно при всем желании только красный сок. Поэтому так труден, почти недостижим контакт между людьми. Они живут в одном доме и явно друг другу симпатизируют. Ни социальных различий, ни языкового барьера (так или иначе, герои Цая привычно молчат), ни конфликта интересов. Просто недопонимание – но глобальное. У нее хватает воды: вся ванная заставлена бутылками и банками; на нарисованном небе над кроватью – белые облачка. Но она мечтает об арбузе: он лежит посреди бутылок с водой в холодильнике, как на алтаре, она иногда открывает дверцу, чтобы поцеловать или облизать заветный зеленый плод. Она беременеет арбузом, запихивая его под майку, а потом разрешается счастливыми родами. У него – все наоборот: кожа пахнет арбузным соком, избавиться от запаха не получается. А вода в вечном дефиците – приходится карабкаться на крышу и полоскаться в резервуаре с дождевой влагой. Она грезит о плотском контакте; для него секс – кошмар всей жизни, “станки-станки-станки”, ему хочется не трахаться, а вместе посидеть, покурить, съесть обед, выпить чая. Она, как заветный дар, подносит ему стакан свежавыжатого арбуза, он потихоньку выливает его.

Живут вместе, расстаются у лифта, и тот не едет: дверь открылась – встретились опять, и снова расстались, без особой на то необходимости. На простом антагонизме молчаливых влюбленных – вроде, взаимно, а все равно несчастливо – строится вся образная структура фильма. Девушка роняет ключ из окна, его случайно закатывают в асфальт. Достать ключ может только ее возлюбленный; из образовавшейся впадины вдруг, как из родника, начинает просачиваться вода. Вот они пытаются целоваться, но со всех сторон их обступают стеллажи с порно-кассетами и DVD: в царстве победившего консюмеризма визуальное удовольствие заменяет тактильное. В процессе замены молчаливый человек начинает превращаться в насекомое – то ползает по стенам, то курит при помощи ноги, то начинает обрастать необъяснимой чешуей. А спит, подобно пауку, в паутине: сетке, натянутой в лестничных пролетах многоэтажки. Люди – лишь звенья в пищевой цепи, бессловесные и несчастные, как пожираемые на экране крабы.

Причудливым целям в таких обстоятельствах служит кинематография, представленная в “Капризном облаке” исключительно порнографической отраслью. В самой неестественной форме экранного отражения действительности Цай неожиданно находит приметы реализма, свойственные и собственным его картинам: в порнофильмах люди занимаются одним и тем же однообразным и бессмысленным делом, в осмысленность которого ни на секунду не верят. Все диалоги сводятся к междометиям. Стоит шагнуть за рамки кадра – и

начинаешь разваливаться на куски. Одна актриса в процессе съемок полового акта в ванне теряет сережку и накладную ресницу, другая, мастурбируя пластиковой бутылкой, теряет в собственных недрах крышечку: анекдот, но мучительный. Отрешившись от непосредственной возбуждающей функции, в порнографии невозможно увидеть ничего, кроме внятного и весомого подтверждения тезиса об экзистенциальной абсурдности бытия. И, разумеется, невозможности диалога – недаром индифферентные ко всему происходящему режиссер и оператор порнофильма даже не пытаются как-то общаться с исполнителями, а ограничиваются постановкой более-менее сносного света.

На вопрос “а как же великая иллюзия?” Цай имеет весьма убедительный ответ, высказанный в форме вставных музыкальных номеров – мини-клипов, фрагментов из непоставленного мюзикла. Эта методика уже была апробирована в “Дыре”. Там она служила комментарием к невидимым процессам, происходящим во внутреннем мире героев – тоже влюбленных друг в друга, но неспособных повстречаться, проживая в соседних квартирах. В “Капризном облаке” ситуация обратная: Цай фиксирует трагическую нестыковку между поверхностным и карикатурным киноискусством, где мужчина и женщина запросто меняются друг с другом вторичными половыми признаками, – и банальной жизненной ситуацией, которую танцевально-вокальные радости способны комически оттенить, но уж точно не изменить. Развлекая зрителя после статичных и невыносимо-протяжных планов этим нелепым и декларативно-небрежным варьете, Цай девальвирует расхожие представления о визуальном балетном совершенстве азиатского кинематографа.

Конфликт кино и жизни, порнографии и целомудренности, мюзикла и молчания разрешается в блистательном финальном эпизоде, где лирическая и бурлескная комедия внезапно меняет регистр, оборачиваясь трагедией. Главная актриса очередного порно-эпизода падает без сознания, и герой вынужден совокупляться с бесчувственным телом. Влюбленная в него девушка, только что узнав о его истинной профессии, становится свидетельницей шоу – без надежды на участие в нем, и довольствуется ролью актрисы озвучания, стоя, как заключенная, за решетчатым окном. В острых криках не столько наслаждения, сколько боли, слышится подобие подлинного чувства: табу нарушено, пересечена граница между мирами плотской псевдолюбви и бесплотной влюбленности. Не в силах слышать невербальные признания, герой затыкает ей рот своим детородным органом. В этом единственном акте любви – или все-таки акте, подменяющем любовь, – больше насилия, чем нежности: это первое плотское соединение, это же финал романа. Невыносимо-длинный план неподвижного, искаженного профиля женщины с членом во рту, меняется лишь в тот миг, когда засуха прерывается единственной слезой, стекающей из глаза. Ее тело безвольно оседает: оргазм, который французы называют “маленькой смертью”, на этот раз оборачивается подобием смерти как таковой. За кадром звучит обманчиво-сладкая песенка. Та самая, откуда позаимствовано словосочетание “Капризное облако”.

После фильма о засухе Цай снимает “Не хочу спать один” – драму о нехватке воздуха. А потом, в “Лице”, снова возвращается к кинематографу.

- “Капризное облако” – фильм о порнографии. А как к порнографии относитесь вы?

Все любят смотреть порно. Без исключения. *(Смеется.)*

- Сами бы хотели как-нибудь снять настоящее порно? Не знаю, еще не решил. В нашей жизни все делается только для того, чтобы заработать побольше денег. Порнокино не исключение. Но и большое кино, и арт-кино тоже! Мы смотрим порнографию на видео и перематываем то, чего не хотим видеть, уделяя внимание только тому, что нас по-настоящему интересует. И за час можем увидеть десять и более различных тел. Главное в порно – вопрос контроля, у кого в руках будет пульт управления. Однажды, смотря японский порнофильм, я наткнулся на по-настоящему неаппетитный эпизод, в котором острый предмет протыкал женский половой орган. Я буквально заставлял себя не нажимать на перематку: раз это есть

в фильме, я должен это видеть. Вскоре мне стало казаться, что передо мной просто нейтральный кусок плоти и я наблюдаю за хирургической операцией. Я подумал, что это не случайно. Актеры, которые снимаются в порно, должны пожертвовать какой-то важной частью себя. Представьте себя на месте порноактера – подобные чувства стали толчком для создания моего фильма.

- Но “Капризное облако” не порнофильм, не так ли?

Я пытался снять фильм, одновременно порнографический и не порнографический, эротический и не эротический. У каждого есть свой стандарт, каждый имеет в виду что-то свое под словом “порно”. В Сингапуре, к примеру, есть закон, запрещающий показываться нагишом перед соседями по лестничной клетке, – за это могут привлечь к уголовной ответственности. Так что снимать порно можно, но к окну лучше при этом не приближаться: вдруг увидят! Помню свои впечатления от японской порнографии. Женщины там всегда очень молоды – почти девочки, и постоянно одна сменяет другую. А мужчин мы не видим: точнее, не видим их лиц, а видим лишь половые органы. Когда я смотрел японские порнофильмы, мне всегда казалось, что в них во всех снимается один-единственный актер... А на Тайване можно снимать порно, но ни в коем случае нельзя показывать лобковые волосы. Как хочешь, но вырежи эти кадры. Если их не показывать – это еще эротика, а если показать – уже порнография. Думаю, “Капризное облако” доставит тайваньской цензуре немало хлопот. Когда я снимал мой первый фильм, “Бунтовщики неоновом бога”, там была сцена, в которой мой постоянный актер Ли Кан-Шен принимает душ. Я по чистой случайности показал волосы там, где не надо... и из-за этого весь эпизод был вырезан! *(Смеется)*

- “Капризное облако”, безусловно, серьезный фильм, но публика не перестает смеяться. Вы планировали снять комедию или это вышло случайно, само собой? Самое забавное, что когда я встречаюсь с моими продюсерами, чтобы обсудить бюджет следующего фильма, то первым делом говорю им: “Кстати, это будет комедия!” *(Смеется.)* Ли Кан-Шен мог бы стать превосходным комиком, в этом я уверен. Не хуже Бастера Китона. Я никогда не стремился снимать комедии.

Но это случается само собой: люди приходят в кино, смотрят мой фильм и смеются во весь голос. Если довести любые, самые обычные жизненные явления до абсурда, они всегда становятся комичными. Люди смеются не над фильмом: они смеются над реальностью. Но мой следующий фильм точно будет комедией, обещаю!

- Что заставило вас после “Дыры” вернуться к внедрению в фильм вокально-танцевальных эпизодов на темы старых песен, фактически видеоклипов?

Любовь к старым песням – свойство целого поколения, к которому я принадлежу. Мы росли в начале 1960-х, когда гонконгские мюзиклы пытались побороть влияние голливудских мюзиклов. Им это удалось: в результате они стали популярнее. Те мюзиклы – важная часть моей жизни. Хотя, самое странное, сюжеты совершенно не отложились в памяти; только отдельные песни. Для того чтобы делать мюзиклы, мне, как и моим гонконгским предшественникам, не нужно столько денег, сколько тратится на это в США. Музыкальные фрагменты в моих фильмах подобны снам. Но они слишком коротки, чтобы быть настоящими сновидениями. Музыка – что-то сюрреалистическое, волшебное. Она прерывает события реального мира, чтобы дать возможность вдохнуть другой воздух. Так нереальная музыка влияет на окружающий мир, и наоборот.

- Вопрос, на который вы, наверное, отвечали уже сотни раз: почему ваши персонажи в основном молчат?

Любой фильм, по-моему, слишком ограничен во времени: два часа, никак не больше. Так что каждая деталь – на вес золота. Едва хватает времени, чтобы по-настоящему увидеть фильм. И уж точно нет времени на то, чтобы его услышать. Когда я работал над фильмом “А там у вас который час?” со знаменитым французским оператором Бенуа Дельоммом, он

сделал мне комплимент: “До сих пор я только слышал фильмы, а сейчас впервые в жизни вижу”. Не то чтобы я нарочно хотел разрушить какие-то стандарты. Просто все мои фильмы – об изоляции, а в изоляции не с кем говорить. В “Капризном облаке” главные герои живут в одном доме, но у них никак не получается встретиться и познакомиться, потому что они забыли, как это делается. Иногда мои персонажи трансформируются под влиянием окружающей среды и превращаются из людей в своеобразных насекомых.

Не случайно они карабкаются по стенам или держат сигарету ногой вместо руки. Такие детали в моих фильмах и могут сказать зрителю, что творится внутри героев.

- Шокирующий финал “Капризного облака” – по-вашему хеппи-энд или нет?

Однозначного ответа я вам не дам – это было бы слишком уж просто. Лучше не отвечать на некоторые вопросы. Кроме того, я не могу говорить за моих актеров, лучше спросить их самих. Возможно, я просто не хочу знать сам, счастливый ли это конец... Помню, когда я снимал финальную сцену, я был весьма хладнокровен и спокойно наблюдал за происходящим на экране монитора. И тут на площадке появилась женщина – один из продюсеров, недолго понаблюдала за происходящим, а затем принялась плакать. Вся в слезах, она обратилась ко мне: “Ты на самом деле хочешь, чтобы это выглядело именно так?” Но лично для меня последний образ говорит сам за себя. И вот что он говорит: любовь все-таки существует на свете. Просто для того, чтобы доказать ее существование, иногда нужны очень жестокие аргументы. После съемок последней сцены я вышел на улицу. Шел дождь, а я стоял под ним и ждал, когда меня заберет машина с шофером. Тогда вдруг мне стало ужасно грустно, я подумал о моих актерах и том, на что они готовы пойти ради воплощения моего замысла. Но ведь реальность куда более жестока, чем я.

- Вы пытаетесь передать эту жестокость в своих фильмах? Никто, и тем более ни один фильм, не даст вам ответ на вопрос, что есть жизнь. Такие вещи каждый человек определяет для себя самостоятельно. Все, на что способно кино, – заставить человека понять, что он в состоянии испытывать те или иные чувства. Кино напоминает о чувствительности. Впрочем, это относится не только к кино, но и к живописи, и к литературе. С другой стороны, может наступить и противоположный эффект: искусство пробудит злобу и равнодушие. Так что я воздержусь от окончательного ответа. Все, на что я способен, – это выразить в фильме некоторые чувства и переживания, к которым я был склонен в определенный период моей жизни. Это максимум.

- Последний вопрос: почему вы так любите арбузы, которыми ваши фильмы буквально переполнены?

Арбуз – мой любимый актер, он снимается в моих фильмах уже много лет. Помните, в “Да здравствует любовь” или “Бунтовщиках неоновом бога”? Кроме того, тайваньские арбузы – лучшие в мире!

У Цая Мин-Ляня – исключительное чувство юмора. Мишенью для издевок, дружеских или злых, служит не чуждый мир масскульта, а та сокровенная зона высокого искусства, к которой самого Цая причисляют его поклонники, будь то европейское авторское кино или пресловутый “азиатский экстрим”. Он не прочь подшутить и над сопредельными областями – доказательством стала освистанная возмущенными критиками балетная постановка “Доброго человека из Сычуани”, где Цай заставил всех семерых танцоров изображать одного персонажа (причем проститутку), потребовал в несколько раз уменьшить число движений в минуту и вытащил на сцену душевую кабину, в которой на протяжении всего представления мылся его любимый артист Ли Кан-Шен. Комитет по отмечанию 250-летия со дня рождения Моцарта стоически снес, заказанный Цаю к юбилею (“Не хочу спать один”) фильм, в котором речь шла о жизни малазийских бомжей, и не звучало ни одного прямого намека на творчество означенного композитора. Пришлось и Лувру стерпеть фильм “Лицо”, снятый по приглашению знаменитейшего музея мира в его стенах – хотя в эти стены и герои, и зрители

картины попадали только за пять минут до финала (причем не все поняли, зачем). Обычное дело – шутка гения. А что фильм не станет кассовым хитом, всем было понятно задолго до его запуска: у Лувра, к счастью, и других источников дохода хватает.

Это, конечно, остроумно: заявить, что снимаешь фильм, в основе которого – миф о Саломее, что твой главный герой – тайваньский режиссер, приглашенный делать кино во Францию, а источник вдохновения – “Иоанн Креститель” Леонардо да Винчи, что в роли Ирода занят Жан-Пьер Лео, а его непутевую падчерицу играет Летиция Каста (в эпизодических ролях – еще с десяток известных артистов). Заказать оригинальные костюмы Кристиану Лакруа. Дать почву для культурологических аллюзий, подмеченных киноведами и филологами задолго до премьеры: тут можно было вспомнить и “Американскую ночь” Трюффо, на которого Цай, как известно, с юных лет молится, и “Саломею” Оскара Уайльда, которую драматург намеренно писал на неродном языке – французском... А потом представить на общественный суд фильм, в котором нет никакой Саломеи, не виден ни Лувр, ни да Винчи, и сюжет вычленяется с большим трудом – а зрителю, не прочитавшему перед просмотром объяснительный пресс-релиз, в зале делать, вроде бы, вовсе нечего. Особенно возмутительным сочли единственный эпизод, в котором на экране является трехкратный лауреат “Сезара” и двукратный лауреат “Золотой звезды” (французский аналог “Золотого глобуса”), артист Спилберга и злодей из “Кванта милосердия” Матье Амальрик. Ему поручено предаться взаимным оральным ласкам с Ли Кан-Шеном в полумраке сада Тюильри – и не произнести, кажется, ни единого слова.

Над глубинным смыслом этой сцены долго размышлять не приходится: перед нами отменная метафора азиатско-европейской копродукции, каковыми сегодня кишит каждый международный фестиваль. Страстный, но недолгий акт любви, совершенный в темноте (как не вспомнить об аналогичной сцене из финала “Реки” того же Цая, где участниками сексуального акта были отец и сын, случайно встретившиеся в “доме свиданий”), после которого обоим партнерам немного стыдно. Любовь непродуктивная – во всяком случае, в отношении потомства, без надежды на развитие и взаимопонимание. Непреодолимый языковой барьер заставляет занять рот не разговором, а чем-то более осязаемым. Впрочем, тут нет и следа того трагизма, который витал над сеансом орального секса в “Капризном облаке” – скорее, это эпизод комический.

“Лицо” ближе к комедии, чем к любому другому жанру. Абсурдистский фильм-оксюморон продолжает два предыдущих парадоксальных опыта Цая, посвященных кинематографу: “Прощай, “Таверна “У дракона” – где объектив направлен с экрана на зрительный зал, и “Капризное облако”, о влюбленном и застенчивом порно-актере. На сей раз герой – режиссер, заметная фигура авторского кино, у которого, как выясняется, нет ни замысла, ни решения: только спонсорский бюджет, который необходимо освоить, и назойливый продюсер. Цай движется в направлении, противоположном привычному: исследует кинопроцесс от воплощения – к замыслу. Первый из трех фильмов живописал прокатную фазу, второй рассказывал о съемках, а третий посвящен периоду до съемок, так называемому препродакшну.

Проект авторский, но заказной – поэтому основная часть “Лица” посвящена выяснению отношений режиссера (Ли Кан-Шен) и продюсера (Фанни Ардан), людей во всех отношениях противоположных: он китаец – она француженка, он гомосексуалист – она гетеросексуальна, он молод – она в летах. Они сражаются друг с другом за контроль над происходящим, но добиться этого контроля не в состоянии ни один из них. Когда у режиссера дома прорывает кран, он пытается справиться с протечкой самостоятельно, но трубы окончательно разлетаются на части, и начинается наводнение. Творческий процесс подобен неостановимому потоку воды, от которого можно только сбежать – а справиться с ним еще труднее, чем поймать дрессированного оленя, сбежавшего со съемок в саду Тюильри.

Актеры ничем не лучше животных. В первой же сцене фильма пожилой артист Антуан (ясное дело, герою Жана-Пьера Лео Цай дал то же имя, что давал ему Трюффо) не приходит на назначенную встречу, а впоследствии сбегает на кладбище, где собирается похоронить ручного воробушка.

Дело происходит, между прочим, на монмартрском кладбище, где похоронен Франсуа Трюффо. Различные атрибуты, связанные с монстром “Новой волны”, появляются в фильме кстати и некстати – и если участие его последней музы Фанни Ардан в одной из главных ролей выглядит оправданным оммажем, то явление за одним обеденным столом с ней других двух актрис Трюффо повергает публику в искреннее недоумение. Так же удивленно смотрят все три гранд-дамы друг на друга. Одна, Жанна Моро, предупреждает, что они попали в западню, а вторая, Натали Бай, вылезает из под стола, где искала сережку; как выясняется впоследствии, эта сцена была чистой импровизацией – написанных реплик у актрис не было. Более всего это все напоминает спиритический сеанс по вызову духа Трюффо.



Такие сеансы проводятся, как правило, не ради развлечения, а для того, чтобы задать почтенному призраку какой-нибудь существенный вопрос. В данном случае вопрос не озвучен, но более-менее очевиден: мэтра просят отчитаться в изобретенной им теории *auteur'ов*, которым, в силу их возвышенного авторства, позволено практически все. Об этом свидетельствует и разговор режиссера Ли Кан-Шена с Жаном-Пьером Лео. Опять же, не владея языками друг друга, они попросту играют в слова, повторяя по слогам друг за другом имена великих *auteur'ов* – от Пазолини до Куросавы. Видимо, их тени и дают потерявшему в Париже китайцу карт-бланш на то, чтобы бесцельно блуждать в лабиринтах шикарных декораций и повторять один за другим фирменные приемы Цая Мин-Ляня: тут и разгул водной стихии, и популярные песни, исполненные Летицией Кастой под уютные минусовки. Сплошное дежавю, которое резко прерывается, когда в искусственный мир *auteur'a* вторгается реальное несчастье: в далеком Тайпее умирает его мать. Мать самого Цая умерла во время съемок этого французского фильма, тогда еще носившего рабочее название “Саломея”. Этот факт изменил план съемок – и общий смысл картины, превратив ее из необязательного упражнения в трагедию, пусть местами вполне оптимистическую.

Многokrатно вызываемый из мира иного дух Трюффо так и не является – синематическими заклинаниями вдохновение вызвать невозможно. Зато приходит незванный призрак матери (ее играет Лю Ии-Чинь, не раз исполнявшая аналогичную роль в других картинах Цая), который составляет компанию не только осиротевшему режиссеру, но и сопровожда-

ющей его в траурном путешествии продюсерше. Как китаец бродил по чужому Парижу, так теперь его элегантная покровительница потерянно смотрит из окна тайпейской многоэтажки на монументальную транспортную развязку. Берет из вазы яблоко, откусывает – а рядом кто-то другой хрустит таким же спелым фруктом: покойная мать с аппетитом поедает ритуальные подношения. Этой похоронной режиссуре – много веков, она тоже повторяется из раза в раз, и никто не жалуется на тавтологию или плагиат.

Цай уже наводил мосты между Тайванем и Францией, а заодно – между миром живых и мертвых, между сном и реальностью в предыдущих своих фильмах. В частности, в картине “А там у вас который час?”, где тоже играли Ли Кан-Шен и Жан-Пьер Лео. Правда, а том фильме они не встречались. После этой картины и перед “Капризным облаком” Цай снял двадцатиминутную короткометражку с неслучайным названием “Мост исчез” – там действительно испарялся мост, на котором встречались герой и героиня. В каком-то смысле, “Лицо” – самый бессвязный (причем осознанно бессвязный) фильм режиссера – посвящено оплакиванию исчезнувшего моста. Оторванный от матери, умирающей в далекой стране, неудачливый китайский *auteur* и его актеры бродят по подземельям Лувра. Они застряли в бесчисленных запасниках мировой культурной сокровищницы и давно не чают выбраться на свет божий. Вместо живого, но сбежавшего оленя у продюсерши-Ардан под мышкой – бутфорская оленья голова. Вместо крови Иоанна-крестителя, роль которого, за неимением лучшего актера, поручена режиссеру (кто еще может выступать одновременно в амплу святого и мученика?), – щедрая порция томатного соуса из консервной банки, вскрытой умелой рукой Саломеи.

Взяв на роль преступной иудейской принцессы Летицию Касту, Цай воззвал к призраку другого великого француза, Робера Брессона, которому модели были милее актеров. Она в фильме Цая, как и положено, играет жрицу ложного культа – примеряет наряды от Лакруа, один шикарнее другого, а потом разоблачается донага. При виде ее идеального тела из Тюильри сбегает олень. Прикованный к жертвеннику режиссер Ли Кан-Шен куда-то сбежать не может, потому готовится к смерти – пусть ненастоящей, киношной, – от ее обнаженных рук. Свой танец Летиция выполняет без малейшего музыкального сопровождения, лишь под скрежет привешенных к потолку мясницких крюков для разделанных туш. Лучшей участи этот режиссер, похоже, не заслужил: он, как ни старался, так и не смог оживить гримом холодное лицо своей актрисы. Модель-Саломея – ослепительно-прекрасное тело без лица. В знак траура по утраченному обличию она клеивает черной изоляцией зеркала и оконные стекла, стирая свое отражение, а потом в крошечной тьме при свете зажигалки пытается рассмотреть черты своего визави – возможно, возлюбленного? Каста, вчерашняя старлетка с обложек женских журналов, в “Лице” становится абсолютным воплощением прерванной связи между вымыслом и реальностью.

Эту связь Цай надеется восстановить при помощи Жана-Пьера Лео. Для режиссера фетиш – лицо неидеальное, несовершенное, способное врезаться в память, как врезалось когда-то ему, еще молодому, лицо артиста в финале “400 ударов”, а тут ожившее, постаревшее, обретшее смешную царяпину на носу. Лицо, остановленный кадр вне сюжета – точка, в которой придуманный образ из сна, кинематографа или с картины сходится с образом из реальности, фотоснимком настоящего человека, будь то мать Цая Мин-Ляня или пожилой, никому не нужный в нынешнем французском кино актер-клошар Лео. Лишь его лицо достойно оказаться в галерее Лувра рядом с портретами Леонардо и Рафаэля, полагает Цай. Восстановив мост между любимым киноэпизодом своей юности и человеком, с которым ему довелось познакомиться в Париже, он отправляется в сад Тюильри. Там ему, если повезет, предстоит наконец поймать блудного оленя.

• Скажите, ведь в последних кадрах фильма на экране – вы сами помогаете Ли Кан-Шену приманивать оленя?

Ага, я. Это второй раз, когда я появляюсь на экране в собственном фильме. В первый раз я позволил себе это в “Прощай, “Таверна “У дракона”, там вы в зрительном зале видите мой затылок. А в “Лице” мое появление на экране делает все происходящее многоуровневым: вы смотрите не только “фильм в фильме”, но “фильм в фильме в фильме”, и персонаж Ли Кан-Шена впервые осознает, что он, возможно, не кинорежиссер, а актер, играющий роль режиссера. Из всех моих картин “Лицо” ближе всего к автобиографии. И все-таки Ли Кан-Шен играет не меня, а кого-то очень похожего на меня. Его герой – нечто среднее между самим Ли и мной. В финале мы должны разделиться, но, несмотря на это, мы занимаемся общим делом, идем рука об руку.

• Каково было работать с двумя звездами европейского кино – Фанни Ардан и Летицией Кастой? С кем было сложнее?

Я не разделяю распространенного мнения о Летиции, что, дескать, она модель и поэтому плохо играет в кино – напротив, она более самокритична и более ответственна. Однако в “Лице” я попросил ее вспомнить о том, что она – модель, и забыть об актерском бэкграунде. С Ардан все было иначе: она настолько опытна, что мне было сложно давать ей указания. Я просто дал ей сценарий и описал ситуации, чтобы она нашла свой собственный путь в мой фильм. И она блестяще с этим справилась.

• Они обе сразу согласились сниматься у вас?

Труднее всего было получить доступ к телу. Я казался себе героем “Семи самураев” Куросавы, который должен встретиться лично с каждым из будущих соратников, переговорить с ним, поужинать и выпить, чтобы заручиться его согласием, и только потом приступить к делу. С другой стороны, все прошло очень просто: стоило нам встретиться, и они обе сразу согласились. Мы с первых слов поняли друг друга, понравились друг другу, и ни Фанни, ни Летиция долго не сомневались.

• Мог ли бы этот фильм сложиться без них?

Никогда не задавал себе этот вопрос. Наверное, но фильм получился бы иным. Я бы не стал снимать его вовсе лишь в том случае, если бы отказался Ли Кан-Шен. Ни один мой фильм невозможен без этого актера. И, конечно, без Жана-Пьера Лео. Я познакомился с ним на съемках картины “А там у вас который час?” и очень подружился, с тех пор я искал возможности поработать с ним снова, но никак не мог придумать, как и где. Я чувствовал, что он оставлен мне в наследство самим Трюффо. Если бы Трюффо был жив, он непременно снял бы еще один фильм с Лео, но его нет в живых, и этот фильм должен был сделать я. Что я и осуществил в “Лице”.

• Вы могли бы сравнить свои отношения с Ли Кан-Шеном и отношения Франсуа Трюффо с Жаном-Пьером Лео?

Ну, в отличие от меня, Трюффо не снимал Жана-Пьера в каждом своем фильме – только в нескольких! Причем только в автобиографических. Я снимаю Ли во всех моих картинах, и все потому, что буквально не могу отвести от него камеру. Собственно, многие друзья неоднократно советовали мне взять на главную роль кого-нибудь другого, чтобы увеличить шансы на большие кассовые сборы, – тем более, что сегодня, учитывая мой статус и набор международных призов, можно было бы пригласить кого угодно. Но я просто не мог делать фильмы с другими актерами. Я только недавно понял, почему: Ли – главная причина, по которой я снимаю кино.

• Вы сразу согласились снимать фильм по заказу Лувра? Я не сразу решил, о чем будет этот фильм, но сама возможность меня вдохновляла. Дирекция музея была со мной очень щедра, мне дали ключи от всех, даже самых секретных, дверей и разрешили снимать практически во всех помещениях – кроме тех, где этого не позволяли соображения безопасности. Галерею самого Лувра на экране вы видите в течение очень недолгого времени, но поверьте – за исключением сцен, снятых на Тайване, практически все снималось в помещениях Лувра

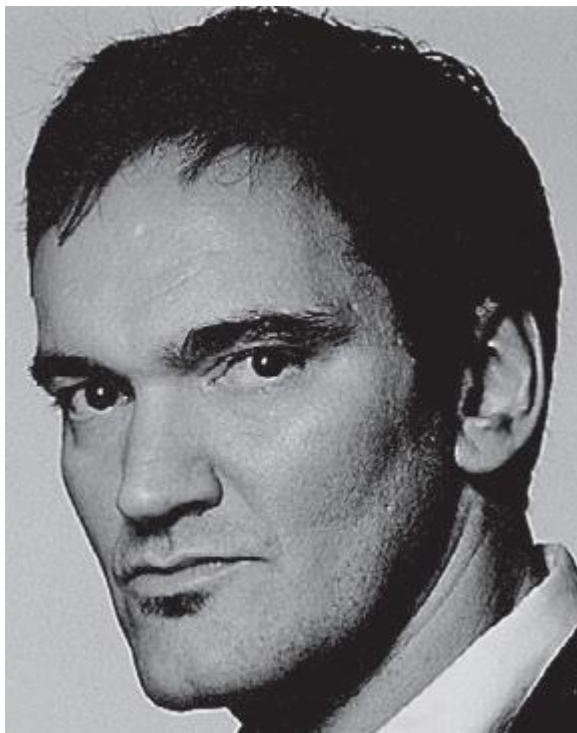
или в его ближайших окрестностях, вроде сада Тюильри. И еще на кладбище, где похоронен Трюффо.

- Для нас ваши тайваньские фильмы – возможность побывать в фантастическом и незнакомом мире. Таким же ли миром для вас явился Париж?

Я не только сам совершил путешествие, но и заставил проделать такой же путь Фанни Ардан, которую увез в далекий и таинственный Тайпей! Теперь хотел бы свозить куда-нибудь Жанну Моро... Я сам обожаю снимать фильмы в странных и необычных местах, но даже в самых непривычных условиях я всегда нахожу что-то родное, мое собственное. Париж – не исключение.

Слово: Тарантино

“Доказательство смерти”, 2007



Сколько бы Дэвид Линч ни повторял свою любимую мантру о том, что настоящий художник должен находиться в гармонии с миром и собой, верится в это с трудом. Слишком сильны стереотипы романтической эпохи. Раз ты Автор – обязан страдать, рождая из адских мук неслыханные шедевры. Существует, однако, как минимум один веский аргумент в пользу тезиса о радостном гении: это Квентин Тарантино. Можно ли отыскать в современном кинематографе более счастливого человека? Не какой-нибудь критик-интеллектуал из *Cahier du Cinéma*, переквалифицировавшийся в режиссеры, а настоящий киноман. Бывший служащий из видеопроката, ни разу не замеченный в мании величия или болезненной самовлюбленности: с удовольствием смотрит чужие фильмы, по десять штук в неделю, от души радуется чужим успехам. При всем этом – лауреат “Золотой пальмовой ветви” и “Оскара”, прославившийся совсем молодым: ему не было тридцати в момент каннской премьеры “Бешеных псов” и чуть за тридцать, когда он пережил триумф “Криминального чтива”. Он получил не только восторженные отзывы от лучших критиков мира (а Квентин сам признавался, что учился мастерству, читая рецензии), но и немалые бюджеты. Для такого, как он, возможность поставить масштабный дорогуший эпос, вроде “Убить Билла” или “Бесславных ублюдков”, воздав при помощи обильных цитат должное всем любимым фильмам детства, – настоящий дар небес. Шанс рассудить каннских конкурсантов в качестве президента жюри – дар не меньший. Недаром он просто лучится от радости, его энергия неисчерпаема. Он фонтанирует идеями и братается с любым, кто разделит его гигантскую любовь к кинематографу. Он счастлив до неприличия. Настолько, что злые языки даже предположили, что вовсе Тарантино не гений и даже не большой талант, а просто хваткий и удачливый умник, выезжающий за счет недюжинных знаний и компиляторских способностей.

На прочность Тарантино проверили в 2007 году. После явления во славе за три года до того – когда, отмечая десятилетие “Криминального чтива” он представил на *Крузетт* полную версию “Убить Билла” и наградил “9X11 по Фаренгейту” Майкла Мура, – режис-

сер привез на Лазурный берег свою новую работу, “Доказательство смерти”. Незадолго до того фильм вышел в американский прокат в укороченной версии, в паре с “Планетой страха” Роберта Родригеса, и не имел коммерческого успеха; вскоре после Канн, где наград Тарантино так и не получил, последовал европейский – и тоже неудачный – прокат. Собственно, этот фильм – объективно самый неудачный в карьере Тарантино. Даже за те его картины, которые культового статуса так и не приобрели, он получал какие-либо награды (актерские призы для Сэмюэля Л. Джексона за “Джеки Браун” в Берлине и для Кристофа Вальца за “Бесславных ублюдков” в Каннах), другие растаскивал на цитаты народ. С “Доказательством смерти” не случилось ни того, ни другого. Пятый фильм Тарантино – отличный повод для многочисленных его недоброжелателей, чтобы протянуть с тихим злорадством: “А я всегда говорил: грош ему цена”.

Впрочем, сам режиссер грошовостью этого фильма явно гордится. Пленка царапанная, монтажные склейки неряшливые, части фильма то ли потеряны, то ли перепутаны, будто копию достали с пыльного чердака давно закрытого сельского киноклуба. Видна грошовость и в том, как (и почему) фильм сделан. Основное действие упирается в сплошные диалоги, снятые в двух-трех небогатых интерьерах. Все трюки сняты вживую, практически без компьютера, задействованы в них только люди и подержанные автомобили. Сэкономили на операторе, поскольку за камеру взялся сам Тарантино – и ведь не скажешь, что это было мечтой всей его жизни (как у того же Родригеса), ни до, ни после он операторской деятельностью не увлекался. Сэкономили и на исполнителях, пригласив вместо двух актрис каскадерш. Из остальных известными, да и то с некоторой натяжкой, можно назвать только сериальную звезду Роуз Макгован и красотку Розарио Доусон. Илай Рот – не актер, а приятель-режиссер, Омар Дум – музыкант, дебютирующий в кино, сам Квентин в роли бармена... в общем, “Оскара” за такую роль не отхватишь. Правда, Курт Рассел в роли неповторимого злодея – Каскадера Майка – все-таки выполняет звездную функцию, но и этот прекрасный артист предыдущую свою известную роль сыграл за десять лет до того, в “Побеге из Лос-Анджелеса” Джона Карпентера. Тут Квентин тоже сэкономил: ведь на ту же роль он изначально планировал пригласить Джона Траволту, Джона Малковича или самого Сильвестра Сталлоне.

Вопрос в том, что заставило отборочную комиссию Канн пригласить для участия в конкурсе такую, вроде бы, очевидную безделицу. Более того, позвать только Тарантино, а парную к “Доказательству смерти” “Планету страха” не брать (при том, что Родригес – желанный гость в Каннах, где за два года до того показывали его “Город грехов”). Не то чтобы Тарантино проходил в каждый каннский конкурс автоматом: премьера “Джеки Браун” состоялась в Берлине, “Убить Билла. Фильм первый” стартовал вообще вне фестивалей. Нет, взяли именно “Доказательство смерти”. Очевидно, увидели в ней то, чего не рассмотрели каннская пресса и жюри. Ведь это – самый радикальный и концептуальный фильм Квентина Тарантино. Точнее, единственный его принципиальный анти-фильм.

Первые подозрения на эту тему могли родиться уже в момент выпуска Grindhouse на американские экраны: что это, как не акция, причем откровенно антикоммерческая? Вместо двух вменяемых жанровых картин, рассчитанных на более-менее разные аудитории, – бесформенное трехчасовое зрелище, навязанное “два в одном”. самого слова Grindhouse (кинотеатры, демонстрировавшие B-movies сдвоенными сеансами в 1970-х) никто не помнил в Америке и не знал в Европе. Взятых за основу фильмов ни один человек, кроме завзятых киноманов, не видел. В общем, провал в прокате вряд ли можно считать большой неожиданностью: скорее всего, на этот риск инициатор проекта Тарантино шел осознанно. На концептуальный лад настраивали и псевдо-трейлеры несуществующих фильмов, исполненные друзьями Тарантино и Родригеса – Илайем Ротом, Эдгаром Райтом и Робом Зомби. Однако ничего этого каннская публика не знала. Она смотрела только “Доказательство смерти”,

вырезанную из контекста работу Тарантино. Близорукий взгляд усталого критика мог усмотреть в ней типичный, даже чересчур типичный, тарантиновский фильм: около ста цитат из чужих картин, имитация забытых трэш-жанров (“маньяческий” слэшер с гонками), растянутые до неприличия, однако мастерские, диалоги; неотделимые друг от друга насилие и юмор.

То, что этот коктейль, смешанный по фирменной рецептуре, не вызывал былой эйфории, списали на общую усталость – и на смену формаций или модных тенденций: 1990-е, которым всецело принадлежал Тарантино, ушли в прошлое. Мало кто предположил, что и сам Тарантино превосходно это понимал. Более того, об этом он и снял “Доказательство смерти”. Этот фильм шаг за шагом обманывает ожидания поклонников “Криминального чтива”. Начиная с первого кадра, затакта. На экране возникает дивная анимационная заставка с синим львенком, который пугается закадрового рыка и сбегает из кадра, после чего возникает титр: “Фильм предназначен для взрослой аудитории”. Это можно понимать расширительно – восприятие такой картины действительно требует некоторой зрелости. Затем, взамен эйфорического фронтального плана Умы Турман за рулем автомобиля, которым завершалась предыдущая картина Тарантино, “Убить Билла”, – ноги неведомой героини, взгроможденной на капот, на начальных титрах “Доказательства смерти”. Сюжет стартует, к диджею Джулии приезжают ее подруги – зовут покататься и выпить. Одна из девушек семенит по лестнице, громко сообщая всем окружающим, что очень хочет в туалет, – но фирменной сцены в туалете, без которой не обходился ни один из предыдущих фильмов Тарантино, за этим не следует. Это – лишь первое из многочисленных невыполненных обещаний. Между прочим, Джулию играет Сидни Пуатье – дочь того самого Сиднея Пуатье; ее имя в титрах – тоже своего рода намеренный обман.

Девушки садятся в машину и очень долго едут. Потом садятся в баре и разговаривают со своей приятельницей, в этом баре работающей. После этого едут в другой бар, там встречают приятелей. Выпивают. Едят. Немного танцуют. Не происходит ничего. То есть, происходит: Тарантино беспощадно заваливает зрителей горами словесного мусора. Диалоги льются беспрестанно, героиням – не слишком выразительным девицам, собравшимся после вечерней попойки отправиться на уик-энд – невозможно (и незачем) сочувствовать. Учрежденный Тарантино пост-модерн-театр с его вербальным цинизмом и подменой действия словом разоблачает сам себя. Более того: с каждой следующей перепалкой вызывает у зрителя все большее раздражение. Некоторое оживление возникает лишь с появлением на экране знакомого лица – облаченного в кожаную куртку персонажа с впечатляющим шрамом и щегольской прической, который, о чудо, не бросается словами зря. Он помалкивает и ждет своего часа – разве что вступает в короткий диалог с соседкой по барной стойке, улыбочивой блондинкой (Макгован) которая просит подбросить ее до дома. И поглядывает на девиц за столиком. Очевидно, каскадер Майк (так называет себя незнакомец) ждет момента, когда те, в достаточной степени напившись, сядут за руль. Тогда-то он оседлает свою машину, предназначенную для убийства, – при фронтальном столкновении она всегда сохраняет жизнь водителю, но разносит в щепки любую другую машину.

Обречены все девушки до одной – болтливая Джулия со своими противными подружками, грубоватой Арлин (Ванесса Ферлито) и глупо хихикающей Шанной (Джордан Ладд), а также кокетничающая с Майком блондинка Пэм. Невозмутимый бармен Квентин подает им виски, как цикуту, пока каскадер потягивает безалкогольную пи-ню-коладу. С каждой секундой неотвратимая развязка приближается. Самое интересное происходит не на экране, а в зале: зритель с радостью солидаризируется с убийцей Майком, и с нетерпением ждет, когда же этот крутой мужик заставит их замолчать. Ведь Джулия, Арлин, Шанна и Пэм – пожалуй, первые персонажи в фильмографии Тарантино, которые взяты не из бесконечной копилки мирового кинематографа, а прямиком из жизни. В бездарных, лишенных острот и

цитат, диалогах лучший сценарист 1990-х превзошел сам себя: здесь он – уже не постмодернист, а самый настоящий реалист, работающий на грани натурализма. Майк, напротив, – произведение киноискусства, плоть от плоти седьмой музы. Его автомобиль, череп со скрепленными молниями на капоте и прикрепленный к нему угрожающий стальной утенок – сплошной набор изысканных цитат. Не только снаружи, но и внутри машина застрахована кинематографом, поскольку сиденье водителя предполагает стопроцентную безопасность, а пассажирское гарантирует смерть.

Когда Майк за стойкой рассказывает о своей карьере и цитирует фильмы, в которых работал, Пэм и другие слушательницы пожимают плечами: они и названий таких никогда не слышали. Неудивительно. Они – посетительницы реального тexasского бара, им необязательно разбираться в кино. За то и поплатятся. Каскадер со значением посмотрит в объектив – прямо в глаза зрителю – и займет место в своем автомобиле. Он разгонится на шоссе, во время лихого разворота сломав шею Пэм, и на полной скорости врежется в машину Джулии, Пэм, Арлин и их четвертой подружки, севшей за руль. Тарантино вообще-то редко фиксирует внимание зрителя на особо жестоких сценах – показывает их очень быстро, или в пропуск, или вовсе оставляет за кадром.

Но не здесь: публика жаждет отмщения, ей нужна кровь. Столкновение автомобилей мы видим аж четыре раза, подробно следя за гибелью каждой из девиц. Реальность уничтожена, кинематограф победил: Майк не попадет за решетку – ведь девушки были под кайфом, а он трезв как стеклышко. Он отделается переломами носа, ключицы и правого указательного пальца.

• Вас самого не удивляет, что фильм, подобный “Доказательству смерти”, оказался в конкурсе Каннского фестиваля?

Не могу сказать, что не рад этому. Понимаю, конечно, что ни черта мы не выиграем, но какая мне разница? Я сижу на солнышке, настроение превосходное, остальное значения не имеет. К тому же, я уже принадлежу к элитному клубу обладателей “Золотой пальмовой ветви” на лучшем фестивале в мире, и выше этого уже не забраться. Да что там говорить! Впервые я был поражен Каннами еще тогда, когда здесь показывали “Бешеных псов” в 1992-м. До сих пор опомниться не могу.

• “Доказательство смерти” напоминает о классике трэш-арт-кинематографа, фильме Рассы Мейера “Мочи, мочи их, киска” 1965 года или “Супермегаерах” 1975-го. Вы на них ориентировались?

Вообще-то фильм “Мочи, мочи их, киска” я считаю гениальным и фантастическим, особенно первые двадцать минут – лучшее начало за всю историю кино! – но не вижу связи с моей картиной. Героини Рассы Мейера – чудовища, безжалостные и циничные убийцы. А мои героини невинные. Они не ищут неприятностей и убивают маньяка лишь в порядке самозащиты. Только в одну секунду, когда злодей молит о пощаде, а одна из девушек гаденько так хихикает в ответ, можно усомниться в том, что они делают правое дело.

• Вы сделали не один фильм по мотивам классики трэша и кинематографа серии “Б” – “Доказательство смерти”, в частности. Вам не приходила в голову фантазия когда-нибудь снять картину, основанную на классике авторского кино? На Феллини, Брессоне, Антониони, Бергмане?

В последние несколько лет появились новые образцы “кино серии “Б”, их называют “пастишами” – хотя мне этот термин не нравится. К ним причисляют и “Убить Билла”. На самом деле, знаете ли, я имел в виду нечто другое. Этот фильм – не только и не столько жанровая игра, это очень личное кино! Настолько личное, что предпочту не развивать эту тему. Или взять “Джеки Браун”. Я сам утверждал, что работаю с жанром “блэксплойтейшн”, но, говоря по правде, в результате у меня получилось нечто, больше похожее на интеллектуаль-

ное французское кино. А на “Бешеных псов”, меня вдохновил отнюдь не трэш, а гениальный режиссер Жан-Пьер Мельвилль.

• Но трэш вы все-таки очень любите, признайтесь? Многие даже жалеют, что вы расходуете ваш талант, как они утверждают, попусту.

Я понимаю, что они имеют в виду, но совершенно не согласен с этим утверждением. “Доказательство смерти” можно упрекнуть в чрезмерной трэшности, однако под поверхностными образами скрывается глубокий смысл. Честное слово, я так думаю! Девушки, на которых охотится жестокий маньяк, да и сам злодей – совершенно реалистичные персонажи, живые люди, а не схематичные плоские картинки, списанные из какого-то дурацкого фильма. Правда, одеты эти девицы в обтягивающие майки и короткие шор-тики, ну и что? Они – сексуальные молодые женщины и могут себе это позволить. Этот развлекательный фильм связан с реальной жизнью очевидным образом, и мне жаль, если это незаметно.

• Всем известно, что вы – одержимый киноман и приезжаете в Канн не только показывать свои картины, но и смотреть чужие. Если бы вас попросили назвать три лучших фильма всех времен и народов, что бы вы ответили?

Я бы сказал, что любимых фильмов у меня гораздо, гораздо больше трех. Сейчас я назову вам один список, часа через три – другой, завтра – еще один... Свести кинематограф к трем фильмам я бы не решился.

• Каков, однако, ваш список на данный момент?

ОК, сейчас попытаюсь. Я бы начал с фильма 1948 года “Эбботт и Костелло встречают Франкенштейна” режиссера Чарльза Бартона. Когда я был маленьким, более любимого зрелища у меня не было. Там смешивались жанры, причем два моих любимых жанра: комедия и фильм ужасов. Это было истерически смешно и вместе с тем довольно страшно. Мне было пять лет, тогда я еще ничего не понимал в жанрах и том, как их смешивать друг с другом, но оценить эту удивительную картину все-таки смог. Теперь я уже большой мальчик, но знаю, что посвятил всю жизнь играм с жанрами – особенно этими двумя.

Следующим я бы назвал “Таксиста” Мартина Скорсезе. Трудно объяснить, почему. Силу и мощь этого фильма словами вообще не передать, при всем желании. Эта картина – одна из немногих в истории кино, которую можно сравнить с классическим романом. Обычно такие персонажи, как в “Таксисте”, встречаются в литературе, а не в кино. Но при этом Скорсезе снял удивительно нескучный, по сути развлекательный фильм! В трагической картине столько смешного, что трудно в это поверить. Если показать “Таксиста” людям, никогда его не видевшим, и при этом выключить звук, то, клянусь вам, они от смеха под стулья попадают. А на последнее – или самом главное – место я бы поставил, безусловно, “Хорошего, плохого, злого” Серджио Леоне.

• Иногда складывается парадоксальное впечатление, что вам нравятся абсолютно все жанры и типы фильмов. Неужели это действительно так?

Нет, ну как это все... Не все... Некоторые не нравятся... (долгая пауза) Только вот какие? А, вспомнил! Я обожаю исторические фильмы, но недолголюбиваю костюмные драмы.

• Типа “Марии Антуанетты”?

Нет, она мне как раз понравилась. Но это скорее исторический фильм, чем костюмная драма. Не люблю я эти смертельно скучные экранизации романов Джейн Остин или Генри Джеймса. Хотя некоторые тоже люблю. Например, “Золотую чашу” Джеймса Айвори с Умой Турмой.

• Значит, все-все остальные жанры вам по душе?

Как вам сказать... Еще я не люблю биопики. Они – просто инструмент для получения “Оскаров”. Причем пользуются им не режиссеры, а актеры. Берут суперпубличную фигуру, которую знают все люди на Земле, а потом рассказывают ее жизнь в виде несложной схемы. Где тут вообще кинематограф? Сплошная коррупция вместо кино. Если взять самого инте-

ресного человека на свете, а потом рассказать его жизнь с рождения до смерти, то получится убийственно скучное зрелище. И не поможет даже выбор самых увлекательных эпизодов из его биографии. Я никогда не понимал, зачем пытаться пересказать всю жизнь с начала до конца. Возьмите один день, сконцентрируйтесь на нем, и это будет куда интересней. Расскажите день, когда Элвис Пресли впервые переступил порог Sun Records, или день накануне – а закончится кино тем, как он входит в дверь Sun Records. Вот это было бы здорово.

- Если бы кто-нибудь снял фильм о вашей жизни, он тоже был бы скучным?

(Смеется.) По меньшей мере, я был бы польщен и посмотрел бы его до конца. Хотя меня наверняка бы не устроил актер, которому поручили бы сыграть мою роль.

- Могли бы сами ее сыграть? Или сыграть в другом биопике?

Было невероятно смешно, когда мне предложили сыграть главную роль в теледраме о жизни Хью Хефнера, основателя Playboy. Я без особых раздумий отказался. И буквально через месяц мне позвонил совершенно другой продюсер и предложил делать уже в качестве режиссера высокобюджетную кинобиографию того же Хью Хефнера, но уже с другим актером в заглавной роли! Я, конечно, тоже сказал “нет”.

- Давно известно, что вы обожаете кино. А к автомобилям как относитесь?

Не поверите: совершенно спокойно. То есть, я вожу машину, но фанатиком этого средства передвижения меня никак не назовешь. Крутые тачки в кино – другое дело. Их я люблю всей душой! А у меня самого всегда были дерьмовые машины. Иметь дерьмовую машину – это здорово. Например, крыло поцарапаю: плевать. Или разобью ее к чертям – жалко, конечно, но не очень. Украдут – и фиг с ней. Важна не машина, а свобода. Повседневная свобода, в смысле, которая позволяет не заикливаться на такого рода фетишах. На экране машину приятно видеть. Не то что в жизни.

- Неужели предпочитаете передвигаться пешком?

Не в этом дело. В самой поездке на машине есть смысл, и дело даже не в экономии времени. Понимаете, я люблю быть один. Не всегда, разумеется, но изредка очень приятно побыть наедине с самим собой. И в этом смысле посидеть за рулем, уехать куда-нибудь вдаль – лучшее решение. Я не люблю машины, но обожаю длительные поездки на автомобилях. Под музыку, само собой. Ехать, слушать любимые песни, обдумывать какой-то новый проект – вот это настоящая мечта.

- У вас огромное количество незавершенных проектов, многие из которых мы не увидим никогда – например, “Казино Рояль”, режиссером которого могли стать вы... Или это легенда?

Чистая правда! Хотя я и близко не подобрался к осуществлению этой мечты. Полагаю, продюсеры никогда всерьез не рассматривали мою кандидатуру. Они даже не встречались со мной, а я заслуживаю того, чтобы со мной встретились. А я в свою очередь так и не стал смотреть, что у них получилось в итоге, поскольку чувствовал себя едва ли не обманутым. Они воспользовались моей идеей! Хоть бы поблагодарили. Без меня бы эта картина не состоялась. Помню, сразу после успеха “Криминального чтива” я был буквально одержим мыслью снять фильм по этой книге, которая никогда толком не экранизировалась. Я разговаривал с семьей Яна Флеминга, и она чуть не продала мне права. Потом, однако, права достались людям побогаче. Их я понять тоже могу: даже если бы я написал оригинальный сценарий, и он бы им понравился, они никогда в жизни, ни за что не дали бы мне право на финальный монтаж. А пообещали бы – я бы им не поверил. На такие риски никто не отважится. Возьмись я за “Казино Рояль”, у них бы нервный срыв случился.

- Следующей в вашем графике значится неожиданная работа – вы сыграете одну из ролей в новом фильме японца Такаши Миике!

Такаши Миике – потрясающий режиссер, я остаюсь его поклонником на протяжении уже многих лет... Лет шесть, наверное. Тогда я открыл для себя его кинематограф, и был

потрясен. Началось все с “Кинопробы” и “Итчи-убийцы”. Я до сих пор в себя не приду! Я не преувеличиваю – по-моему, “Кинопроба” должна входить в список десяти лучших фильмов последних десяти лет. Вот что мне нравится в Миике: он производит на зрителя столь особенное впечатление, что получать его следует в кинозале, а не у себя дома на диване перед проигрывателем DVD. Вроде бы гротеск, ужас сплошной – он осмеливается на то, за что менее безумный режиссер в жизни бы не взялся – и ты думаешь: “Да он псих!”, – и тут он посреди фильма начинает смеяться над тобой. Услышав, увидев этот смех, ты чувствуешь моментальное облегчение, и тебе больше не страшно. Редкое умение. Надеюсь, в нашем новом фильме это будет чувствоваться. Хотя о самом проекте ничего определенного я пока сказать не могу. Мы еще толком к работе не приступили: начали разве что обсуждать детали, и понемногу персонаж, которого я сыграю, начал выступать из тени.

- Фильмы ужасов, подобные “Доказательству смерти”, обычно используют фобии и страхи зрителей. А чего боитесь вы? Уж точно не злых критиков или низких сборов в прокате.

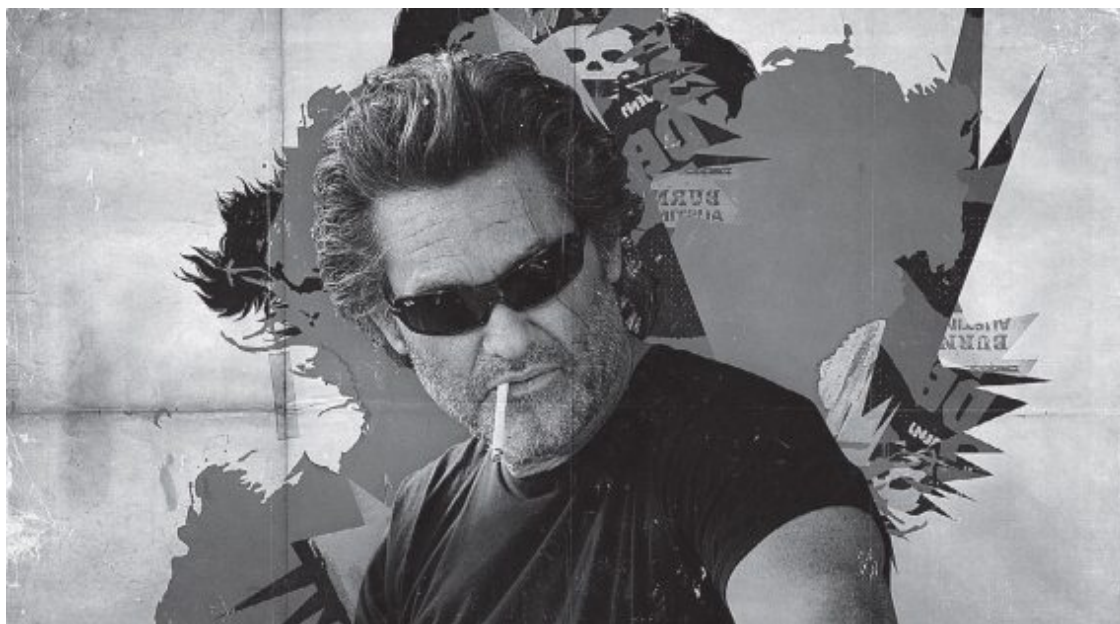
Хороший вопрос. Например, больше всего на свете я боюсь – не поверите – крыс. До смерти боюсь. Иррациональная фобия, но побороть я ее не в состоянии. Если под столом, за которым мы с вами сидим, сейчас оказалась бы крыса, я бы тут же, не задумываясь, вскочил на стол. И орал бы как сумасшедший.

- Снятся вам кошмары?

Много лет уже у меня не было кошмаров. Когда детям снятся страшные сны, они прибегают в постель к родителям. Так вот, когда мне в последний раз снился кошмар, я поступил так же, но моя мать поступила довольно неожиданно: не пустила меня и отослала обратно в свою кровать. Тогда я внезапно осознал, что больше не могу позволить себе роскошь видеть страшные сны и звать мамочку на помощь.

“Доказательство смерти” отчетливо поделено на две половины. Между ними – интерлюдия, действие которой разворачивается в больнице. Не той ли самой, откуда сбегала, выйдя из комы, Невеста – героиня Умы Турман в “Убить Билла”? Ее пробуждение было настолько неправдоподобным, настолько сказочным, что казалось продолжением коматозного сна; не исключено, что все последующие захватывающие события ей привиделись. В “Доказательстве смерти” все наоборот: слегка покалеченный каскадер Майк смиренно лежит в койке – он прекрасно знает, что ни жизни его, ни свободе ничто не угрожает. Знает об этом и резонер, перекочевавший сюда из других фильмов Тарантино, шериф Эрл Макгро (Майкл Паркс), который неторопливо прогуливается по больничным коридорам, рассказывая своему сыну о подлинных мотивах Майка. Старина Эрл знает, что речь идет о недоказуемом преднамеренном убийстве. “Тут секс замешан; может, только так этот гребаный дегенерат способен кончить”, – резюмирует Макгро и покидает госпиталь. Зло остается ненаказанным – ведь это только середина фильма.

Диагноз поставлен, причем не только каскадеру, но и солидарному с ним зрителю: патологическая сексуальная одержимость скоростью, смертью и кинематографом. Какой же киноман не любит быстрой езды! Теперь дело за излечением. Вторая половина фильма – курс эффективной (и эффектной) шоковой терапии.



Она настолько разительно отличается от первой, что поначалу кажется, будто отрезана от какого-то другого фильма. Открывается с титра “Лебанон, штат Теннесси, 14 месяцев спустя” (в начале подобного титра не было – место действия становилось известным из реплик персонажей). Затем цветное изображение вдруг, будто по случайности, переключается на черно-белое (и минут через пятнадцать, на следующей “части”, меняется обратно). В общем, все здесь наоборот. Вроде, девушек опять четверо, им тоже предстоит схватка с маньяком Майком, который их выслеживает – однако на дворе не ночь, а ясный день, отличная погода, и девицы не промах. Они сами с удовольствием обсуждают старые фильмы о гонках, одна из них по профессии трюкачка, а приятельница, за которой они заезжают в аэропорт, – и вовсе профессиональный каскадер, причем не отставной, как Майк, а действующий (в Лебанон она прилетела на съемки). В финале, когда за их машиной гонится убойная тачка маньяка, они обращают бегство в преследование – сперва подстрелив Майка, затем они догоняют его и разбивают его автомобиль, забивая самого злоумышленника насмерть. Хэппи-энд.

Тарантино славен своими героинями – обойдясь вообще без женщин в дебютных “Бешеных псах”, затем он успешно наверстал упущенное. Начал с незабываемой Мии Уоллас из “Криминального чтива” – вроде бы, дамы проходной, однако так лихо покорившей сердце гангстера и станцевавшей под Чака Берри, что тут же угодила на легендарный постер самого знаменитого тарантиновского фильма. В “Джеки Браун” и “Убить Билла” женщины властвовали уже безраздельно – и их количественное преимущество над мужчинами в “Доказательстве смерти” было обязано рано или поздно перейти в качественное. Сердце зрителя екает уже в тот момент, когда выключается ч/б, и обнаруживается, что едко-желтый цвет машины девушек и цвет костюма болельщицы, в который облачена одна из них, актриса Ли (Мэри Элизабет Уинстед), напоминают о комбинезоне, в котором Невеста побеждала своих врагов в первой части “Убить Билла”. Возмездие грядет: об этом свидетельствует и рингтон другой девицы, Эбернети (Розарио Доусон), позаимствованный из саундтрека того же эпоса о женской мести. А потом появляется Зои Белл – она не столько играет каскадершу, сколько ей является. Именно она была дублершей Умы Турман в “Убить Билла”.

Крутые Телки нравятся Тарантино больше крутых мужиков: общеизвестный факт. Естественно, что он, вместе со всем залом, наслаждается, когда девушки – уже не беспомощные трепливые клуши из первой половины фильма, а столь же трепливые, но отважные и лихие, – превращают злодея Майка в кровавое месиво. Знатокам жанра особенно приятно посмотреть на столь творческое переосмысление клише о “последней выжившей” (обычно в

фильмах ужасов это довольно нежное создание, которому подыгрывает сама судьба). Самые дотошные наслаются фотогалереей женщин, сопровождающей финальные титры – которые идут под заводную песню Chick Habit, наглой версии старинного хита Сержа Гензбура в исполнении певицы-альтернативщицы Эприл Марч. Однако все-таки за триумфом женщин стоит нечто большее, чем обычная победа слабого (тем паче, слабого пола) над сильным или тривиальное торжество добра над злом.

“Тут секс замешан”: старый шериф попал в точку. Майку удается уничтожить Джулию и ее подруг, выйдя сухим из воды, поскольку для него, воплощенного и жестокого мачо, это – ритуальный акт изнасилования, унижения женской натуры. При этом Пэм только что рассталась с бойфрендом, а Шанна, Джулия и Арлин довольствуются обществом приятелей в баре исключительно за неимением лучшего. Джулия перебрасывается безнадежными эсэмэсками с внесценическим персонажем по имени Крис Симонсон (очевидно, безразличным к ней возлюбленным), а Арлин из-за дурацкого розыгрыша, устроенного ее подружкой-диджеем на местной радиостанции, вынуждена исполнить эротический танец для Майка. У девушек из второй части фильма все наоборот. Делясь новостями, они выясняют, что у всех четверых дела на личном фронте обстоят просто превосходно. Они самодостаточны и жизнерадостны, им запросто удается обвести вокруг пальца мешковатого продавца бесценного автомобиля – “доджа челленджера” 1970 года, и отдать им машину для тест-драйва. Зои удается уговорить сидящую за рулем Ким (Трейси Томе) на рискованный трюк: “прокатиться на палубе”, то есть, вылезти на капот автомобиля во время движения по шоссе. В этот момент девиц и застигает врасплох Майк со своей машиной-убийцей – хотя погоня заканчивается трагично лишь для него самого.

Дело тут, однако, отнюдь не только в сложных отношениях полов, не в одной женской эмансипации. Кинематограф разбивал реальность вдребезги в первой половине “Доказательства смерти” – а тут реальность берет реванш. Майк – бывший каскадер, да и каскадер ли он? Когда лихач и маньяк начинает хныкать, а потом и вовсе орать в голос, просить прощения, умолять оставить его в покое, от имиджа стреляного воробья не остается и следа. Зои Белл, напротив, демонстрирует искусство подлинного каскадера – и оно, вкупе с водительскими способностями Ким, приносит им победу. Все четыре девушки работают в кинематографе: каскадер, трюкачка, гример и актриса (причем актрису Ли, как представительницу наименее крутой профессии, девушки оставляют в залог владельцу “доджа”). Финал картины – не просто торжество реальности; это победа профессионалов над дилетантом. Триумф кинематографистов над киноманом-любителем. Тарантино превосходит и побеждает сам себя – недаром, не удовлетворившись актерским, режиссерским, сценарным и продюсерским ремеслом, тут он еще и за камеру схватился, продемонстрировав всем окружающим, что его обучение любимой профессии наконец завершено. Экзамен сдан на пятерку.

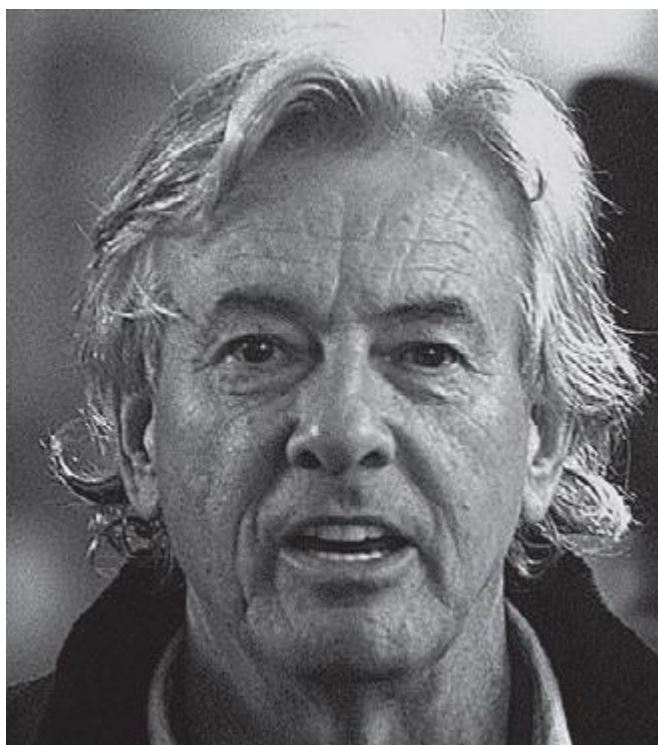
В “Доказательстве смерти” есть два прекрасных образа, за каждым из которых легко увидеть определенный метод. Первый – машина Майка, специально приспособленная для съемок и становящаяся для сбрендившего владельца оружием убийства. Такую же нечестную игру вел до сих пор со своей публикой и сам Тарантино. Он делал ставку на узнаваемость цитат и стилей, крепко сидел за рулем каждого своего фильма-автомобиля и доставлял опасное удовольствие сидевшему на пассажирском сидении зрителю. Второй – поездка “на палубе”, где непристегнутая Зои вдыхает чистый воздух сельской дороги и кричит от счастья, купаясь в чистом адреналине. Так ведет себя и нынешний Тарантино, который плюет на контакт с публикой и перестает ей подмигивать, ловит собственный кайф и надеется на оргазм-катарсис, каким, бесспорно, становится в “Доказательстве смерти” жестокий и смешной финал.

Российское название пятого фильма Тарантино – результат недоразумения, автоматического компьютерного перевода: речь идет всего лишь о “смертенепробиваемой” машине,

выражение “death proof” создано по аналогу с “bulletproof” (пуленепробиваемый) или “waterproof” (водонепроницаемый). Однако есть какая-то сермяжная правда и в странненьком сочетании “Доказательство смерти”. Влюбленный в кинематограф Квентин Тарантино походя, без особых сложностей, подтвердил апокалиптические прогнозы о скорой кончине важнейшего из искусств – и отправился дальше, как ни в чем не бывало, продолжая его воспевать. Недаром в парном фильме проекта Grindhouse “Планета страха” Тарантино играл роль похотливого зомби. Кинематограф умер, а он по-прежнему его любит.

Покаяние: Верховен

“Черная книга”, 2006



Редкий режиссер не мечтает об осуществлении постмодернистского идеала – “слоеного пирога”, в котором кремовая верхушка приманит массового зрителя, а изысканная начинка – эстетов-интеллектуалов. Осуществить мечту на практике, однако, способны единицы, и то, как правило, случайно. Единственный автор, которому под силу проделывать магический трюк раз за разом, – голландец Пол Верховен, получивший давнюю прописку в Голливуде, но не изменивший принципам провокативного арт-кино, когда-то сделавшего ему имя. На протяжении пяти десятилетий он смущает и возбуждает зрителей – сперва на родине, потом на континенте, затем уже по всему миру. Изменяя всему и всем, остается неизменно верен сам себе: ирония и пристрастие к парадоксам не мешают ему снимать в любом жанре несравненно увлекательное кино.

В самом деле, такого не повторить никому. Вызывать бесконечные скандалы и протесты со стороны как консерваторов (сетующих на верховеновское вольнодумие, безбожие и тягу к фривольности), так и либералов (возмущенных неполиткорректностью его картин), а потом, будучи прославленным автором шести нашумевших фильмов, сбежать за границу и начать там все с нуля. Опять немислимый успех – с первой международной продукцией (“Плоть и кровь”), с голливудским дебютом (“Робот-полицейский”) и последующими хитами. Опять скандалы: геи и женщины протестовали против “Лихачей” в Голландии, в момент выхода “Основного инстинкта” двенадцать лет спустя к ним присоединились и правозащитники. К травле “Шоугелз” подключились все критики, до тех пор стоявшие на стороне Верховена, со “Звездным десантом” к обвинениям в дурном вкусе прибавились подозрения в симпатиях к фашизму.

Режиссер не унывал. Единственное, что его по-настоящему расстраивало – компромиссы. Поэтому после несколько соглашательского “Невидимки” он решил вернуться туда, где все начиналось, в родную Голландию. Там он, 68-летний живой классик, снял “Черную книгу” – фильм, в котором еврейка влюбляется в нацистского офицера, а предателями

родины оказываются борцы Сопротивления. А заодно повторил рекорд 1977 года: вслед за сделанными тогда “Солдатами королевы” он опять снял картину о Второй Мировой в Голландии, и опять потратил на нее больше денег, чем любой другой голландский режиссер до него. Правда, теперь его были склонны принять чуть дружелюбнее: голливудские регалии обязывали. К тому же, покинувший родину Верховен уже не казался опасным для общественной морали – два самых знаменитых его фильма 1970-х, “Турецкие сладости” и “Солдаты королевы”, к тому времени заняли, соответственно, первое и второе места в списке лучших голландских фильмов всех времен и народов. Естественным образом, рекорды продолжились с “Черной книгой”: в Голландии ее посмотрел миллион зрителей, и по прокатным сборам 2006 года она уступила только третьей части “Пиратов Карибского моря” и “Коду да Винчи”.

- На протяжении долгих лет вы снимали фильм не на родном голландском языке, а на английском – к этому обязывала работа в Голливуде. Ваше желание вернуться к голландскому можно понять, но вот отнеслись ли к нему с пониманием продюсеры?

Продюсеры не оказывали на меня никакого давления. Сценарий, автор которого – мой давний друг, писавший все мои голландские сценарии, Герард Сотеман, был создан изначально на голландском языке. Сперва я показал его своим американским друзьям... Он им понравился, даже очень, но они немедленно выставили условие: снимать будем на английском. Я ответил честно: тогда я – вне игры. Фильм должен был быть подлинным и звучать соответственно! Страшно даже представить себе, как все – и голландские партизаны, и немецкие фашисты, – вдруг бы перешли на один общий английский язык. Наверное, дело в том, что я сам голландец. Будь я американцем, размышлял бы как они: “ОК, все говорят по-английски, а как им еще говорить?” Но я так не могу. Я не могу предать самого себя.

- Какие ощущения вам принесло возвращение на родную почву?

О, прекрасные, поверьте! Единственная сложность – устаревшая система финансирования кинематографа. Ох уже эта Европа... В фильм были вовлечены и немецкие, и французские продюсеры, и у каждой стороны было свое представление о том, как, что и на чьи деньги будет сниматься. Слишком много правил, слишком мало возможностей удовлетворить все потребности. Я занимался бухгалтерией, переходившей в чистую математику: “Эти деньги придут оттуда, прибавим деньги, приехавшие отсюда, и тогда получим нужную сумму”. Снимаешь, снимаешь, а тут деньги опять кончаются, совершенно неожиданно. Пришлось, конечно, понервничать. В Штатах так не бывает. За фильм берется студия, и она обеспечивает сразу все. Думать ни о чем таком не приходится.

- Однако, надо думать, ваша адаптация к работе в США в свое время была еще более сложной.

Не то слово. Помню, в какой ужас меня приводили мои первые проекты. Наверное, вы замечали, как мало в них диалогов. Это не случайно. Главной проблемой для меня был язык. Когда я читал сценарий “Робота-полицейского”, каждое пятнадцатое слово искал в словаре. И написал всерьез на полях: “Заметка сценаристу: один из бандитов все время зовет другого “братишкой”, меж тем нигде ранее не указано, что они являются братьями”. А что творилось на съемках “Вспомнить все”? Я голландец, Арнольд Шварценеггер – австрияк. Он подходит ко мне: “Пол, как произносится это слово?” А я и сам понятия не имею. Ясное дело, бежим к ассистенту режиссера и пытаемся выяснить, как же это все произносится. Там, вдобавок, было полным-полно специальной лексики. Ну и намучались же мы. Я еле выжил. Сейчас, конечно, уже смешно вспоминать. Но до сих пор я не вполне комфортно ощущаю себя, разговаривая по-английски. Трудно начинать говорить на чужом языке и ощущать себя частью чужой культуры, когда тебе 48 лет. Разумеется, возвращение в Голландию, где я наконец-то мог работать, разговаривая на родном языке, было настоящим благословением. И это заставляло забыть обо всех финансовых проблемах.

• Ощутили резкую разницу между европейским и американским стилем актерской игры?

Да нет никакой разницы. Уж вы мне поверьте. Единственное различие – большее число психологических нюансов в сценарии, что было связано с языком. А так – люди везде похожи друг на друга. Правда, есть одно различие. Американцы не очень стеснительны, им легко сразу войти в роль и начать кричать, бегать... Карие Ван Хоутен, сыгравшая в “Черной книге”, подходила на роль идеально, будто была рождена для нее, и это сделало мою работу с ней еще более приятной. Однако голландцы – люди обстоятельные, им надо осмотреться, прежде чем почувствовать себя в своей тарелке. Я и сам такой. Главное – не процесс, а результат.

• Какие чувства вы испытали, вернувшись к давним соратникам – к тому же Герарду Сотеману?

Огромное удовольствие. Не подумайте, что мы с ним не общались все эти годы. Мы дружим, и довольно близко. Мы были постоянно на связи, мы даже пытались несколько раз протолкнуть в Голливуде тот или иной совместный проект, или сделать что-то в Европе. Но как-то не складывалось. Знаете, он уже не первый год безуспешно ищет инвесторов для экранизации “Монт-Ориоля” Ги де Мопассана, сценарий которой мы написали вместе. И желание поработать с ним было одним из сильнейших мотивов для меня, чтобы вернуться работать в Европу. Работать с Герардом – как возвращаться домой. Мы с ним очень разные, но идеально подходим друг другу как соавторы.

• Жалее ли вы, что оператором “Черной книги” стал не Ян де Бонт, снимавший большую часть ваших голландских фильмов и ставший, благодаря вам, большой голливудской знаменитостью?

Нет, он бы за это ни за что не взялся. Да это и не было бы возможным. В Штатах так не делают: не отступают назад. Уж если ты стал режиссером, – а Ян стал успешным режиссером, он снял такие блокбастеры, как “Скорость” и “Смерч”, – то к операторскому ремеслу лучше не возвращаться.

Первая страница “Черной книги” открывается в Израиле, в 1956 году. Автобус с туристами объезжает памятные по Библии места, по пути останавливаясь в кибуце. Женщина с фотоаппаратом заглядывает в окно одного из зданий и видит, что это школа: дети повторяют за учительницей слова песни. Туристка делает снимок, учительница оборачивается и просит не снимать. Они узнают друг друга. Гостья поражена – она и не представляла себе, что ее приятельница по секретариату гаагского отделения СС, в котором они вместе работали двенадцать лет назад, – еврейка. Они быстро обмениваются новостями, автобус отъезжает. “Помни – Рахиль Розенталь, кибуц Штайн!”, – кричит учительница туристам вслед. После этого она садится на берегу озера и вспоминает о событиях 1944 года.

Рахиль не случайно так настойчиво повторяет свою новую фамилию и адрес – ведь в те времена, когда они познакомились с Ронни (так зовут бывшую машинистку, ныне уважаемую супругу чиновного канадца), она не раз меняла имена. Собственно, “Черная книга” – фильм, сюжет которого построен на перманентной перемене личности. Сначала мы видим героиню на чердаке фермы, где она укрывается от нацистов: ее зовут Рахиль Штайн, она еврейка, но должна притворяться обращенной христианкой. Только на этих условиях ее здесь держат – пока не прочитает молитву за обедом, не получит свою порцию овсянки. Короткий миг ужаса и облегчения: ферму стирает с лица земли взрыв шальной бомбы, больше не надо притворяться. Рахиль – девушка в купальнике на берегу реки, она флиртует с местным яхтсменом и рассказывает ему о прошлом (до войны была певицей, теперь скрывается). Появляется полицейский, предлагает переправить ее за линию фронта, в Бельгию. Она согласна. Собирает фамильные деньги и драгоценности, на перевалочном пункте встре-

чается с родителями и братом, садится на корабль – и чудом выживает, когда немецкое патрульное судно уничтожает беглых евреев, всех до единого.

Здесь опять начинается долгий период притворства. Рахиль Штайн обращается в анонимный труп девушки, погибшей от сыпного тифа, и так попадает обратно в оккупированную Гаагу. Потом красит волосы и превращается в блондинку Эллис де Фрис, работающую на похоронную контору – прикрытие для местного отдела Соппротивления. Превращается в активного борца Соппротивления и, не успев поработать курьером, становится шпионкой: ее засылают в штаб СС для совращения одного из его руководителей, гаупштурмфюрера Людвиг Мюнце. Она сходится с ним и влюбляется. Теперь Рахиль должна притворяться, что в постели Мюнце ее держит только патриотический долг. Война кончается, из партизанки она превращается в коллаборационистку и предательницу. Лишь раскрыв тайну убийства своей семьи и реабилитировавшись в глазах бывших соратников по Соппротивлению, Эллис может снова стать Рахилью и, уехав на землю предков, начать там полноценную – еще раз новую! – жизнь. Для этого, впрочем, придется еще раз поменять фамилию, выйдя замуж.

Пола Верховена всегда обвиняли в предвзятом отношении к женщинам, которых он показывал то ведьмами, то объектами для мужской эксплуатации – разумеется, в самых низменных целях. А ведь в истории кино не найти другого такого певца женской самобытности и сексуальности. Действительно, Кэтрин Тремелл из “Основного инстинкта” – дьявол во плоти, но плоть эта настолько соблазнительна, что героиня Шэрон Стоун и через полтора десятилетия после премьеры фильма остается абсолютным секс-символом современного кино. А были у нее и предшественницы. Пара предприимчивых проституток, наилучших аналитиков и психологов, в полнометражном дебюте Верховена “Бизнес есть бизнес”. Независимая и привлекательная героиня Моники Ван де Вен в “Турецких сладостях” и “Катти Типель”. Еще одна сексуальная и циничная блондинка – прямая предшественница Кэтрин Тремелл, Рене Сутендик в “Лихачах” и “Четвертом мужчине”. Героиня Дженнифер Джейсон Ли в “Плоти и крови” – изнеженная аристократка, на глазах превращающаяся в хитроумного манипулятора. Стриптизерши Номи и Кристал в “Шоугелз”, бойцы Диззи и Кармен в “Звездном десанте” – несть им числа. Однако отысканная Верховеном в результате изнурительного кастинга соотечественница Карие Ван Хоутен в “Черной книге” – поистине, суммарный результат всех изысканий, которым режиссер посвятил тридцать пять лет своей карьеры. Ее способности к трансформации – от испуганной, затравленной жертвы к глупой, но сексуальной певичке и, наконец, сильной и умной женщине, – превосходят любые ожидания; сочетание чувственности и прагматизма со способностью к самопожертвованию трогает – и, что важнее, постоянно удивляет.

Впрочем, дело тут не столько в актерских способностях Ван Хоутен (будучи приглашенной несколько лет спустя в другой фильм о Второй Мировой, “Операцию “Валькирия”, никаких выдающихся способностей там она явить не смогла), сколько в конструкции сложного и неизменно увлекательного сценария – одного из лучших совместных творений Верховена и его давнего товарища и соавтора Герарда Сотемана. В третий раз после “Катти Типель” и “Шоугелз” Верховен не удовлетворяется портретом, но следит за генезисом героини – что особенно непросто при столь рискованном выборе материала и персонажа: Рахиль/Эллис не просто эмансипированная красотка, а еврейка в оккупированной нацистами Европе. “Черная книга” – кино о закалке характера, масштабный роман воспитания. Как и во многих других произведениях этого уважаемого жанра, формирование характера происходит благодаря последовательной смене амплуа – череде маскировок.

Именно эта неопределенность личности, которая лепится на глазах зрителя из бесформенной исторической массы, составляет главное напряжение интриги. Лишь к середине фильма вырисовывается предмет для детектива – кто стоит за планомерным убийством богатых евреев?



Меж тем, саспенс обусловлен совсем другой загадкой: кто эта девушка, и кем она станет в процессе выживания? Убыстренная эволюция, почти по Дарвину: загнанная одиночка, любящая дочь и сестра, скромная труженица, изобретательная подпольщица, харизматичная артистка, страстная любовница, нежная спутница, ожесточенная одиночка, хладнокровная мстительница, заботливая мать и жена – в этой цепочке стереотипность каждого амплуа нивелируется соседним, подчас противоположным.

Она скорбит по погибшим родителям – но моментально забывает о скорби, когда рядом появляется интересный мужчина; она до потери сознания влюблена в благородного немецкого офицера – но уже через минуту после того, как узнает о его гибели, проявляет чудеса изобретательности, спасаясь от смерти. Воля к жизни не покидает ее ни на минуту. Каждое следующее переодевание, каждая смена маски – идет ли речь о смене мешковатых штанов на обтягивающее красной платье или о перекраске лобковых волос (превращаться в блондинку надо со всей ответственностью), дает ей дополнительный стимул для выживания. Об Эллис/Рахили невозможно сказать ничего определенного, кроме ее фантастической способности приспосабливаться к среде, продолжая ей сопротивляться и храня свое “я” – как правило, невидимое не только окружающим, но и всезнающим зрителям.

В этом смысле принципиально то, что Верховен снял фильм не просто о подпольщиках и фашистах, но о судьбе еврейки. Национальная идентичность помогает Рахили остаться в живых, утвердить свою индивидуальность на фоне не только немцев, но и голландских антифашистов – тоже отнюдь не чуждых антисемитизму. Она же помогает героине вновь обрести себя в финале: Израиль для нее – первая твердая почва под ногами за всю жизнь. Верховен сознательно перенес пролог и эпилог фильма именно в октябрь 1956 года – Рахиль вспоминает о своем прошлом на фоне событий Суэцкого кризиса. В последнем кадре картины мы видим солдат, которые берутся за оружие. Война не кончается никогда, только прерывается ненадолго, – но построившая на своей земле собственный оазис, кибуц, названный по имени ее родителей, Рахиль, как ни в чем не бывало, уходит вдаль с мужем и детьми. Не случайно же Верховен вернулся в родную Голландию именно с этой картиной.

Еврей в “Черной книге” – естественный подпольщик, извечный актер, и все-таки образец верности себе. В этом фильме Верховен разрешает задачу, над которой бился в течение долгих лет: чем становится человек, перестающий быть самим собой, что удерживает его в рамках одной личности, если обстоятельства требуют изменений характера, судьбы и устремлений? Он может потерять память и превратиться из супермена в тривиального слу-

жащего – или, напротив, стать из героя обывателем (“Вспомнить все”). Потерять облик – и с радостью забыть о нем (“Невидимка”). Сделаться из проститутки звездой, а из звезды проституткой (“Шоугелз”). Наконец, пройти через смерть и воскреснуть вновь (“Робот-полицейский”, “Звездный десант”).

Штаб борцов Сопротивления в “Черной книге” располагается в похоронном бюро, и двое центральных персонажей по своей воле ложатся в гробы. В случае Рахили это – инициация в новую жизнь, в которой она из преследуемой брюнетки превратится в желанную блондинку. В случае доктора Ханса Аккерманса (Том Хоффман), одного из лидеров подпольного движения, а по факту – двойного агента, это способ сбежать из освобожденной Голландии с награбленным золотом убитых евреев. Однако мстительница Рахиль фиксирует мнимую смерть, прикручивая крышку гроба и превращая укрытие беглеца в могилу. Она сама чудом спаслась от казни, и легла в гроб, чтобы воскреснуть другим человеком – Аккермане же выдавал себя за другого, и человека, которого он изображал, никогда не существовало на свете. Осталось предать земле тело, лишь по недоразумению считающее себя живым.

• Что вас так привлекает в этом историческом периоде – конце Второй Мировой? Ведь “Черная книга” – уже второй ваш фильм на эту тему, после знаменитых “Солдат королевы” с Рутгером Хауэром?

С исторической точки зрения этот период был самым интересным из тех, которые довелось пережить Голландии в XX веке: смерть поджидала нас всех за каждым углом, все жили на грани, на краю. Идеальные условия для драмы. Иногда мои персонажи кажутся отвратительными, но они не более отвратительны, чем реальные люди. Нет, снимать фильм о войне в Европе – хорошее дело. Вы заметили, как невзыскательна американская публика по сравнению с европейской? В Штатах любой герой может в любую секунду выхватить из-за пазухи пистолет, и никого это не удивит. А в Европе каждый будет тебя спрашивать: “Откуда у него пистолет? В предыдущей сцене его не было видно”. А в войну у всех было оружие, и ничего не надо объяснять!

• Вы были ребенком в годы войны. Что-то осталось в памяти?

Очень многое. Я был не так уж мал – мне было шесть-семь лет. Я жил в Гааге, столице, центре немецкой оккупации. Многие правительственные здания находились в двух шагах от дома, где я жил, – он находился в самом сердце города. И район, где я жил, все время бомбили: ведь там были стратегически важные объекты! В последний год войны нас бомбили постоянно, не давали передохнуть. Один раз мой дом чуть не снесли с лица земли, и уже потом выяснилось, что у британских летчиков была неточная карта, и они по ошибке бомбили жилые кварталы. Кстати, знаменитые “большие бомбардировки” Гааги тоже были ошибкой – они перепутали координаты...

• Было очень страшно?

Что вы, было весело! Мне, ребенку, очень хорошо жилось в те дни. Очень интересно. Реальность была переполнена спецэффектами, как хороший фильм. Жили по звонку, ждали следующей сирены, и я помню: как только звучал сигнал, что бомбардировка окончена, я выбегал из убежища стремглав, чтобы подобрать куски металла, снаряды и гильзы. Найти в те годы не разорвавшуюся бомбу было самым обычным делом. Я не помню чувства опасности или страха. Хотя, конечно, все это было ужасом. В моей семье ни у кого нет еврейских корней, так что мы пережили войну. Но эти воспоминания наложили на меня очень серьезный отпечаток. С детства я привык думать, что война – нормальное состояние человека. Что оккупация – это нормально. Что смерть в порядке вещей. Я так рос.

• Многим “Черная книга” показалась провокационной и неполиткорректной – как и предыдущие ваши фильмы. Вас такая реакция не удивляет?

Меня радует, что люди от моего фильма или в восторге, или в ужасе, а средней реакции не наблюдается. А так – даже представить не могу, почему кому бы то ни было мой

фильм придется не по душе... (*Смеется*). Нет, на самом деле, я ничего не выдумывал. Все это реально, хоть персонажи и события нами выдуманы – я снимал кино художественное, а не документальное, и позволил себе определенную свободу. Однако реальность именно такова, и с ней приходится жить. О коммунизме, антисемитизме и предательстве я не сказал ни слова, которое не было бы правдой! Вы сами прекрасно знаете, что вся Европа склонна к антисемитизму. Восточная Европа – еще больше, между прочим. Но и в Голландии антисемитов хватает. Как им не присутствовать в моем фильме? Не только нацисты, но и многие борцы сопротивления позволяют себе антисемитские реплики, и это отражает реальность.

- Однако, как всегда, вы избежали деления персонажей на “положительных” и “отрицательных”.

Я всегда находил такое разделение скучным. “Он так зол, что злость видна в его глазах...” Ненавижу такое.

- Борцы сопротивления, которые оказываются предателями, – это тоже факт из реальности?

У нас даже в последние годы нередко происходили такие скандалы с разоблачением былых героев. А потом вдруг выяснялось, что они были настоящими предателями. Вот, недавно выяснилось, что Гюнтер Грасс был в СС – правда, в молодежном, а не политическом отделении. Но и вполне честные борцы сопротивления часто поступали как мерзавцы. Сцена жутких издевательств над пленными после освобождения – она написана нами на основании реальных воспоминаний, протоколов и документов. Это потом уже вспомнили о правах человека и их нарушениях, много десятилетий спустя. Был один руководитель нацистского подразделения в Гааге – голландец по происхождению, которого судили и посадили в тюрьму после войны. Он там такое пережил... Вокруг этого тоже был настоящий скандал. Когда я читал о нем, то вдруг осознал, что девочка, в которую я был влюблен в детстве, была его дочерью! Мне тогда было четырнадцать лет. И вот, полвека спустя, я узнаю об этом, читая в его воспоминаниях: “В этот день моей любимой дочке Марике исполнилось 14 лет...”. Только тут я вспомнил об этом и понял, что знал именно эту Марику. Тогда я знал, что с ее отцом что-то не так и он сидит в тюрьме, но не знал ни его имени, ни причины, по которой он попал в тюрьму.

Верховен – абсолютный чемпион по неполиткорректности. С первых картин режисера преследуют обвинения в нарушении всех мыслимых норм: обычные его оппоненты – защитники меньшинств, борцы с дискриминацией и церковь, которую он ухитряется так или иначе припечатать в каждом своем фильме. В Голландии самой нашумевшей его картиной были “Лихачи”, оскорбившие феминисток, гомосексуалистов и борцов за права инвалидов, в Штатах – “Основной инстинкт”, противники которого бойкотировали премьерные кинотеатры с плакатами, раскрывавшими личность убийцы. Редкий фильм не вызывал вообще никакой общественной реакции.

Естественно, и “Черная книга” не стала исключением: ведь этот приключенческий и эротический фильм, насыщенный переодеваниями и приключениями не в меньшей степени, чем хороший голливудский боевик, посвящен наследию нацизма и Холокосту. Даже название отсылает к списку преступлений нацистов, составленному членами Еврейского антифашистского комитета и американскими еврейскими общинами еще во время войны. Самые уважительные и деликатные фильмы на эту тему влекли за собой обвинения в спекуляции – сам Спилберг, чтобы снять претензии к “Списку Шиндлера”, отдал всю прибыль от этой картины в фонд Шоа. Верховен – даже не наследник жертв Холокоста, и его фильм был воспринят вполне однозначно: как попытка (причем удачная) заработать денег на самой чудовищной катастрофе XX века. “К реальности “Черная книга” относится примерно так же, как копия Эйфелевой башни в Лас-Вегасе – к ее оригиналу в Париже”, – писали критики. Бесспорно, годы успешной работы в Голливуде не прошли для Верховена даром. Трудно

не увидеть в фильме продукта чистого развлечения – бесконечные повороты и развороты сюжета не дают зрителю отдыха ни на секунду, как на американских горках. Когда в финале героиня всхлипывает в камеру, узнав об очередной трагедии, – “Когда же это кончится?”, – в зале это вызывает невольный смех.

Однако Вторая Мировая и Холокост для Верховена – нечто несравнимо большее, нежели просто выигранный материал для приключенческого фильма. Он намеренно избавляет эту тему от лицемерного целомудрия, используя свое главное орудие – агрессивную чувственность, свойственную абсолютно всем его фильмам и столь редкую в кинематографе; по сути, Верховен играет на том же запретном поле, что и другой эротический фильм о нацизме как садомазохизме – “Ночной портье” Лилианы Кавани. Верховен – мужчина, жертва насилия и несправедливости в “Черной книге” – женщина; мужской взгляд на Холокост – это взгляд палача (или хотя бы пассивного свидетеля-соучастника), вожделеющего к жертве. Эти же эмоции режиссер будит и в зрителе, превращая его в возбужденного вуайериста, не давая отдыха органам его чувств и практически отключая логическое и историческое мышление.

Разумеется, Верховен не довольствуется эксплуатацией готовых клише, он их переосмысляет. Женщина, проходя крещение смертью, начинает использовать свое тело как орудие (в этом Рахиль/Эллис – прямая наследница Кэтрин Треллел), в конечном счете, самостоятельно выбирая сексуального партнера. А поскольку этот партнер – не вожделеющий к ней подпольщик (как выясняется впоследствии, предатель), а нацистский офицер (как выясняется впоследствии, человек чести), то ее выбор обусловлен иррациональным женским знанием о добре и зле, а не принятыми в обществе конвенциями – с которыми Верховен всю свою жизнь сражается.

Заставляя героиню-еврейку влюбиться в фашиста, а не партизана, Верховен выводит свою тему за границы (псевдо) исторического документа. Он потешается над ситуативными представлениями о добре и зле: эйфорические сцены освобождения моментально переворачивают действующую иерархию, не избавляя общество от порока и смерти. Подлый генерал Каутнер стал военнопленным, но это не мешает ему расправиться с личным врагом и отправить честного Мюнце на казнь; Рахиль больше не угрожает расстрел, но теперь над ней, как над “немецкой подстилкой”, издеваются освободители. Абсолютных ориентиров добра и зла не существует – об этом Верховен твердил даже в голливудских своих картинах, но тут повторяет этот тезис, ссылаясь на конкретный исторический опыт. Каким бы благородным ни был глава Сопротивления Гербен Куйперс (Дерек де Линт), но и он готов без суда и следствия убить женщину, которую ему удобно обвинить в гибели сына. Каким бы омерзительным ни казался похотливый нацист Гюнтер Франкен (Вальдемар Кобус), значительно более гадкими предстают пьяные союзники, поливающие арестованных женщин-коллаборационисток дерьмом из тюремной параша. Но и экскременты вызывают не такую тошноту, как трофейный шоколад, который раздает поклонникам народный герой Аккермане – хладнокровно присвоивший драгоценности евреев, уничтоженных по его наводке. Все относительно, все относительно.

Существуют, однако, по версии Верховена, и понятия абсолютные. Аккермане выступает в “Черной книге” как апологет насилия – и оказывается предателем. Напротив, самый светлый персонаж мужского пола здесь – нацист Мюнце, что показано простейшими средствами: за весь фильм он лишь дважды поднимает на человека оружие, и ни разу не нажимает на курок (в одном из двух случаев пистолет является визуальной сублимацией сексуального влечения, не представляя реальной угрозы). Это, конечно, намеренная провокация со стороны режиссера, но и декларативное заявление о ценности любой человеческой жизни – вне зависимости от политических взглядов и “исторической” правоты. Аккермане виноват в большей степени не потому, что он подпольщик, а потому что он, врач по профессии,

сознательно лишает людей жизни во имя наживы (хотя не является убежденным антисемитом: он даже защищает Рахиль от подозрений товарищей по Сопротивлению). Напротив, встречая Мюнце в начале фильма, мы сначала узнаем, что он – коллекционер марок, и лишь потом – что он высокопоставленный чин в СС. Страсть к филателии стала бы в “Семнадцати мгновениях весны” дополнительным штрихом, оттеняющим изуверства фашиста, но для Верховена она – достаточная индульгенция для того, чтобы проявить к врагу человеческий интерес. Любопытно, что тот же актер Себастьян Кох сыграл в том же году главную положительную роль в “Жизни других”, гуманистическом блокбастере Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка, где воплотил на экране образ другого романтического героя, на сей раз – диссидента и подпольщика, вызывающего однозначные симпатии публики.

Относительность всех принятых ценностей блистательно передана Верховеном в сцене убийства – точнее, казни – Аккерманса. Преступник лежит в гробу, в котором намеревался скрыться из страны, настигнувшая его Рахиль завинчивает винты, обеспечивавшие допуск воздуха в деревянный ящик, и использует, за неимением отвертки, фамильный драгоценный медальон с портретами погибших родителей и брата. Здесь отменены не только привычные представления о добре и зле, о нацистах и героях Сопротивления, но и стереотипы приключенческого жанра, в которых ведется охота за сокровищами – Рахиль презрительно запихивает доллары и бриллианты обратно в гроб, пользуясь последней собственной драгоценностью как инструментом справедливого убийства.

После “Черной книги” Верховену приписывали крайний цинизм – одни видели в этом преступление, другие заслугу. Но режиссер, манипулируя зрителем, не раз возбуждая его, а затем ставя в неудобное положение, продемонстрировав механизм возбуждения, напротив, сражается с высшим проявлением цинизма – безразличием к “делам давно минувших дней”: более блестящей актуализации проблемы Холокоста в кино не появлялось, наверное, никогда. В макабрической трагедии Второй Мировой зритель последовательно примеряет маски жертвы, борца, палача, субъекта и объекта насилия, и гарантировано не остается равнодушным. А после этого фантастического развлечения, гарантирующего публике смех и слезы, чувствует легкую неловкость – как после эйфорического хорового исполнения неофашистского гимна в “Звездном десанте”. Разница только в том, что там предлагалось мочить космических жуков, а тут речь зашла о вполне реальных евреях. Что ж, насилие по Верховену – тоже инстинкт из числа основных.

• В самый разгар работы над “Черной книгой” на экраны мира вышел “Основной инстинкт 2”. У вас нашлось время его посмотреть?

Да, представьте, нашлось. Вы знаете, что сперва этот проект настойчиво предлагали мне. Я чуть было не согласился. Я даже встречался с Шэрон Стоун, мы обсуждали сценарий. Очень подробно обсуждали. Она показала мне все, что мне было необходимо увидеть, чтобы понять: она все еще способна сыграть подобную роль. Но потом переговоры с продюсерами не дали желаемого результата. Сценарий-то можно было переработать и улучшить. Проблема была в том, что я твердо знал: мне необходима еще одна звезда, кроме Шэрон. Звезда мужского пола. Кто бы что ни думал, но я-то знаю наверняка, что сумасшедший успех “Основного инстинкта” был связан не только с Шэрон, но и с Майклом Дугласом. Хотя сейчас об этом забыли... Все, кроме меня. Он был ее зеркалом, и без него Шэрон так бы не засияла. И она не тянула бы так одеяло на себя, если бы рядом с ней стоял кто-то настолько же сильный и яркий, как Майкл. Я сразу понял: если рядом с Шэрон будет находиться малоизвестный британский актер, проект будет обречен на неуспех с самого начала. Так и произошло. Одной Шэрон не хватило, хотя она – потрясающая женщина. Именно поэтому ей нужен столь же потрясающий партнер и антагонист, чтобы удержать ее в узде и уравновесить ее силу. У Майкла для этого хватало и таланта, и опыта, и харизмы. Продюсеры ничего

не поняли. Они сказали: “Мы потратили на гонорар Шэрон столько денег, что больше нам ни на кого не хватит. Да и не нужен нам никто – все хотят видеть только Шэрон”.

- Они ошиблись, а вы нет.

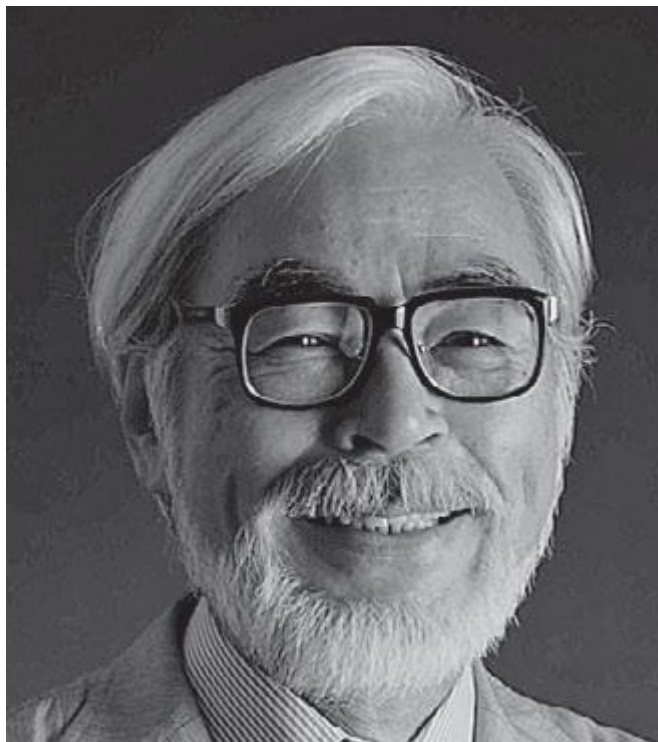
Зря они меня не послушались. А я вот рад, что не взялся за “Основной инстинкт 2”. Мне даже удалось извлечь из этого выгоду. Из-за промедления и переговоров до начала съемок им не удалось заключить контракт с превосходным оператором Карлом Уолтером Линденлаубом... И я пригласил его снимать “Черную книгу”. Иначе мне ни за что бы не удалось сделать ему более выгодное предложение. Мне повезло дважды. А я ведь снял все-все мои фильмы с двумя операторами, Яном де Бонтом и Йостом Вакано, – и очень многим обязан каждому из них. Так или иначе, Ян исчез с моего горизонта после того, как переехал в Голливуд, а Йост снимал один фильм за другим, пока не ушел на пенсию как раз после “Невидимки”. Мне было надо найти нового оператора, и для меня это было нешуточным шагом: как жениться в старости. Я выбрал Карла и, по-моему, не прогадал.

- Вопрос вдогонку: вы так и не сделали ни одного сиквела, а ведь в США почти у каждого вашего фильма – “Робота-полицейского”, “Звездного десанта”, “Невидимки”, теперь вот “Основного инстинкта” – есть от одного до трех продолжений. Вы по-прежнему собираетесь придерживаться этой линии?

Да. Да. Не буду снимать сиквелов. Надеюсь, что до самой смерти буду достаточно силен, чтобы не сделать ни одного сиквела.

Тупик: Миядзаки

“Рыбка Поньо”, 2008



“Будьте как дети” – легко сказать, а попробуй осуществи! Хаяо Миядзаки смог. В Венеции несколько тысяч взрослых людей (на все сеансы вход строго воспрещен детям до 18-ти) смотрели в захлеб его “Рыбку Поньо” – мультфильм о пятилетних и для пятилетних, аплодировали в такт и пели хором песню на неведомом японском языке: “Поньо, Поньо...” Маститые критики, не стесняясь, вытирали счастливые слезы: а как же, ведь в конце мультфильма маленькая принцесса рыбьего мира осуществила свою мечту и стала человеком! Этой радостью, однако, с незнакомым человеком не поделишься – вот и объясняли свой восторг пространными словами об “изысканной технике” и “феерической цветовой гамме”. Хотя, по правде говоря, мало кто из западных зрителей скрывает свое полное неведение в области анимации как таковой и японских аниме в частности. А для фестивальной публики Миядзаки – инопланетянин в NN-ой степени: во-первых, японец (в их традициях черт ногу сломит), во-вторых – человек из вселенной масс-культуры, в-третьих – ГУРУ детского кино, которое на арт-хаусных смотрах нечастый гость. Незнание спасительно, оно и позволяет от души радоваться увиденной сказке, не вдаваясь в детали.

Забавно, что и японцы никогда не претендовали на стопроцентное понимание вселенной Миядзаки – настолько она самобытна и эклектична, настолько напитана отзвуками европейской культуры. Смотри и заучивая наизусть мультфильмы студии Ghibli, соотечественники мэтра вряд ли отдадут себе отчет в том, что Навсикая – героиня Гомера, а Конан – Роберта Говарда, что Лапуту первым открыл Джонатан Свифт, а слово “Тоторо” – искаженное “тролль”. Однако и смысла в этом знании немного, ибо властью карандаша Миядзаки все культурные коннотации девальвируются; знание подтекста никак не влияет на впечатления от просмотра. Миядзаки говорит со своей аудиторией, по какую бы сторону Тихого Океана та ни обреталась, одинаково – как с малыми детьми. Его кинематограф – не контр-культурный, но акультурный.

Этим объясняется и секрет второго рождения Миядзаки в XXI веке. Будучи 67-летним классиком на родине, в Европе и США он на старости лет вновь обратился в актуального мастера. В Японии прославился в 1984-м, с “Навсикаей в долине ветров”, после которой и основал вместе с коллегой и другом Исао Такахатой студию Ghibli. Достигнув пика популярности к концу 1980-х, в следующем десятилетии Миядзаки пережил кризис: мультфильмы становились все депрессивнее и серьезнее, предназначались уже не детям, но взрослым (“Порко Россо”, 1992; “Принцесса Мононоке”, 1997). После трагической смерти молодого соратника по студии Есифуми Конду Миядзаки объявил, что уходит на покой. Но случилось непредвиденное: “Принцесса Мононоке” внезапно стала хитом в Штатах, до тех пор практически не слышавших о феномене Миядзаки (в свое время “Навсикаю” американские прокатчики сократили на полчаса и так изуродовали дубляжом, что руководство Ghibli решило впредь обходиться внутренним рынком). Получив доступ к новым территориям, мэтр воспрял и сделал мультфильм, принесший ему всемирную славу, берлинского “Золотого медведя” и “Оскара”, – “Унесенных призраками”. Затем – еще более отвязный “Шагающий замок”. Теперь гением его называют уже не только в Азии, а права на прокат следующей картины продаются только в пакете с правами на всю предыдущую продукцию Ghibli. Цивилизованный мир охватывает миядзакимания.

Тогда Миядзаки повторяет фокус, сделанный ровно двадцать лет назад в Японии. После двух сложных многоуровневых фильмов-фэнтези он предлагает вниманию публики мнимо простую сказку для младшего дошкольного возраста. В 1988-м “Мой сосед Тоторо” стал феноменом – и сегодня признан вторым по популярности фильмом за всю историю японского кино, после “Семи самураев”; фигурки мохнатых зверей Тоторо продаются в каждом магазине игрушек, и каждый японец напоеет вам песенку из финальных титров. Автор вечного хита, слова к которому помогал писать сам Миядзаки, – Джо Хиса-иси, забывший ради элементарных частиц зрительского счастья о своем даре симфониста. Он же написал песенку из “Рыбки Поньо”, которую в течение ближайшего года выучил наизусть весь мир. Забавно, что припевы обеих песенок построены на том же нисходящем мажорном трезвучии, обеспечивающем мгновенную узнаваемость. Это, конечно, декларация: примитивная мелодия замещает в памяти зрителя сложную оркестровую сюиту с явными отсылками к “Полету валькирий”, звучащую в сцене шторма. Так и героиня фильма, решившая превратиться из волшебной рыбы в обычную девочку, отказывается отзываться на имя “Брунгильда”, данное ей отцом – подводным биологом Фудзимото: “Меня зовут Поньо!” За этим именем не скрывается дополнительных смыслов, оно запоминается моментально и навсегда. То же – и с фавулой. Ни “Унесенных призраками”, ни “Шагающий замок” вкратце пересказать невозможно, тогда как “Рыбка Поньо” укладывается в одно предложение: “Морская принцесса полюбила обычного мальчика и решила превратиться в человека”.

Сказка вместо фэнтези, простота вместо многослойности, песенка вместо симфонии: ловись, зритель, большой и маленький. Это не только мастерство художника, искусного в “простых вещах”, но и отличный маркетинговый ход. Аудитория расширяется до максимума, от пяти лет и до бесконечности, в той же Японии фильм расписан в кинотеатрах на 20 недель проката (когда средний прокатный срок – от двух недель до четырех) и тут же становится хитом бокс-офиса. Студии Ghibli коммерческий успех нужен больше, чем любой другой: ведь только здесь снимают исключительно полнометражные мультфильмы для кинотеатрального проката, не опускаясь до низкобюджетной сериальной продукции, не доверяют компьютерам и рисуют все вручную, – а это требует немалых затрат. Так что превращение взрослой публики в детей необходимо, чтобы проект был успешным. Но это превращение – не главное и не единственное в “Рыбке Поньо”.

Мир Миядзаки полон метаморфоз. Каждый его мультфильм существует на нейтральной территории между двумя состояниями человека, пейзажа, сюжета. Иногда превращение

становится основой интриги, как в “Шагающем замке” трансформация Софи в старушку, упавшей звезды – в демона огня, а принца – в огородное пугало; или в “Унесенных призраками”, где родители Тихиро превращаются в свиней, а мальчик Хаку – в дракона. В центре “Порко Россо” – заколдованный пилот-кабан Марко, в центре “Принцессы Мононоке” – лесной бог, имеющий, как минимум, три разных обличия. Реальный мир граничит с ирреальным, как в “Ведьминой службе доставки”, древняя магия соседствует с достижениями техники, как в “Воздушном замке Лапута”, средневековые – с футурологией, европейский пейзаж – с японским. Один из основателей культуры аниме, Миядзаки наводнил свои фильмы большеглазыми гуманоидами, носящими вперемешку японские и западные костюмы, откликающимися на японские, европейские и еще черт-знает-какие имена. Другая “постоянная переменная” – возраст героев; все они – дети-взрослые, в современной терминологии “кидалты” (или, как их окрестил в своих новейших “Небесных тихоходах” соратник Миядзаки Мамору О сии, – “килдрены”). Им от десяти до пятнадцати лет, они инфантильны и доверчивы, а вместе с тем – отважны, ответственны, самостоятельны. Бывает и так, что самой судьбой эти дети обречены на преждевременное взросление, как воспитанная волками девочка в “Принцессе Мононоке” или вступающая в зрелый возраст (13 лет) юная колдунья в “Ведьминой службе доставки”.



В этой системе координат свежо и неожиданно выглядят пятилетние герои нового фильма Миядзаки, мальчик Сосуке и девочка Поньо. В прошлый раз с такими малявками Миядзаки имел дело в вышеупомянутом “Моем соседе Тоторо”. Хотя основным проводником зрителя назначалась десятилетняя Сацуке, волшебный мир первой открывала все-таки ее четырехлетняя сестра Мэй, встречавшая у корней древнего камфарного дерева заветного зверя Тоторо. Тот фильм – самый волшебный, но и самый реалистичский в карьере Миядзаки. В нем легко узнать унылую реальность деревенских предместий Токио 1950-х, где прошло детство самого аниматора; его отец тоже был вечно занят, а мама лежала годами в больнице. Там, где скука и одиночество достигают апогея, детское подсознание находит лаз в параллельные миры – это известно со времен Льюиса Кэрролла, одного из учителей японского мастера. Если дебют Миядзаки-художника в анимации состоялся в 1960-х, то Миядзаки-сказочник впервые открыл дверь в фантастическую вселенную в 1972-м. Его первый оригинальный сценарий был написан для получасового мультлика “Панда большая и маленькая” (режиссером стал Такахата, будущий сооснователь Ghibli, новатор-реалист культуры аниме), в которой пятилетняя девочка-сирота встречалась с двумя волшебными пандами –

явными прообразами Тоторо. В “Рыбке Поньо” Миядзаки вернулся к тому, с чего начинал: магии пятилетних.

Режиссер объясняет, что именно пятилетние способны понять и осмыслить все, что угодно, еще не умея вербализовать свои мысли. Отсюда – необходимость альтернативного визуального языка: языка четких линий, двумерной картинке, ярких однозначных красок, знаков, простых как Азбука Морзе, при помощи которой Сосуке ночами переговаривается со своим отцом – капитаном недалекого плавания Коити, застрявшего в море во время бури. Разумеется, не случайно место обитания Сосуке и его матери Лизы – дом на холме над океаном; по сути, маяк, откуда ребенок подает сигналы взрослым, заблудившимся во тьме. “Самый взрослый” из героев фильма – подводный ученый Фудзимото (Поньо без обиняков называет его злым колдуном), проклявший род человеческий и ведущий на дне свои губительные эксперименты во имя возвращения Девонской эры и гибели омерзительных хомо сапиенсов. Его сложный заговор против цивилизации терпит крах из-за прихоти пятилетней девчонки, многолетние расчеты оказываются ошибочными. Глобальные и умозрительные планы взрослых обречены на провал, победа остается за детьми – ибо они интересуются только мелочами, и в них способны разглядеть чудо. Так Мэй открывалось убежище Тоторо, ее принимал на свой борт волшебный Котобус, не замечаемый остальными. Сосуке же видит в оживших волнах Океана глазастых рыб, а Поньо ими повелевает.

- Ваши мультфильмы смотрят и взрослые, и дети – и никого из них не смущает количество необъяснимых и необъясненных элементов. У вас самого есть объяснения той магии, которая содержится в ваших фильмах?

Если бы у нас сейчас было часов пять на эту беседу, я, может, и попробовал бы кое-что объяснить. А так – даже начинать бессмысленно. Представьте, я попросил бы вас объяснить окружающий вас мир за час! Герои “Рыбки Поньо на утесе” – пятилетние дети. Они тоже пытаются найти объяснение тем явлениям, с которыми сталкиваются, у них возникает очень много безответных вопросов. Но они знают, что решения им пока что не найти. Собственно, мой фильм – именно об этом. Он о том, что пятилетние все-таки в состоянии постичь тайны этого мира и даже – верьте или нет – предсказать его судьбу. Не надо недооценивать детей. Можно воспринимать мир посредством чувств или разума. Я предпочитаю, чтобы зрители чувствовали мой фильм, а не понимали его.

- Вы делали “Рыбку Поньо на утесе” только о пятилетних детях, или еще и для пятилетних детей?

Ну, если пятилетние поймут мою картину, – а в этом я уверен, – то и взрослые, будем надеяться, худо-бедно в ней разберутся. Лучше уж так, чем наоборот, когда взрослые пытаются делать кино специально для детей, как они себе их представляют, и принимаются сюсюкать... в результате это не интересно ни детям, ни родителям.

- Говоря о возрасте, нельзя не упомянуть время в ваших фильмах – эпохи всегда перемешаны, намеренно перепутаны.

Именно. В “Рыбке Поньо на утесе”, действие которой разворачивается в наши дни, вдруг появляются животные и рыбы Девонской эры – которая, честно говоря, всегда меня занимала. Вы не представляете, какое это счастье: что хочу, то и вставляю в фильм. Вы не можете помнить, какой была Земля в доисторические времена – а я напому.

- Как современность и древние эпохи, так же в “Рыбке Поньо на утесе” легко находят общий язык дети и старики.

Дети и старики понимают друг друга, и в этом скрыто настоящее волшебство. При нашей студии Ghibli действует нечто вроде детского сада, творческой студии для малолетних; там сейчас обучаются и играют девять детей. Для того чтобы испытать счастье, мне достаточно просто взглянуть на них. Я постарался передать это чувство в картине.

- Иногда старики ближе к детям, чем собственные родители.

Меня заклевали за ту сцену, где мать мальчика, Лиза, уезжает из дома и оставляет его одного: “Как она могла так поступить с собственным ребенком?” Но я всерьез считаю, что в определенный момент родители должны отпустить своих детей, позволить тем развиваться самостоятельно. “Я бы никогда так не поступила”, – сказала мне одна из моих коллег. “Поэтому мой фильм – не о тебе”, – ответил я ей.

- Насколько вас удивляет то, что западный зритель понимает и любит ваши работы?

Запад и Восток сегодня ближе, чем когда-либо, поэтому искусство становится более универсальным.

- Мы всегда узнаем ваш почерк, даже если не можем прочитать начальные титры, – и при этом вам удается не повторяться...

А вы как думаете, почему? Если бы я имел ответ, не мог бы этого осуществить. Анализировать – не моя профессия. Мое дело – сделать работу хорошо. Чем тяжелее работаешь, тем больше вознаграждение. Я никогда не оборачиваюсь назад, не хвалю себя, не восхищаюсь собственным трудом. Не вспоминаю о предыдущем фильме... да я и “Рыбку Поньо на утесе” почти уже забыл! Никакого удовольствия мне не доставляет просмотр законченной картины. Она остается в прошлом.

- Как именно рождался фильм, тоже забываете?

Все начинается с одного яркого образа. В этот момент я не представляю себе, о чем будет мультфильм, кто будет его героем, как будет разворачиваться сюжет. Это вроде паззла – я собираю его понемногу, маленькими частями. В конце концов, всегда остается самая важная деталь, которую никак не впихнуть в общую картину. Я всегда думаю: может, спрятать ее в другую шкатулку, на будущее? Вдруг еще пригодится?

Мир анимации шире, чем может показаться, и иногда приходится заниматься мелкими подробностями, о которых заранее не задумываешься. Вы видите на экране синее небо, и вам не приходит в голову, сколько краски понадобилось на него, сколько облаков мы нарисовали, чтобы оно перестало быть обычной картинкой и стало небом. Потом меня спрашивают: “Кстати, как выглядит та часть неба, которая в объектив не попала? А правый угол? А левый?” Все должно быть тщательно продумано. Хотя показать на экране можно далеко не все. Я долго объяснял моим аниматорам, что морская владычица Гранд Мамаре обычно представляет собой рыбу длиной в три километра, но никакой экран такой размер не вместит! Пришлось дать ей ненадолго человеческий облик, и тогда она поместилась. Вот она, магия.

- С какого образа начиналась “Рыбка Поньо на утесе”? Дождь, на море шторм. По волнам плывет маленький кораблик, и прожектором пытается рассеять мрак; а на берегу, на утесе, с маяка кто-то подает ему ответные сигналы. И еще одно. Утром мальчик открывает дверь своего дома и видит, что море пришло к его порогу. Сначала я увидел это, потом задался вопросом: “Но как такое могло произойти?” Так началась работа над фильмом.

- А как повлияла на сюжет “Русалочка” Ганса Христиана Андерсена?

Когда я впервые прочитал эту сказку, то никак не мог понять – почему, собственно, русалки лишены души? И если у них нет душ, как можно обрести душу? Эти вопросы никогда не покидали меня. Сказка Андерсена казалась мне мучительной, душераздирающей историей. Однажды я сказал себе: “А что плохого в том, что русалка превратится в пену морскую?” Мой фильм – своеобразный ответ.

- Насколько для вас, жителя Японии – островного государства – важен контакт с морской стихией, в которой происходит действие фильма?

Океан – то место, где зародилась жизнь на нашей планете. Я всегда это знал. Я так много об этом думал, что знание превратилось в бессознательное ощущение. Я погружался все глубже и глубже в собственное подсознание и там, во тьме, почти коснулся дна. Этот фильм пришел оттуда. Но не только: были и внешние факторы. Например, у одного из моих

аниматоров во время работы над картиной родился ребенок. Настоящая Поньо! Он не мог работать, думал только о ребенке, не спал ночами... Именно он нарисовал отца Поньо, Фудзимото. Помните, у того круги под глазами? Это автопортрет. Все его чувства, разделенные нами, остались в фильме. И его ребенок: мы долго работали над картиной, и за это время дитя научилось двигаться, ходить, разговаривать, петь. А поначалу было закутано в простыню, как рыбка в сеть. Как Поньо.

• Вопрос, который всегда задают европейские зрители: насколько на вас повлияла традиционная японская культура?

В той сцене, когда Поньо бежит по волнам, ощущение стремительного движения я позаимствовал из классического свитка XII века “Сигисан Энги Эмаки”, тоже посвященного сказочным мотивам. Больше ничего не вспоминается. Но я очень часто чувствую, что, придумывая что-то, изобретаю прием не впервые, что кто-то испытывал это до меня. Причем именно в живописи – ведь я обхожусь без компьютерной графики.

• Почему?

Это дает мне ощущение большей творческой свободы.

• Не бойтесь, что зритель не поймет – сейчас ведь по всему миру сплошное 3D снимают?

Мы постоянно рискуем: деваться некуда, ведь бюджет каждого фильма велик, цикл производства медленный, и остается лишь надеяться на успех в прокате. Дети нас поддерживают – не зря мы их в нашей студии воспитываем! Пока удастся выживать. Не то чтобы мы намеренно стремились к риску. Просто заданные стандарты качества расслабиться не дают. К счастью, мы делаем не больше одного фильма за раз, и “Рыбка Поньо на утесе” получилась недлинной. Чем короче – тем лучше для проката.

“Рыбка Поньо” – гимн незначительным деталям. Ритуал приготовления моментальной лапши с ветчиной восхищает Поньо больше, чем собственное перевоплощение. Зеленое ведерко становится универсальным символом любви. Детская любовь буквально заставляет море выйти из берегов, а стресс от расставания с мамой, уехавшей по делам на ночь глядя, приводит к вселенской катастрофе. Дети становятся мерой вещей и явлений. Недаром главной волшебной способностью Поньо оказывается увеличение предметов – например, превращение игрушечного кораблика в настоящий пароход, способный спасать людей во время наводнения. Отправляясь на нем в путь, Сосуке и Поньо встречают самого, казалось бы, неуместного персонажа фильма, не имеющего к интриге ни малейшего отношения, – грудного младенца. Он играет роль абсолюта, не подверженного магии, но полного своего собственного, невысказанного волшебства. Он – философский камень картины, ее подлинный центр. И не просто центр, а центр тяжести: младенец стопроцентно реалистичен, узнаваем, он не позволяет фильму воспарить в сказочных эмпиреях, возвращая его на землю.

“Рыбка Поньо” – самый приземленный из фильмов Миядзаки, и не только по причине визуальной достоверности портового городка, где происходит действие. Во всех предыдущих картинах режиссера любимой стихией был воздух, естественным состоянием героев – полет. Гидропланы или дирижабли, таинственные кристаллы или летающие мотоциклы, драконы или взлетающий на таинственном волчке Тоторо; как угодно, но – лететь, побеждать силу тяготения, побеждать пространство и время. Ведь мир Миядзаки – вневременной и бесконечный, рядом с вечными детьми в нем живут вечные старики. В “Рыбке Поньо” впервые наглядно явлена пограничность бесполетного быта: рядом с клочком суши угрожающе вскипает Океан, готовый поглотить все сущее в любую секунду. Даже странно, что японец Миядзаки до сих пор умудрялся игнорировать существование водной стихии – будто демонстративно не замечая зыбкости, конечности человеческой жизни, воспарял он над поверхностью. А тут – плавно опустился на землю, к берегу, чтобы заглянуть в самую глубину (оттуда, со дна Океана, и стартует сказка).

Солнечная, счастливо детская “Рыбка Поньо” – первый фильм Миядзаки о возможности смерти, о ее осознании и примирении с ней. Смерть зримо угрожает Коити, чей корабль во время бури попадает в заповедную гавань посреди океана: “Нас что, в Америку отнесло?”, – спрашивает он с недоумением, увидев на горизонте море разноцветных огней... и тут понимает, что перед ним – беспорядочное нагромождение разрушенных штормом пароходов, кладбище погибших кораблей, своеобразная “Могила светлячков” (так назывался легендарный фильм Такахата о детях, переживающих ужасы Второй мировой). Схоже Миядзаки рисовал в “Порко Россо” эскадрилью подбитых гидропланов, взлетающих к Девятому Небу. Это – не единственный прообраз загробного мира. В финале Сосуке несет теряющую силы Поньо через темный тоннель, и она на его глазах умирает – то есть превращается обратно в рыбу, теряя человеческие черты. В конце пути они оказываются в подводном аквариуме. Там люди дышат водой, разговаривают, а парализованные старухи вновь обретают способность бегать по вечнозеленой траве.

Соседство Дома престарелых “Подсолнухи”, откуда старух и унесло под воду, со школой Сосуке – один из самых пронзительных образов картины. Суевливая беготня младшеклассников, бесконечный динамизм автомобильного движения, прорисованного в фильме с несвойственной эстетике аниме экспрессией, контрастируют с неподвижностью трех бабок – как трех Парок на инвалидных креслах. В одной из них, самой недоверчивой и ворчливой, Миядзаки увидел свою мать. Она ушла из жизни за год до первой самостоятельной работы сына, “Навсикаи”, 71-го года от роду. По признанию, младшего брата Миядзаки, в мудрых и лукавых старухах, без которого не обходится ни один мультфильм мэтра, нетрудно увидеть черты их родительницы. Миядзаки, не любящий комментировать свои фильмы, сказал, что “Рыбка Поньо” родилась из осознания им наступившей старости: “В этом возрасте я могу сосчитать по пальцам годы, которые мне остались до смерти... И тогда я встречу с моей матерью. Что я скажу ей, когда это произойдет?”

Пять лет – возраст, в котором среднестатистический ребенок впервые понимает, что он не бессмертен. Смерть – из числа тех явлений, к которым каждый человек подходит как пятилетний ребенок. Для Миядзаки она является в образе Великой Матери – Гранд Мамаре, владычицы морской. Она же “мать-природа”, которой Миядзаки – убежденный и последовательный эколог – отдает дань на протяжении всей жизни. Рассказывая о рождении Гранд Мамаре, режиссер уточнял, что ее вообще-то невозможно показать на экране; глазам людей она является как огромная призрачная красавица – не портрет, но схематичный набросок Прекрасной Дамы из чьих-то забытых стихов. Ее прекрасный лик напоминает Снежную Королеву – другую повелительницу стихий, владеющую тайнами смерти и бессмертия, из советского мультфильма, поставленного в 1957-м Львом Атамановым (и тоже – мультфильма о любви мальчика и девочки). Этот фильм – одно из самых сильных впечатлений юности Миядзаки, заставивших его посвятить себя анимации, а еще – единственный советский мультфильм, права на японскую дистрибуцию которого были выкуплены студией Ghibli. “Рыбка Поньо” тоже поставлена по мотивам Ганса Христиана Андерсена, только уже не “Снежной королевы”, а “Русалочки”. “Но ведь если любовь Сосуке к Поньо не искренна, то она превратится в пену морскую!” – рыдает Фудзимото. “Ничего страшного, все мы родом из пены морской”, – парирует невозмутимая Гранд Мамаре.

Смерть как трансформация, еще одно превращение: “не все мы умрем, но все изменимся”. Это изменение обретает под кистью Миядзаки простые и уютные формы. Землю заливают Океан – вот и новый Всемирный Потоп. Грядет конец эры человечества, и под водой, лениво огибая затонувшие дорожные знаки, плывут по своим делам реликтовые доисторические рыбы. Американские поклонники Миядзаки, посмотрев “Рыбку Поньо”, остроумно сравнили ее с прозой Лавкрафта, “Дагоном” и “Мороком над Инсмутом”, в которых из глубин Океана на поверхность выходят наследники древнейших цивилизаций. Но в пред-

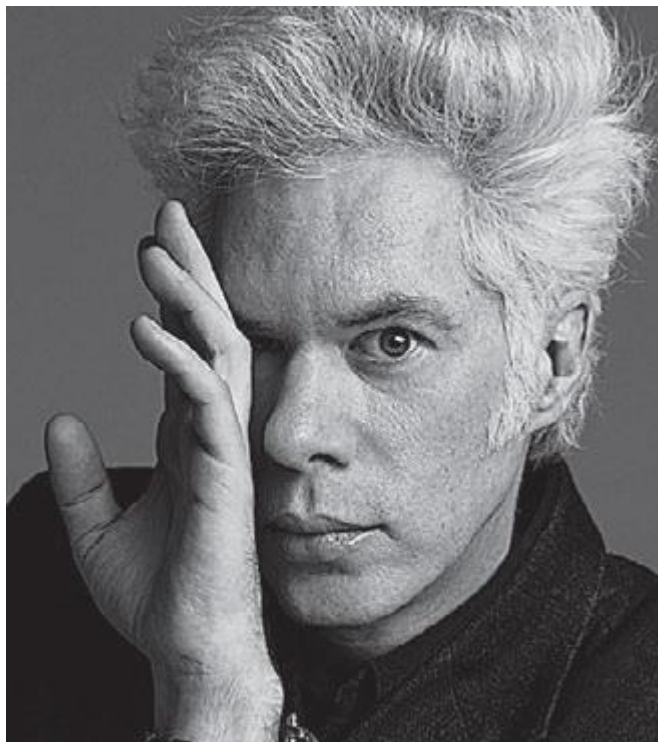
ставлении пантеиста Миядзаки смена природных циклов означает не только гибель, но и возрождение.

Аниматор, которого восторженные поклонники давно возвели в ранг Демиурга, демонстрирует на экране новое Сотворение Человека, подозрительно похожее на мастер-класс живописи. Из пучеглазой рыбки с детского рисунка Поньо обращается в чудо-юдо, лягушку-царевну на куриных лапках с книжной иллюстрации – а потом в настоящую рыжую девочку (правда, бегущую по волнам). Из сонма себе подобных, волшебных рыб-сестер, Поньо вырастает в существо, обладающее исключительно человеческим качеством: свободной волей. По своей воле она отказывается от волшебства (читай: бессмертия) и признается в любви – о которой, кстати, ни в одном из предыдущих фильмов Миядзаки не было ни слова (а отношения между мальчиком и девочкой никогда не перешагивали за рамки дружбы).

Легко, как бывает только в детской игре, Сосуке и Поньо дают друг другу обет вечной верности, скрепляя его поцелуем. Брак пятилетних совершается не на небесах (сказано: полетов не будет), а под водой. И все равно – чем не Адам и Ева? У них нет искушений, их не пугают змеи и яблоки, им не нужно место в океанском Эдеме. Хватит и пары сэндвичей с ветчиной, уплетая которые можно напевать несложную песенку “Поньо, Поньо...”

Фотоувеличение: Джармуш

“Инт. Трейлер. Ночь”, 2002 “Кофе и сигареты”, 2003



В Россию мода на Джима Джармуша пришла с фильмом “Мертвец” – до сих пор самым известным его произведением; несомненно, многие поклонники режиссера были бы удивлены, узнай они, как к этой картине отнеслись на родине режиссера, в Штатах, и в Европе. В Каннах “Мертвец” был освистан, наград не получил, критики сочли его заунывным и претенциозным. Джармуша – давно седовласого, признанного классиком – до сих пор больше всего ценят за его полнометражный дебют, получивший “Золотую камеру” в тех же Каннах фильм “Страннее, чем рай”. Долгое время этот поощрительный приз оставался единственным в копилке режиссера – хотя в 1993-м ему удалось получить “Золотую пальмовую ветвь”. По правде говоря, мало кем замеченную, поскольку присудили ее в номинации “лучший короткометражный фильм” за “Кофе и сигареты: где-то в Калифорнии”.

Это была уже третья работа из серии “Кофе и сигареты”, запущенной Джармушем на заре его карьеры, в 1986-м. К началу нового тысячелетия короткометражек накопилось столько, что хватало на половину полного метра. Тогда Джармуш отснял еще несколько штук, и в 2003-м представил на суд публики полнометражные “Кофе и сигареты”, состоящие из одиннадцати глав. Во многих отношениях эта работа – важнейшая и самая удивительная в карьере Джармуша. Здесь он резюмирует один из главных своих принципов – внимание к деталям, оттесняющим на второй план “первостепенные” темы. На сей раз детали вынесены в заголовок, они – единственное, что происходит на экране: несколько странных персонажей встречаются, чтобы выпить вместе кофе и выкурить сигарету-другую. “Кофе и сигареты” – сознательная и последовательная апология ерунды. Похвала безделью, гимн пустяку. Это альманах, но, в отличие от большинства альманахов, он сделан одним автором. В нем есть элементы случайности (как минимум, первые три фрагмента, отснятые независимо друг от друга), однако есть и четкая композиция.

“Кофе и сигареты” собрали воедино многих персонажей, с которыми тесно связано творчество Джармуша: Том Уэйте и Роберто Бенини снимались в фильме “Вниз по закону”,

Исаак де Банколе – в “Ночи на земле”, Стив Бушеми – в “Таинственном поезде”, Игги Поп – в “Мертвеце”, Джозеф Ригано – в “Псе-призраке”, а рэппер RZA писал для той картины музыку. Принцип свободного общения на равных, расслабленной тусовки, на которой люди забывают о медийных имиджах, – основной в этом альманахе: пьющие кофе и курящие сигареты равны друг перед другом. Это кино о маленьких людях, в которых Джармуш ухитряется превратить даже самых больших (взять Билла Мюррея, рост которого – под два метра). Это музыкальный фильм. Это ретро-фильм. Минималистский. Черно-белый. Смешной. Меланхоличный. В общем, воплощенный и абсолютный Джармуш.

• Белый – это сигареты, а черный – кофе. Были еще какие-нибудь причины, заставившие вас сделать фильм черно-белым?

Люблю черно-белое кино, оно дает зрителю меньше информации. Идея этого фильма – очень минималистская, такова и форма: люди просто сидят и разговаривают друг с другом. Чем меньше информации, тем лучше. Кстати, черно-белое кино делать легче цветного. Я человек очень дотошный. Если я выбираю место съемок, а потом смотрю в объектив и мне не нравится цвет, то я могу стены перекрасить. Выбор черно-белого изображения снимает эти проблемы.

• Откуда пришло решение сделать полнометражный фильм из многочисленных короткометражек-фрагментов?

Я люблю формы... любые формы. Один критик назвал мои картины бесформенными, никак это не обосновав, и ошибся. Использовать некую фиксированную форму для самовыражения – ничего не может быть лучше. Поэтому я так преклоняюсь перед Ларсом фон Триером: он куда больше меня преуспел в изобретении и соблюдении форм и правил. Формы важны везде. Возьмем литературу: все формы одинаково значительны, будь это огромный роман или крошечное стихотворение. В кино форма – вопрос еще и коммерческий, поэтому так трудно живется режиссерам короткометражного кино. Но для меня короткий фильм – одна из лучших форм на свете. Он не подчиняется идиотским законам вроде “фильм должен длиться полтора часа, потому что тогда мы поставим в кинотеатрах шесть сеансов в день вместо пяти и соберем больше денег”. Фильм должен длиться столько, сколько должен длиться. Представьте, сказать художнику: твоя картина должна быть размером 42 сантиметра на 67 сантиметров. Абсурд! Я люблю ограничения в кино, но никто не имеет права мне их навязывать.

• Как вы выстраивали и сюжетов по порядку?

Вообще-то я не думал о порядке, пока не собрал все короткометражки. Первые три я в таком порядке и снимал, но в остальных не придерживался хронологии. Просто надо было увидеть, как они станут рядом друг с другом, постараться сделать все характеры разными.

• Вы действительно снимали этот фильм на протяжении долгих лет?

Первую новеллу я снял в 1986-м, а к тому моменту, когда появилась на свет вторая, я понял, что они лишь звенья одной цепи, которые необходимо собрать в единое целое. Первые три я показал публике, потом сделал еще две, которые никогда никому не показывал – мне хотелось уже подождать, пока не удастся сделать полнометражный фильм. Эти фрагменты можно смотреть по отдельности, но лично для меня это полнометражный фильм, разделенный на главы. Я повторяю мотивы, использую схожие шутки, так что получается настоящее кино.

• Во многих ваших фильмах люди встречаются и подолгу разговаривают, причем не о важных вещах, а преимущественно о ерунде...

Спасибо вам большое за такую высокую оценку! Если серьезно, то многие режиссеры могут снимать кино о высоких и драматических материях, а я на такое не способен. Эпические темы важны, я их сам люблю, но в своих фильмах больше интересуюсь деталями, которые другие люди выбросили бы не глядя. Я сделал фильм “Ночь на земле” – пять историй в

такси – по конкретной причине. В любом фильме если кто-то с кем-то созванивается, то один говорит: “У меня проблема”, а другой отвечает: “О’кей, я возьму такси”, а потом монтажная склейка, и – бац! – один оказывается дома у другого. Что было в такси, мы не знаем, потому что это не важно для сюжета. Поэтому мне захотелось сделать фильм именно об этих мало-важных моментах жизни. Мне менее интересны точка отправления и точка назначения, чем то, что лежит между ними. Я не аналитик, не берусь исследовать свое творчество, но могу сказать: мне хочется делать кино о том, что не принято считать важным, но что составляет большую часть нашей жизни.

- Почему из всех мелочей жизни вы выбрали именно кофе и сигареты?

Знаете, сам я уже много лет безуспешно пытаюсь бросить курить, а кофе попросту перестал употреблять. Просто кофе и сигареты – самые распространенные бытовые наркотики за исключением, быть может, алкоголя. Если человек занят работой, ему часто хочется остановиться, сделать перерыв на кофе или перекур. Кофе и сигареты – специальное приспособление для того, чтобы свести людей вместе, помочь им завязать разговор. Иногда я преувеличиваю значение этих наркотиков, как в первой новелле: там Роберто Бенини – очевидный маньяк кофе, а в конце таким предстает Билл Мюррей.

- У вас есть любимая короткометражка в “Кофе и сигаретах”?

Нет, не могу я их сравнивать. Представьте, у вас одиннадцать детей, и какой же будет самым любимым? Одни умнее других, кто-то грубее, но все они дети, и невозможно отделить их друг от друга.

Если фильм – малобюджетный, если вместо действия в нем – одни разговоры, главным козырем становятся персонажи или исполнители, в случае Джармуша нередко приравненные друг к другу. В “Кофе и сигаретах” 28 равноправных действующих лиц и 26 актеров, большая часть которых хорошо известна публике. Уже в первой новелле “Странно с вами познакомиться” встречаются знаменитые комики – итальянец Роберто Бенини и американец Стивен Райт, играющие двух от замороженных героев, решительно не способных к общению друг с Другом: на протяжении всей главы невозможно даже понять, были ли они знакомы, лично или заочно, до этой встречи. Несмотря на то, что персонажи носят те же имена, что и исполнители, на экране – не сами Райт и Бенини, а комические маски. Тем более, что публика, как правило, узнает лишь одного из них, видя во втором причудливого незнакомца. Ведь Бенини до “Оскара” за “Жизнь прекрасна” (новелла Джармуша снималась задолго до того) в США не знал никто; в Европе же совершенно неизвестен Райт – знаменитый американский комик и тоже лауреат “Оскара”, за лучшую короткометражку.

Во второй новелле “Близнецы” выдуманный (хотя моментально узнаваемый) персонаж – только один, официант Дэнни, которого играет Стив Бушеми. Его двое клиентов – возможные близнецы, а на самом деле Синке и Джой Ли, младшие брат с сестрой режиссера Спайка Ли, – личности реальные. Смешение подлинного и фиктивного отражено в сюжете короткометражки – городской легенде, которую назойливый официант рассказывает пьющим кофе посетителям: дескать, у Элвиса Пресли был злой брат-близнец, однажды занявший место “короля рок-н-ролла”. Именно он носил уродливые шмотки, разжирел, а потом был убит. Действие происходит, разумеется, в Мемфисе – как в “Таинственном поезде”, где снимались и Бушеми, и Синке Ли.

В третьей главе “Где-то в Калифорнии” за чашкой кофе встречаются Том Уэйте и Игги Поп. С этого момента в каждой новелле практически все персонажи известны публике, и все играют самих себя – но оказавшихся в необычных обстоятельствах. Они разыгрывают этюд-импровизацию (как правило, тщательно прописанную в сценарии), оставаясь в собственном амплуа, как это делали герои джармушевского “Вниз по закону”, тоже унаследовавшие имена исполнителей. Однако Уэйте в “Кофе и сигаретах” – не безработный диджей с захолустной радиостанции, а известный исполнитель, реальное лицо, оказавшееся за одним

столиком со столь же известным коллегой... и не знающее, о чем с ним говорить. Их беседа бессодержательна – как большинство бесед в “Кофе и сигаретах”, и полна плачевных недо-разумений. К консенсусу Том и Игги приходят лишь тогда, когда решают выкурить по сигарете (“Мы же бросили курить, значит, можем себе позволить одну!”).

Кофе и сигареты – два простейших способа коммуникации, и весь фильм Джармуша – именно о коммуникации, которая осложняется или очевидным сходством собеседников (Игги и Том, Джозеф Ригано и Вини Велла, Мег и Джек Уайты, Билл Райс и Тейлор Мид) или непреодолимыми различиями (Рене Френч и И. Дж. Родригез, Альфред Молина и Стив Куган, рэпперы RZA и GZA – и Билл Мюррей). Не в меньшей степени речь идет и о комму-никации со зрителем, узнающим персонажей на экране и вынужденным включать фоновые знания (за неимением времени Джармуш не дает бэкграунда своих героев). Поскольку все-ведущим, идеальным зрителем может являться только сам режиссер – единственное связу-ющее звено между всеми участниками проекта, – то неизбежно возникновение абсурдист-ского остранения: рано или поздно публика перестает понимать, кто на экране и о чем он (она) толкует. Так Джармуш демонстрирует – но в то же время и высмеивает – привычный герметизм элитного кинематографа, к которому по формальным признакам относятся и его простейшие короткометражки.

Но с еще большим удовольствием он потешается над ожиданиями публики, усмотрев-шей на афише его фильма фамилии и лица кинозвезд. Тщеславие и печальные последствия популярности – одна из центральных тем в фильме, заявленная в “Близнецах” и истории об Элвисе Пресли. Игги Поп и Том Уэйте предстают как два ревнивых и мнительных нев-ропата, украдкой заглядывающие в музыкальный автомат захолустного бара – и, к своему удовлетворению, не отыскивающие там записей собеседника-конкурента. Когда Игги, пыта-ясь заполнить паузу в разговоре, рассказывает о недавно встреченном барабанщике, Том видит в этом намек – будто бы на его альбоме аранжировки недостаточно хороши. Диалог между двумя знаменитостями невозможен в принципе. Однако и беседа звезды с обычным человеком маловероятна – во всяком случае, если они пытаются разговаривать на равных, как это делают героини новеллы “Кузины”. Одна – знаменитая актриса, которая в перерыве между интервью решила встретиться с двоюродной сестрой, вторая – та самая сестра, скры-вающая неловкость за грубоватой манерой: их не объединяет решительно ничего, за исклю-чением родственных связей, чашечки кофе... и идентичной внешности, поскольку обеих играет Кейт Бланшетт.



Более выразительный способ показать, насколько миражны различия между людьми знаменитыми и неизвестными, придумать трудно. Об этом – и новелла “Кузены?”, в которой за одним столом встречаются артисты Альфред Молина и Стив Куган, самая длинная в альманахе. Оба участника достаточно известны, однако Куган ведет себя капризно и нагло, как заправская звезда, тогда как Молина деликатен и несмел. Все дело в том, что он решился выступить в “непрофессиональном” качестве, как любитель генеалогии, неожиданно раскопавший родственные узы между собой и Куганом – их связывает итальянский прапрадедушка Джованни. Куган, не выходя из образа и попутно подписывая автограф сексуальной поклоннице, на новость реагирует вяло: для него апелляция к родственным связям – примета слабости, он даже не хочет давать Молине номер своего мобильного телефона. Все резко меняется, когда униженный Альфред отвечает на звонок старого приятеля – как выясняется, модного режиссера Спайка Джонза, у которого Куган давно мечтал сняться. Но теперь неприступен уже Молина: он отказывается записать телефон новообретенного кузена и выходит из-за стола.

Стив Куган – единственный персонаж фильма, которого почти всерьез можно назвать “отрицательным”: ведь он пытается опровергнуть очевидную для Джармуша истину: все люди братья. Никакой умозрительности, никакого идеализма: практически все герои “Кофе и сигарет” оказываются связанными друг с другом – Синке с Джой Ли в “Близнецах”, Винни Велла с сыном и тезкой Винни Веллой-младшим в “Эти вещи убьют тебя”, кухни Кейт и Шелли, кузены Альфред и Стив, бывшие муж с женой (согласно легенде, брат с сестрой) Мег и Джек Уайты, братья GZA и RZA. В каждом из случаев перекур и coffee-break для них – способ отрешиться от осточертевшего образа, явить на считанные секунды свое подлинное “я”. Билл Мюррей в новелле “Бред” и вовсе скрывается от людей под личиной официанта, позволяющей ему беспрепятственно хлебать любимый напиток прямо из кофейника. “Только не говорите никому, что я Билл Мюррей”, – заговорщически шепчет он клиентам. Бесспорно вредные для здоровья кофе и сигареты оборачиваются лекарствами для души. Недаром внезапно выясняется, что по основной профессии и Том Уэйте, и RZA – доктора.

Походя пародируя таблоидную увлеченность частной жизнью знаменитостей, Джармуш намеренно выбирает эллиптическую форму короткометражки. Загадка другого, с которым ты можешь встретиться за одним столом, приобретает впечатляющий масштаб не в том случае, когда ты пьешь кофе со звездой, а в том, когда рядом – такой же человек, как ты. Из диалога с ним может вырасти комедия, как в новелле “Нет проблем” – один из приятелей тщетно пытается выведать у другого, что с ним случилось, а тот столь же безуспешно уверяет, что его дела в полном порядке. А может – настоящая романтическая драма, как в самой молчаливой главе альманаха, попросту названной по имени героини: “Рене”. Невероятно красивая девушка пьет кофе и курит сигарету в гордом одиночестве, листая оружейный каталог. Очарованный официант несколько раз пытается завести с ней беседу, но не имеет ни малейшего успеха. О чем думает безвестная Рене Френч, почему ее так интересуют оружие, кого она ждет? Эта неразрешимая загадка – секрет куда более соблазнительный, чем макияж Кейт Бланшетт или личность барабанщика Тома Уэйтса.

• Трудно было заполучить известных актеров вроде Кейт Бланшетт или Билла Мюррея для столь независимого и малобюджетного фильма?

Альфред Молина играл в “Мертвец”, с тех пор мы и дружим. С Кейт мы вместе пили чай или кофе, не помню уже, в Нью-Йорке пару лет назад. Я большой ее поклонник, она мне кажется безумно убедительной в любой роли. Вспомните хотя бы “Рай”, где она ходит бритая наголо, – просто потрясающе! Стоит мне начать смотреть любой фильм, где она играет главную роль, и через пять минут я настолько погружаюсь в персонажа, что забываю имя актрисы. Мы с ней тогда хорошо поговорили. Я ей сказал, что в ней есть что-то криминальное, очевидно гены кого-то из предков, высланных в Австралию за те или иные преступ-

ления каторжников. Кейт похожа на служанку-воровку, которая по ночам переодевается в шикарные платья хозяйки. Типичная авантюристка. Взял у нее телефон, перезвонил через пару дней и спросил, хочет ли она сыграть у меня. Она согласилась. До сих пор не понимаю, как ей удалось сыграть у меня двух настолько разных героинь.

Многих из моих актеров я знал заранее, кроме разве что Стива Кугана. С Биллом Мюрреем мне давно хотелось поработать, причем снять его в большой серьезной роли, дать пространство не только для шутовства. Пока что сотрудничество сложилось только в такой короткой форме. Я ему позвонил, предложил, а он спрашивает: “Это много времени займет?” Я говорю: “Один день”, а он: “Как насчет того, чтобы уложиться в полдня?” Я говорю: “Не получится”, а он: “Давай все-таки постараемся!” Я постарался.

- Вы платили им гонорары?

Платил, как ни странно, хотя у меня расценки невысокие. Впрочем, многие режиссеры расценивают такие роли как cameo и вообще за них не платят. Я в этом смысле отличаюсь от других в выгодную сторону. Но, разумеется, такие вещи делаются актерами не ради денег.

- Трудно было работать со столь разными актерами?

Я работал с ними по-разному. Если ты одинаково относишься к разным актерам, фильм у тебя просто не получится. Я не диктатор, ничего не навязываю актерам, хочу работать не над ними, а вместе с ними. Каждый актер – отдельный сюжет, надо только найти, как его прочитать. Одни импровизируют блестяще, другие на это не способны. Феллини говорил: “Я могу сделать одинаково гениальную сцену с Марлоном Брандо или знакомым рабочим – надо только, чтобы они одинаково доверяли мне”. Хотел бы я сказать то же самое. Но я учусь, учусь. И продолжу учиться до самой смерти.

- Почему практически всех персонажей зовут точно так же, как их исполнителей?

В большинстве случаев актеры играют в “Кофе и сигаретах” преувеличенные версии самих себя. Я знал многих из них давно, поэтому и сценарий писал в расчете на конкретных людей. Например, сюжет о Мэг и Джеке Уайтах: мы случайно встретились с Джеком несколько лет назад и разговорились о Николе Тесле. Выяснилось, что мы оба интересуемся его деятельностью, и поэтому в короткометражке Мэг и Джек беседуют именно об открытиях Теслы. Том Уэйтс в новелле “Где-то в Калифорнии” называет себя доктором, а потом эту же шутку повторяет рэппер RZA, но, как ни смешно, RZA действительно считает себя медиком! Мы как-то сидели с ним, и я себя плохо почувствовал, а он тут же стал мне давать советы, чем растираться и что принимать внутрь.

Я был просто поражен, говорю: “Погоди минутку, ты что, доктор?” А он так обрадовался и закричал в ответ: “Конечно, доктор, я два года в мединституте отучился!” Такие вещи и вдохновляли меня на сценарии “Кофе и сигареты”.

- У вас сразу две новеллы посвящены двоюродным братьям-сестрам: в первой Кузин играет одна актриса, Кейт Бланшетт, а во второй Стив Куган и Альфред Молина неожиданно оказываются кузенами. Откуда взялась такая странная идея?

Я написал сценарии специально для этих актеров, но Альфред и Стив очень много импровизировали, так что результат заметно отличается от моего текста. То же можно сказать и об остальных фрагментах – в каждый из них маленькие, но важные нюансы привносили именно исполнители. В новелле о кузенах характеры родились из моего разговора со Стивом Куганом. Я спросил, кого бы он хотел сыграть, а он ответил: “Знаешь, хотелось бы сыграть гомосексуалиста, только не такого симпатичного и обаятельного, как это обычно бывает в кино, а очень противного”. Стив вовсе не гей, и человек он вовсе не противный: просто ему было интересно сыграть такого странного персонажа. Новелла с Кейт Бланшетт следовала сценарию слово в слово, потому что она играла обе роли и пространства для импровизации почти не оставалось. Но еще до начала съемок она кое-что дописала к сценарию, чтобы посмеяться над самой собой, своей любовью к дорогим шмоткам!

- А почему все-таки братья, сестры, кузены, кузины, близнецы?

Не знаю... У моей матери есть брат-близнец – мой дядя. Всегда было очень интересно наблюдать за ними: иногда кажется, что они способны читать мысли друг у друга. Идея кузенов мне нравится потому, что двоюродный брат может быть человеком, который совсем на тебя не похож и даже тебе не нравится, но существует рядом, и с этим ты ничего поделать не можешь. Сделать из Кейт двух кузин было забавно, Альфреда и Стива я долго убеждал, что им придется стать кузенами, а рэпперы RZA и GZA – на самом деле кузены! Представьте, быть связанным с кем-то, на кого ты никак не можешь повлиять. У меня, например, с двоюродными братьями и сестрами нет решительно ничего общего. Но они – моя семья, и мы очень близки.

За год до выпуска полнометражной версии “Кофе и сигарет” Джармуш снял еще одну короткометражку, для альманаха “На десять минут старше”: современным режиссерам предлагалось последовать примеру документалиста Герца Франка и показать, что может произойти с человеком и миром за десять минут. Каждый из мастеров ухитрился вместить в десять минут вопросы жизни и смерти, памяти и любви, даже управления государством. Один лишь Джармуш в изумительно поэтичной новелле “Инт. Трейлер. Ночь” показал не действие, но перерыв в действии – десятиминутный перекур между двумя дублями на ночных съемках неведомого фильма. Актриса входит в свой трейлер, скидывает неудобные босоножки; не снимая костюм, расслабляется под музыку, курит сигарету, болтает по мобильнику. Ее не останавливает ни парикмахерша, пришедшая поправить прическу, ни ассистент звукорежиссера в ушанке, бесцеремонно залезающий под платье в поисках микрофона. Она – современная девушка, модная актриса Хлое Севиньи и манерная красавица времен belle époque; комическая и лирическая героиня одновременно, зависшая во времени и пространстве, пока опять не прозвучит команда “Мотор!”. Кино вне кино, состояние вне события, поэзия в бессмыслице – то, что интересует Джармуша более всего.

А еще – самоценность даже тех десяти минут, которые не удержатся в памяти, не принесут потрясений, не изменят ничью судьбу, даже не совпадут по времени с другими значительными событиями. Это – и центральный принцип “Кофе и сигарет”. Альманах построен на том, что можно назвать не-событиями. В первой новелле Стивен Райт собирается пойти к дантисту, куда ему очень не хочется, – и он отменяет визит к врачу, отдавая талон случайному собеседнику, Роберто Бенини. В “Рене” официанту так и не удается поговорить с красивой посетительницей, в “Нет проблем” Исаак так и не верит Алексу, в “Кузенах?” родственная связь между Альфредом и Стивом не устанавливается. Почти в каждой новелле собеседники расходятся неудовлетворенными.

Обманутые ожидания – результат напрасных надежд на происшествие, интригу. Куда важнее сюжета, как считает Джармуш, общность – очевидная стороннему наблюдателю, но невидная самим собеседникам (нередко родственникам). Это объединяющий все новеллы неперенный вид сверху, когда камера фиксирует стол с чашками кофе: чашки идентичны, так же равны и сидящие за столом. Есть и другие общие мотивы. Например, сочетание черных и белых квадратов на столе, скатерти или чашках, как на шахматной доске – и точно так же ни в малейшей степени не свидетельствующее о противостоянии темных и светлых сил, добра и зла, инь и янь. Собственно, черных и белых в фильме тоже поровну. Сходств больше, чем различий – недаром все пьющие кофе машинально, сами того не замечая, чокаются чашками. На столе в открывающей новелле стоит пять одинаковых чашек с кофе, и атмосфера невольно напоминает безумное чаепитие у Кэрролла. Каждый теряет рассудок на свой лад, хотя одни принципиально не потребляют никотина и кофеина, предпочитая безопасные травяные чаи, а другие сходят с ума по этим невинным наркотикам. Не все ли равно, что в стакане? К примеру, действующие лица последней новеллы – культовые персонажи битнического Нью-Йорка, старики Билл Райс и Тэйлор Мид, пьют прескверный кофе, но

воображают, что чокаются дорогим шампанским – и поднимают тост за времена, которые никогда не вернуться.

Герои Джармуша – тихие маргиналы и чудачки, которых не может исправить даже громкое имя и удачная карьера. Мег и Джек Уайты из популярнейшей альтернативной группы “The White Stripes” предстают аутичной парой за столом очередной кофейни, где Джек надеется продемонстрировать в действии свой трансформатор Теслы: однако после нескольких мгновений впечатляющей работы агрегат, лучащийся искусственными молниями, замолкает. Джек цитирует Никола Теслу – своего кумира, величайшего изобретателя в современной истории: “Земля – проводник акустического резонанса”, и уходит чинить трансформатор. Мег остается одна и демонстрирует тезис Теслы в действии, ударяя ложкой по пустой чашке из-под кофе.

На самом деле, другого объединяющего принципа Джармушу и не надо: он строит свой фильм как музыкальное произведение в жанре вариаций (кстати, музыка, которую слушает Хлое Савиньи в “Инт. Трейлер. Ночь” – баховские “Гольдберг-вариации” в исполнении Глена Гульда). Музыка создает самые неожиданные рифмы – если, к примеру, апологет панк-рока Игги Поп пьет свой кофе под идиллические завывания слайд-гитары, то Мег и Джек Уайты экспериментируют с трансформатором под музыку самого Игги Попа. Музыка звучит на фоне, но фон Джармушу дороже авансцены; знание о том, что добрая половина героев фильма – музыканты, а не актеры по профессии, тоже фоновое. Самые задумчивые и опытные из персонажей, Тэйлор и Билл из финальной новеллы “Шампанское”, не случайно повторяют тезис о Земле как проводнике акустического резонанса. После этого им удастся расслышать в воздухе пронзительную песню *Ich Bin Der Welt Abhanden Gekommen* (“Я утратил связь с миром”) из малеровских *Ruckert Lieder*. Музыка наполняет пространство, отменяет слова за ненужностью – и хотя бы на эти несколько мгновений утраченная связь с миром кажется восстановленной.

- Вы всегда уделяете много внимания выбору музыки.

Здесь она постоянно звучит за кадром как фон, хотя ее едва слышно. Однако она вряд ли выбрана наобум? Конечно нет! Музыка – один из главных компонентов. Она звучит фоном, но помогает мне определить каждый характер, каждое место действия. Кстати, из этих фрагментов получится отличный саундтрек. Не знаю только, когда он будет выпущен, ведь даже дата выхода фильма пока неизвестна. Старая песня Игги Попа и Stooges звучит во фрагменте с Мег и Джеком Уайтами, потому что они, как и Игги, родом из Детройта, и Мег с Джеком сами играют похожую музыку. Во фрагменте с Кейт Бланшетт звучит отрывок из Генри Перселла – минималистская музыка, которая ограничивает пространство, где существует гламурная и шикарная Кейт. Во фрагменте с RZA и GZA звучит, разумеется, хип-хоп – редкий трек, который я отыскал специально для фильма. Именно музыка создает атмосферу в каждой из историй, и ничто иное.

- А как вам пришла в голову идея выдуманной рок-группы со странным названием “SQURL”?

Я еще в “Ночи на земле” придумал несуществующую рок-группу... Не знаю, нравится мне придумывать названия для групп, и все тут. Например, представьте хеви-металл группу PILGRIM – по-моему, супер. Что касается этого конкретного названия, то есть у меня знакомая англичанка – она замечательно произносит слово “белка” (*squirrel*), так нежно и красиво! А в Америке то же слово произносят как-то грубо и даже угрожающе – *squrl*. Вот и родилось название для альтернативной группы. Мы даже хотим футболки выпустить: на груди надпись “SQURL” большими буквами, а на спине чашка кофе и сигарета.

- В последнем сюжете два старика произносят тост за Нью-Йорк 1970 годов. Почему?

Ничего с собой не могу поделаться: люблю Нью-Йорк 1970-х! Экономический кризис, начало маргинальной культуры, андеграундного кинематографа, первый хип-хоп, панк-рок,

а я только переехал в город к 1975 году. В те времена все казалось возможным, было полно интересных людей вокруг... Во время репетиций я попросил актеров произнести этот тост, и они были просто поражены: почему? Для них это было жуткое время! Однако в конечном счете согласились. Нью-Йорк меняется ежегодно, ежедневно, и если вы не любите перемен, вам нечего делать в этом городе. Кстати, лично мне не нравится, в какую сторону он меняется в последние десять лет.

- Потому и ищите утешения в “старом добром” рок-н-ролле?

Постоянно. В музыке, как и в живописи или литературе, я люблю все старое (например, обожаю смотреть давние черно-белые фильмы). Однако и в новом нахожу немало интересного – например, популярные и, безусловно, повторяющие творчество групп 1970-х коллективы The Strokes и The White Stripes. Второй я снял в “Кофе и сигаретах”, потому что они ближе мне по духу. Послушать новый рок-н-ролл – что может быть более оздоровляющим?

- А другую музыку тоже слушаете?

Я люблю все формы музыки. Очень ценю фанк, блюз, би-боп, слушаю с удовольствием джаз самых различных направлений – от раннего свинга до эйсид-джаза. Люблю и классику, в особенности Антона Веберна. Он мой любимый композитор, потому что никто другой не мог написать струнный квартет длиной в три минуты! Люблю Перселла и Уильяма Берда. Кроме того, часто слушаю Малера. Но и хип-хоп люблю. Представить, чтобы я слушал только рок-н-ролл... я бы скорее застрелился.

- “Кофе и сигареты” трудно назвать коммерческим фильмом. Осознание этого мешало вам в работе над картиной?

Япония и Италия с самого начала вложили деньги в мой проект, не ища никакой выгоды, а остальные я вложил сам, противореча основному правилу кинопроизводства: никогда не финансируй собственный фильм, ты что, дурак?! Но “Кофе и сигареты” – такой скромный и камерный проект, что я долго не сомневался. Кстати, я всегда делаю фильмы, которые в процессе производства принадлежат лишь мне одному, и только потом получают возможность распространения по всему миру. Год назад я был в Каннах с идеей сценария, и отношение людей с деньгами к самой идее меня просто убило: “Приведешь нам Джонни Деппа и Брэда Питта, тогда, может, и дадим тебе полмиллиона долларов, а ты нам за это – право самостоятельно монтировать твой фильм”. Я сказал: “Простите, что?” Хотелось бросить кинематограф навсегда после этого разговора. К счастью, все мои проекты относительно скромны. Мне остается быть оптимистом и стараться делать то, что хочется.

- Каковы ваши отношения с Голливудом?

Для Голливуда я – маргинальное насекомое. Я стараюсь хранить независимость духа, поэтому политика современного Голливуда больше расстраивает меня по-человечески, чем влияет на мой кинематограф. Если я не могу свободно высказывать то, что думаю, значит, Америки для меня больше не существует и сам я больше не американец. Ведь единственное, чем хороша Америка, это возможность свободы самовыражения. Голливуд пытается уничтожить ее... Посмотрим, что у них получится. За гигантов киноиндустрии я не отвечаю. Не назову их своими врагами – они всего лишь люди, которых я не уважаю. Я не игрок на их поле, я не живу в Голливуде и не работаю там. Они не могут меня контролировать, они могут только помогать мне или не помогать. Но и помочь мне они на самом деле не могут, поскольку я не нуждаюсь в их поддержке. Это мой сознательный выбор.

- Голливудские продюсеры когда-нибудь предлагали вам проекты?

Теперь все меньше и меньше, раньше предлагали. Смехотворные сценарии, какие-то молодежные комедии. Бессмыслица, до конца дочитать невозможно. Мне кто-то рассказывал, что в пятидесятых по Голливуду ходил сценарий под названием “Я женился на коммунистке из ФБР”, который использовали специально для того, чтобы предлагать режиссерам и проверять их таким образом: кто согласится – тот коммунист! Ник Рэй получил сценарий, и

тут же им перезвонил со словами: “Потрясающе! Я согласен, готов приступить немедленно! Когда начинаем?” Они были напуганы, как не пугались никогда в жизни.

- В Америке сейчас стало хуже с творческой свободой – хотя бы в области кино?

Знаете, если внимательно посмотришь на новое поколение режиссеров, балансирующих между коммерческим и авторским кино, вроде Пола Томаса Андерсона, Уэса Андерсона, Александра Пейна, то понимаешь: подобных им немало. Разнообразие режиссерских подходов заставляет подумать, что сейчас далеко не худшие времена для американского кино. С другой стороны, современные США – темное и депрессивное место... странным образом жизнь в подобных государствах как раз и будит в человеке творческие силы. Я в культурологии мало что понимаю, но похоже, что мы живем в хорошую эпоху – с точки зрения искусства.

- Прокат вам улыбается нечасто, зато ваши фильмы с руками отрывают фестивали...

На фестивале фильмам уделяется столько внимания, что, в конечном счете, именно фестивали помогают мне сохранять творческую свободу. Ведь я продаю свои работы на фестивалях. Я получаю деньги за фильм после того, как он сделан, и это меня полностью устраивает: это значит, что надо мной не нависают люди, объясняющие мне, как делать кино! Получить деньги за картину после того, как она сделана по моему вкусу, настоящее счастье. Благодаря этому я остаюсь свободным. Так что мне везет с фестивалями. И фестивальная публика мне очень близка.

- С “кофе и сигаретами” покончено?

Идей у меня полным-полно, и, может быть, лет через десять вы увидите еще один полнометражный фильм на эту тему. Например, с Софией Копполой и дочерьми Кассаветеса – давними подругами. Или с участием индейцев. В конце концов, именно они – коренные жители Америки, где происходит действие моего фильма.

Через год после выхода альманаха Джармуша его рецепт неожиданно был применен режиссером из другого культурного потока и другой страны. Румын Кристи Пуйю снял короткометражку, получившую в международном прокате название “Кофе и сигареты”: жанр этой миниатюры – уже отнюдь не абсурдная лирическая комедия, а социально-семейная драма об отце и сыне, встретившихся за одним столом. В 2004-м этот пятнадцатиминутный фильм получил “Золотого медведя” на Берлинском фестивале, еще через год “Смерть господина Лазареску” Кристи Пуйю стала манифестом новой волны румынского кино – воспевающей маргиналов и маленьких людей. Джармуш уникален, но не одинок.

Зеркало: Триер

“Самый главный босс”, 2006

“Антихрист”, 2009



На Ларса фон Триера обиделись.

Нет в нынешнем кино второго режиссера, плодящего не только фан-клубы, но и клубы ненавистников, подобно Джастину Тимберлейку или Леонардо ди Каприо. Хотя Триер – не смазливый секс-символ, а стареющий мизантроп из дальнего угла Европы, человек который и в Америке-то никогда не был. После “Самого главного босса” ряды противников датского умника пополнились, причем за счет перебежчиков. Среди радетелей развлекательного или остросоциального кино всегда хватало ненавистников Триера. Теперь в нем разочаровались и умеренно-левые интеллектуалы, до сих пор возводившие автора “Догвилля” в ранг духовного лидера. Поистине, Триер создает себе врагов так же последовательно и умело, как другие завоевывают сердца друзей.

Ни на кого из коллег Триера не посыпалось бы столько шишек, сделай они картину, не ответившую общим ожиданиям: один раз промахнулся, с кем не бывает. У него же права на ошибку нет. Сам виноват: смущал народ манифестами, и в нем увидели мессию. Если бы Триера не существовало, его следовало выдумать. За последние лет тридцать в кино происходило так мало революций, что неугомонный датчанин выполнял роль щуки, из-за которой караси страдают бессонницей, а каждый его фильм поневоле становился поворотным пунктом. Один из актеров Триера как-то даже сказал, что “Догвилль” – самое крупное изобретение кинематографа после открытия цвета (выходит, dolby-stereo не в счет).

Сколь бы субъективным ни было это суждение, для зрителей Триера недлинная история кино XXI века разделилась на две половины – до и после “Догвилля”. Теоретики только начали осмысливать ситуацию “после”, а вот самому режиссеру она ничего хорошего не принесла. Ни денег, ни призов, ни любви широкой аудитории – одни травмы. Так, отменный фильм “Мандерлей” признали неудавшимся, и даже в Штатах он не вызвал предполагаемого скандала. Новая идеологема не прочиталась из-за повторения приема, ошеломившего пуб-

лику при первом знакомстве с ним в “Догвилле”. Триер лечился от неудачи проверенным методом: написал манифест, где объявил, что в честь 50-летия складывает с себя все ранее принятые обязательства. Для человека, привыкшего обманывать ожидания, худшая мука – этим ожиданиям соответствовать.

Триер начал с того, что прервал отношения с продюсером Вибекке Винделоу – именно она вела его к фестивальной славе и обеспечивала участие международных звезд в сравнительно малобюджетных фильмах. Режиссер, осуществлявший самые безумные свои замыслы, вдруг запросто отказался, будто “на слабо”, от завершения двух глобальных, суливших всемирную славу проектов, – уже прогремевшей трилогии “U.S.A.” и постановки тетралогии Вагнера “Кольцо Нибелунга” в Байрейте. Решение не ездить больше в Канн и показывать свои фильмы дома, на крошечном и малозначительном Копенгагенском кинофестивале (когда Триеру там вручали приз “за вклад в мировое кино”, он даже не появился, чтобы его забрать!), – нечто вроде добровольной схимы. Может, Дания больше и не тюрьма, но за монастырь сошла. Запершись там, вместо очередной притчи об основах бытия Триер снял офисную комедию. Это жест. Отречение если не от трона, то от пресловутого духовного лидерства. За это на него и обиделись.

• В феврале 2006-го вы обнародовали свой “Манифест обновления” и оказались верны данному слову, не отдав свой очередной фильм Каннскому фестивалю и устроив его международную премьеру на скромнейшем Копенгагенском фестивале. Как, оправдались ваши ожидания? Не жалеете о принятом решении?

Не могу сказать, что так уж здорово, когда мировая премьера моего нового фильма проходит в Копенгагене... Но вот что здорово по-настоящему: не быть в Каннах! Это подлинная радость. Вы знаете, каковы они, Канн. Может, вам там и нравится...

• ... Но вам-то точно нет.

Мне – нет. Я не могу сказать, что ненавижу Канн, но я ненавижу там бывать. Мы же встречались там, правда? Так вот, ничего личного, но некоторые журналисты, которых там встречаешь... О них я не могу сказать ничего хорошего. С одними мне очень нравится разговаривать, с другими я не хотел бы встречаться, если не будет острой необходимости. Они все равно моим фильмам не помогут. И весь этот стресс, давление... Когда мне исполнилось пятьдесят, я сказал себе: теперь я слишком стар, чтобы делать вещи, которые мне не нравятся. Я должен доставлять себе удовольствие! А не быть в Каннах – это удовольствие. Объяснить это президенту фестиваля Жилю Жакобу я бы, правда, не решился. Но он меня простил.

• Не боитесь того, что число ваших поклонников, да и просто зрителей, теперь – когда вы снимаете по-датски и не выезжаете за пределы родной страны – значительно сократится?

Может, я еще и вернусь в мир кинофестивалей. Когда-нибудь. В этом мире есть хорошие стороны, есть и плохие. Однако Канн всегда были добры ко мне, и я помню об этом. Что же касается датского языка, то мой следующий фильм будет англоязычным.

• Ваше решение никак не связано с тем, что два ваших последних фильма, “Догвилль” и “Мандерлей”, остались в Каннах без наград – тогда как в свое время “Рассекая волны” получили каннский Гран-при, а “Танцующая в темноте” – “Золотую пальмовую ветвь”?

Не могу сказать этого с уверенностью. Возможно, подсознательно... Конечно, когда участвуешь в конкурсе, интересно еще и приз получить. Но стал бы я счастливее? Вряд ли. Да и есть у меня уже каннские призы.

• А насколько большую роль сыграла ваша фобия в отношении путешествий и авиаперелетов?

О да, это сыграло огромную роль. Хотя это – лишь один стрессовый фактор из многих. Может, однажды я стану другим человеком, и обновленный Ларе фон Триер прилетит в Канн на самолете! Не в ближайшее время.

• Сесть впервые в жизни в самолет – преодолеть еще одно препятствие... Бросать себе вызов – ваше любимое дело.

Да, но это препятствие пока для меня действительно непреодолимо.

• Сняв с себя все обязательства, вы в том числе отказались от привычки объединять свои фильмы в трилогии: трилогия “Европа”, трилогия “Золотое сердце”, незавершенная трилогия “U.S.A.”...

Тут у меня еще осталось одно невыполненное обязательство, ее третья часть. Я обязательно сделаю “Васингтон”, но не сейчас, а когда пойму, что это необходимо! У меня не только эта трилогия не закончена, у меня полно незавершенных проектов. Или несостоявшихся. Например, я планировал документальный фильм, посвященный моей любимой картине в истории датского кино – последнему фильму Карла Теодора Дрейера, “Гертруде”. Когда он сделал этот фильм, на него ополчились все – не только продюсеры и зрители, но даже его собственные актеры. И лишь гораздо позже, после его смерти, в “Гертруде” признали шедевр. Я всерьез готовился к этому документальному фильму и хотел задействовать там всех, кто работал над “Гертрудой”... однако, пока я собирал деньги на проект, почти все они умерли. В живых остался только оператор Хеннинг Бендтсен, а этого недостаточно.

• А “Самый большой босс” не станет частью какой-либо новой трилогии?

Знаете, главного героя играет тот же актер, который играл у меня в “Идиотах”, Йенс Альбинус. Его персонажа и тут, и там зовут Кристофером. Это, кстати, была идея Йенса! И вот теперь я думаю, что надо сделать трилогию про Кристофера. Мы видели его в “Идиотах”, видели здесь почти десять лет спустя... Вполне естественно поинтересоваться тем, что с ним случится дальше.

• И без Кристофера ваши фильмы складываются в своеобразную “датскую” трилогию – “Королевство”, “Идиоты” и “Самый большой босс”. О том, что такое быть датчанином...

(Смеется). Что такое быть датчанином? Цельного образа датчанина у меня нет. Хотя я точно знаю одну интересную черту, которая объединяет всех датчан: они обожают те сцены в моем новом фильме, где на экране возникают исландцы и начинают на них орать и ругаться. Когда в “Королевстве” появился доктор-швед, который постоянно крыл датчан, на чем свет стоит, датская публика была в восторге. Национальный мазохизм... Страна у нас очень маленькая, и подобный комплекс легко объясним.

• Вы себя считаете типичным датчанином?

Я бы ответил, если бы знал, что такое быть типичным датчанином. Вы – типичный русский? Вот и я настолько же типичный датчанин.

• Свои стереотипы в отношении русских у вас все же есть: в “Самом главном боссе”, например, вы использовали за кадром звуковую дорожку русского фильма, и это – “Зеркало” Андрея Тарковского.

Понимаете, мои герои должны были встречаться в самых абсурдных местах: на детской карусели, в магазине товаров для сада, в кинотеатре. А в кинотеатре они должны были что-то смотреть. Что-то, на что подобные люди в реальной жизни ни за что бы не пошли. Например, русский арт-фильм! Русский хорош тем, что никто из зрителей ничего в нем не поймет. Подумав о русском фильме, я сразу остановил свой выбор на “Зеркале”. Это один из моих любимейших фильмов, я его раз двадцать смотрел. К тому же, все звучащие там стихи так невыносимо прекрасны, что если отстраниться от смысла, могут показаться чистым идиотизмом! Имейте в виду, я рассматриваю включение фрагмента из “Зеркала” в мой фильм как дань почтения Тарковскому, а не как издевательство над его трудами. Я не собирался смеяться над Тарковским!

• Если воспринимать всерьез сказанное в вашем новом фильме, еще одна важная черта всех датчан – потребность в любви окружающих. А вы хотите, чтобы публика вас любила? К вашим кумирам, Дрейеру, Тарковскому и Ингмару Бергману, зрители часто относились

куда жестче, чем к вам. А вам будто искусственно приходится бороться с народной любовью, прячась от мира в вашем бунгало на окраинах Копенгагена. Бергман тоже, кстати, не путешествует, не ездит никуда, не покидает свой остров. Я не задавался этим вопросом, но, быть может, запереться в Дании – способ избавиться от многого. Прежде всего, от сделанного фильма. Это как в туалете: сходишь туда, облегчишься и поскорее воду спускаешь. С фильмом – точно же самое: главное – побыстрее его смыть.

Стоило выйти “Самому главному боссу”, как посыпались самые абсурдные обвинения. Например, в провинциализме – хотя на локальном материале, в нарочито ограниченных условиях одного офиса Триер поднял не менее глобальные вопросы, чем в предыдущих картинах. И обошелся при этом без внешних приманок и провокаций, вроде порно-эпизодов, никого не расстрелял и не изнасиловал. Или в саморекламе – что довольно комично: уж для этих целей Канны точно подходят лучше, чем Копенгаген или Сан-Себастьян, где “Самого главного босса” показывали во внеконкурсной панораме. Бесспорно, новый фильм не расширил, а ограничил аудиторию Триера. Не лучшей рекламой стало и решение режиссера отказаться от общения с прессой по e-mail'у и телефону или от “круглых столов” с журналистами во имя более детальных интервью с глазу на глаз.

Особенное раздражение вызвало новое “научное” изобретение Триера, automavision. Оператора в “Самом главном боссе” заменяет компьютер, в шутку прозванный Энтони Дод Мэнтлом, по имени оператора, фактически придумавшего стиль “Догмы 95” и снимавшего “Догвилль”. По специально разработанной формуле компьютер в каждом конкретном дубле сам, в случайном режиме gandom, варьирует движения камеры, выстраивает свет и звук. Но automavision способен взбесить лишь того, кто узнал о нем до просмотра и заведомо разозлен на режиссера, проводящего эксперименты на публике. Остальные, не вдаваясь в технические детали, будут следить за интригой, попутно отмечая остроумный и мастерский монтаж эпизодов, снятых в нарочито неряшливой манере – а это относилось и к предыдущим триеровским фильмам. Только там камера беспрестанно находилась в движении, а тут она статична – вот и вся разница.

А фабула? Зрителям Триера она хорошо знакома: идеалист попадает в общество второстепенных персонажей и пытается улучшить их жизнь, но лишь ухудшает. Прежде это проходило на ура. Нынешнего Триера, который повзрослел и больше не хочет походить на своих героев, никто не хочет слушать. Снял комедию – так весели народ и не выпендривайся. Это раньше ты был самый умный, а теперь стал больно умным. Так, правда, не напишут. Скажут: “Триер сам себя перехитрил”. Формулы такого рода – единственная благодарность автору, который пошел на сумасшедше смелый, по нашим временам, шаг и отказался ради творческого самосовершенствования от всех форм PR, возможных в современном радикальном арт-кино.

А стоила ль овчинка выделки? “Самый главный босс” – тот ли фильм, ради которого стоило кидать Канны?

С точки зрения тех, кто видел в Триере моральный авторитет, художника больших форм и мастера габаритных сюжетов, призванного вывести кинематограф из затяжного кризиса, – безусловно, нет. С точки зрения тех, кто не верит в конъюнктуру фестивальных призов, но признает пользу публичных сеансов психотерапии для людей незаурядного таланта, – конечно, да. Способен ли один датский режиссер спасти кинематограф? Сомнительно. Возможно ли спасти душу режиссера, поставившего на поток производство шедевров? Пожалуй, стоит попробовать.

• Вы провозгласили “Самого главного босса” комедией.

Как, публика смеется? Вы довольны ее реакцией? Более-менее. Громкого хохота, правда, ни разу не слышал. Даже не потому, что шутки не смешные или слишком изысканные: просто я не стремился оставлять после каждой шутки паузу, чтобы зрители насмеялись

вдоволь! Авторы комедий часто так делают – но не я. Я хотел подобраться к стилю старых американских разговорных комедий, где было мало приключений и много слов.

- Наверное, писать такую комедию по-датски было проще, чем по-английски?

Я расстался с моим продюсером Вибекке Винделоу, в частности, потому, что она настаивала, чтобы я снимал англоязычные фильмы. Тогда их шансы на международном рынке, по ее словам, резко возрастали. Еще ей хотелось, чтобы актеры непременно были известными. Но я сделал перерыв, и доволен: снимать “Самого главного босса” было легко и приятно. Хотя следующий мой проект, фильм ужасов “Антихрист”, я буду снимать по-английски.

- Не пора перейти от кино к литературе?

Я к этому еще не готов. Хотя гляжу на толстенные сценарии “Догвилля” или “Мандерлея” – и понимаю: это уже не прикладная кинодраматургия, а литература. Теперь, правда, придется бросить эту порочную практику. У меня впереди фильм ужасов, а его на одних диалогах не построишь. Нужны картинки, и желательно страшные.

- А зачем вы ввели закадровый голос, который сами и озвучили? Мало было диалогов?

Закадровый голос дает фильму структуру. Это вроде разделения на главы, которое я практиковал раньше. Развитие картины обретает некую зримую логику. Это было прописано в сценарии с самого начала. К тому же, мне нравится, что я все время приношу зрителем извинения за то, что они смотрят...

- И все время объясняете им, что они смотрят комедию, а не что-то иное.

Да, это тоже принципиально. А еще те моменты, в которых звучит мой голос, сняты не по технике automavision, которой подчинен остальной фильм.

• Может, пора объяснить, к чему сводится эта техника, изобретенная и примененная вами здесь? Неподготовленный зритель не в состоянии разобраться, что творится на экране. Он понимает только одно – “что-то здесь не то”...

Когда-то я тщательно выстраивал каждый кадр, по раскадровкам работал. А потом мне это перестало казаться интересным. Пришло новое вдохновение, и я взялся за “ручную” камеру. Когда я писал сценарий “Самого главного босса”, то собирался снимать фильм Догмы. Но я – беспокойная душа. Когда начались пробы, я смотрел их, и вдруг вспомнил, как сильно люблю фильмы, снятые неподвижной камерой. Не обязательно “авторские” – те же разговорные комедии. Неужели опять раскадровки рисовать?! Ни за что, я это ненавижу всей душой. Решение пришло само. Надо дать камере свободным и случайным образом выбирать нужный угол съемки, уровень и тип освещения, а также звука. Я выставлял камеру на треноге так хорошо, как мог. Потом нажимал кнопку на компьютере, и он осуществлял все остальное. В “Самом главном боссе” вовсе нет оператора. Технике automavision, то есть, случайного выбора, подчиняется все, вплоть до размера букв в заголовке!

- Наверняка нажили себе массу новых проблем с этим методом.

Как сказать... Мы делали по семь-восемь проб, пока не достигали удовлетворительного результата. Самое сложное – ограничить камеру, чтобы она совсем далеко не уезжала и не теряла актеров из виду. Для этого мы разработали и заложили в компьютер специальную формулу. В итоге 70 % образов и сцен выглядят нормальными. Или почти нормальными. Понимаете, при всем желании такого визуального ряда живой оператор бы добиться не смог. Для меня главным было, чтобы зритель не разглядел за работой камеры волю какого-либо реального человека. Ее там и не было.

- Что было снимать сложнее всего?

Живую природу. Слоны у нас плохо получались – уходили из кадра. И я так счастлив, что не протестировал automavision 11 сентября 2001 года! Представьте, ничего не было бы видно. (Смеется). Для программ новостей это просто не подходит.

- Вы рассказываете об этом как ученый, и за странностью “Самого главного босса” начинает быть виден научный метод. А могли бы ничего не объяснять – зритель бы больше удивлялся и меньше обвинял вас в саморекламе.

Вы совершенно правы, не надо было ничего рассказывать. Но мне и в голову не пришло это скрыть.

- Вам никогда не хотелось бы снять коммерческое, полностью жанровое кино? Хотя бы на спор.

“Самый главный босс” – в большей степени комедия, чем “Танцующая в темноте” была мюзиклом. Когда мы делали “Эпидемию”, были абсолютно уверены, что снимаем самое коммерческое кино в мире. А она даже в Дании была признана худшим фильмом года! Я не умею делать коммерческие фильмы. Понятия не имею, из чего они должны состоять, чтобы стать успешными в прокате. Вплоть до сегодняшнего дня я делал кино для себя. Моя публика – это я сам. Я должен радикально измениться, чтобы начать думать об остальных зрителях. Сомневаюсь, что это когда-нибудь произойдет. Хотя в фильме ужасов все может соединиться воедино: он может оказаться коммерчески успешным. Когда я изучаю структуру фильмов ужасов, то понимаю, что средняя их аудитория довольно необычна и готова воспринять необычные вещи.

- Семье свои фильмы заранее не показываете?

Проводим иногда тестовые сеансы, чтобы понять, что публика понимает в моем фильме...

- Логика продюсера, а не режиссера. Как автору вам не хотелось быть любимым большим количеством зрителей, чем сейчас?

Да почему вы так хотите, чтобы я делал что-то коммерческое? Дело не в желании, а в том, что сценарий того же “Догвилля” при желании можно было бы переснять в форме коммерческого высокобюджетного хита.

Единственный римейк, который я сделал до сих пор, это американский вариант “Королевства”. Вы видели?

- Да, мне не понравилось.

Странная получилась штука. Там слишком много меня, хоть делал фильм не я. Это как когда Орсон Уэллс снимал “Процесс” по Кафке. Он сам себе был Кафкой.

- Кстати, о телевидении, для которого снимались оба “Королевства”. Почему в “Самом главном боссе” так много телеактеров?

У нас страна очень маленькая: все актеры снимаются и в кино, и на телевидении.

- А вы телевизор смотрите?

Довольно часто. По преимуществу, научные программы и документальные фильмы.

- А новости?

Изредка.

- Влияют как-то на рабочий процесс, на состояние духа? Иногда – очень сильно. Помню, как мы с женой смотрели в прямом эфире события и сентября. Я записал это на видео: у меня дома есть запись того, как мы с женой смотрим по видео 11 сентября. Этот просмотр, безусловно, очень сильно на меня повлиял, хотя я не взялся бы определить, как именно. Монументальное впечатление.

- Однако политического кино в современном понимании вы все-таки не снимаете – одни притчи. Политические заявления не имеют ничего общего с кинематографом. То, как я делаю мои фильмы, имеет к политике куда более прямое отношение, чем “актуальные” фильмы, которых хватает и без меня.

“Самый главный босс” удивляет переизбытком диалогов (приходится проводить все время просмотра за чтением субтитров, плохо различимых на бледном фоне) и нехваткой действия. В нем полно бессмысленно-профессиональных деталей, перечисление которых

напоминает о драматургии Владимира Сорокина: сюжет крутится вокруг авторских прав на продукт под названием Brooker 5, но так и не проясняется, что он собой представляет. Сбивает с толку нехватка оригинальности в фабуле, известной со времен античной комедии, неоднократно использованной у Мольера, Корнеля и Гоголя (сам Триер при этом предпочитает ссылаться на датского драматурга-классициста Людвиг Хольберга): глуповатый самозванец садится не в свои сани, обретая больше власти, чем ему положила судьба. В финале – разоблачение. Речь о театральном актере-неудачнике, которого нанимают в качестве вице-председателя, фиктивного директора ГГ-компании, чтобы выгодно ее продать, уволив всех служащих. Задумал аферу реальный владелец фирмы, давным-давно изобретший фигуру “самого главного босса”, злого следователя из-за океана (директор якобы приезжает из Америки, страны-фетиша для Триера), а теперь материализовавший ее, дабы остаться в глазах коллег хорошим человеком.

Вот тут – дуэт уже более понятный, чем таинственный мир информационных технологий: автор и исполнитель, режиссер и артист. Рассмотрев его, удивляешься еще раз, и так сильно, что повод для прочих недоумений пропадает. Как мог Триер – человек с репутацией циника – снять столь саморазоблачительный, самокритичный, беспощадный по отношению к самому себе фильм? И как это могли не заметить и не оценить остальные? К примеру, здесь прямо цитируется “Зеркало” Тарковского, на сеансе которого актер и зашифрованный директор проводят конспиративную встречу. Тарковский – последний духовный лидер той эпохи, которая в этих лидерах нуждалась; по иронии судьбы, день выхода комедии Триера в российский прокат совпал с 75-летним юбилеем Андрея Арсеньевича. Триер – страстный поклонник Тарковского, а “Самый главный босс” – чем не “Зеркало”?

Впрочем, триеровское зеркало – кривое: отражение двоится. Триер – и глава студии Zentropa, финансист, продюсер (расчетливый делец, наживающийся на подчиненных), и маньяк-творец, влюбленный в свои безумные, мало кому понятные идеи (актер, помешанный на театральной практике некоего Гамбини). Вместе или попеременно они обладают властью. Они и есть самый главный босс, ведущий свои шизофренические диалоги не только в кинозале, но и в других местах, отражающих эгоистический инфантилизм обеих ипостасей господина директора – у палатки с хот-догами, в зоопарке или парке развлечений, верхом на карусельной лошадке. Символической заменой вечно отсутствующего в кабинете фиктивного босса в картине служит плюшевый медвежонок, которого в момент катарсиса и обретения начальником реальной власти над подчиненными скидывают со скалы в море. Своей любви к детским играм, компьютерным или более старомодным (в его рабочем кабинете стоит старинный пинбольный автомат), многодетный отец Триер не скрывал никогда. Ну, а временное впадение в детство, – базисный принцип любого психотерапевтического сеанса, каковым, в конечном счете, и является “Самый главный босс”.

Исполнители Триер-дуэта – Йенс Альбинус (актер) и Петер Ганцлер (наниматель). Первый уже в “Идиотах”, выступая под тем же именем Кристофер, был alter ego режиссера: на съемках Триер сам играл роль идиота-лидера, являвшегося на площадку без штанов и призывавшего актеров присоединиться к игре, а по сюжету это ампула принадлежало Альбинусу. Второй – известный телеактер, чьим наибольшим успехом в кино стала роль мягкосердечного портъе в “Итальянском для начинающего” (фильме производства Zentropa, кстати). Один – театральный гуру, исполнявший заглавную роль в “Гамлете”, поставленном в декорациях реального Эльсинора: его герой – тварь дрожащая, но власть имеющая. Второй – неизменный симпатяга, артист стабильного ампула, – тем лучше ему дается роль мерзавца. Остальные персонажи – по большому счету, зрители интерактивного спектакля на двоих. А эти двое сражаются за власть над аудиторией, и битва показана Триером столь комично, что к его отстраненной позиции невыездного отшельника сразу проникаешься симпатией.



И сам Триер, как автор “Королевства”, и актеры “Самого главного босса” – сплошь звезды датских сериалов – хорошо знакомы с телевизионной эстетикой и ее властью над публикой. Потому они чуть пародируют стиль малобюджетных ситкомов: не хватает лишь смеха за кадром. Телевидение, а не кино, – портрет нации, и “Самый главный босс” – самый национальный из проектов Триера. В этом смысле решение устроить премьеру в Копенгагене было логичным. Датчане толерантны и эксцентричны, больше склонны к подчинению, чем к доминированию. Они демократы, либералы, социалисты... стоп, а при чем тут датчане? Не идет ли речь об обобщенном образе европейской публики – той, которая сделала славу фон Триеру, ценила или ругала его фильмы, находилась с ним в коммуникации все эти годы?

И не пора ли покончить с этим садо-мазо мезальянсом? С годами чувства слабеют. До “Танцующей в темноте” публика ломилась на Триера, теперь поостыла. Да и сам он, двинувшись после “Догвилля” в сторону литературы, начинает чувствовать себя чужаком в мире кино. Чужак может пытаться ассимилироваться (в разномастной компании офисных креативщиков “Самого главного босса” работает и американец – давний друг Триера, актер Жан-Марк Барр тут вволю поглумился над своей ролью в “Европе”) и стать предметом для насмешек. А может взглянуть на когда-то родной мир со стороны. Такой взгляд – удел другого персонажа. Он исландец, житель литературной страны с 99-процентной грамотностью населения и почти полным отсутствием кинематографа, знает наизусть “Эдду” и понимает, как мало реального смысла в кажущейся демократии. Как скудна почва, на которой датчане-идеалисты взращивают столь милые им нравственные ценности. Он бизнесмен – и покупает компанию, разгоняет персонал, разрушает грядущую идиллию, компенсируя датскую обходительность отборной бранью. Забавно, что в его роли выступает единственный человек в Исландии, хорошо понимающий в кино, – глава киноинститута и режиссер Фридрик Тор Фридриксен. Триер, впрочем, пригласил симпатичного усача не как кинематографиста, а как исландца: ни одного фильма Фридриксена он не смотрел.

Об отношениях доминирования между Данией и Исландией можно рассуждать долго, но политический подтекст в “Самом главном боссе” вряд ли важен. Затрагивая тему пагубности власти, Триер имеет в виду не мягчайший монархический строй своей родной страны, а творческую диктатуру. Себя, то есть. Эта комедия – самый честный его фильм. Ведь здесь Триер не только постулирует давно знакомую по его картинам истину – “идеализм ведет ко злу”, но и отвечает на вопрос “почему”. Идеализм требует стремления к изменению мира

(хотя бы воображаемому, как в “Танцующей в темноте”), а для этого нужна власть. Кинорежиссер обладает властью. Такой, как Триер (сам пишущий сценарии, монтирующий, хватающийся за камеру и т. д.), – вдвойне. Может ли власть быть использована во благо? Хотя бы в ограниченном пространстве одной комедии?

Ответ отрицательный. Власть позволяет жульничать, лгать, пользоваться кошельком и телом подчиненного, требовать к себе любви или вызывать ее при помощи обмана. Власть идеи, абстракции, каковой является Самый главный босс, – он у каждого из сотрудников свой, индивидуальный, а актер лишь является многоликой проекцией – особенно сильна. Самозванец Кристофер получает в финале полную власть над ситуацией и тут же употребляет ее во зло: он тоже подчинен идее. Идея носит имя Гамбини. Это магическое сочетание звуков списано Триером с грузовика, возившего овощи. О гениальном Гамбини мы знаем крайне мало – в основном, то, что он утвердил свою мифическую власть над мозгом Кристофера, ниспровергнув авторитет Ибсена и заявив, что тот был полным дерьмом. Гамбини – очевидная автопародия Триера. А сняв “Самого полного босса”, он, по сути, признался, что предпочитает имиджу гения имидж полного дерьма.

В этом проявлен не только мазохизм, который Триер считает национальной чертой датчан, но и концептуальное нежелание властвовать. Даже в умах. И automavision изобретен не для улучшения качества картинки, а в подтверждение концепции: как минимум от контроля (то есть, власти) над камерой Триер уже демонстративно отказался. Трудно быть богом, а стать им – проще простого. Быть идеалистом нехорошо, но идеей – стократ хуже. Триер, успевший за свою жизнь сменить убеждения иудея, атеиста и католика, в последние годы все более упорно склоняется к признанию существования Высшей Воли и последующей борьбе с этой Волей. Если Самый главный босс при всем желании не может нести благо, каковы же масштабы зла, исходящего от Босса самого главного босса?

Последняя реплика закадрового комментария гласит: “Я приношу извинения как тем, кто желал большего, так и тем, кто желал меньшего; те, кто получил то, за чем пришел, заслуживают этого”. Звучит как ритуальное прощание со зрителями, но в действительности Триер имеет в виду то, что сказано: впечатление от этой комедии определяется тем, чего ты от нее ждал. Перед нами фильм-зеркало – то ловко законспирированный манифест об основах эстетики и этики, то непритязательная комедия.

А сделал ее не Христос и не Антихрист, а очень умный человек и неправдоподобно талантливый режиссер. Когда он был никем, и ему не терпелось стать знаменитым и важным, он приделал к фамилии приставку “фон”. Теперь, войдя в аристократию мировой культуры, пытается от нее отделаться. Просто Триер.

• Заголовок кажется говорящим – “Самый большой босс”. Вы чувствуете себя большим боссом?

Не могу сказать, что фильм автобиографичен или вдохновлен моим личным опытом. Однако, когда ты делаешь кино, ты в любом случае становишься лидером, и все зависит от тебя. Лично для меня, когда я снимаю кино, крайне важно поддерживать со всеми участниками процесса хорошие отношения. Когда я этого не делаю, все рушится. Так было, когда мы поругались с Бьорк на съемках “Танцующей в темноте”. Может, мне тоже надо было придумать эдакого козла отпущения, фиктивного начальника? Такой “злой следователь” – настоящая мечта.

• Почему он вам так уж необходим?

Это очень не по-датски – быть злым следователем. У нас все хотят быть добрыми. У вас-то в России, я думаю, нет нехватки в злых следователях. (*Смеется*). В них видят сильных людей и поэтому любят.

• “Большой босс” в вашем фильме – своего рода дьявол, а вот придуманный “босс всех боссов” заставляет думать о боге. В самом деле, эта картина – открытая дискуссия на тему

того, какие законы должны быть первичными и важнейшими: законы комедийного жанра, законы бизнеса или законы морали. Выходит, что какие угодно – но никак не последние, которые и устанавливает власть божества.

В моей жизни ответ на подобную дилемму точно таков же. Хотя более серьезно поднять этот вопрос я надеюсь в фильме ужасов под названием “Антихрист”.

- Неужели он действительно будет так называться? Вполне серьезно! Хорошее название, правда?

- Даже слишком хорошее, чтобы быть правдой.

Приятно слышать. Сейчас я изо всех сил пытаюсь делать фильмы для того, чтобы доставлять себе удовольствие. Надеюсь, что с фильмом ужасов это получится.

- За названием скрывается что-то религиозное?

А вот этого, сын мой, я тебе не скажу.

- Во всяком случае, такой заголовок многое обещает. Надеюсь выполнить обещание. Если отвлечься от сюжета фильма, который еще не вполне у меня сформировался, то замечу лишь одно в связи с его темой: дуализм – прекрасная вещь, и главная проблема христианства – отсутствие подлинного дуализма. Если существуют и Бог, и Дьявол, и они равно сильны и велики, мы имеем дело с подлинным дуализмом, но в христианстве такой подход не работает. В других религиях такое встречается – например, Дьявол является хозяином мира мертвых... Но Бог по любым законам оказывается гораздо могущественнее Дьявола, что лишает нас дуализма.

- Идеи в духе гностицизма.

Пожалуй, это будет гностический фильм ужасов.

- Роман с другим специалистом в области дуализма, Рихардом Вагнером, у вас не сложился: постановка “Кольца Нибелунга” в Байройте так и не состоялась. Откройте тайну – все-таки семья Вагнеров сама разорвала с вами контракт, или это было ваше решение?

Это было настоящим разводом. А в таких случаях у каждой из сторон есть своя версия того, кто именно виноват в случившемся охлаждении. Трудно определить, кто кого покидает. Давайте я не буду их обвинять, а скажу честно: я просто не смог бы достигнуть необходимого мне соотношения воображаемого и реального в работе над “Кольцом Нибелунга”. Не все, что я придумал, было осуществимо. Когда я делаю фильм, то стремлюсь к осуществлению хотя бы 80 % задуманного. В работе над тетралогией Вагнера этот процент был бы катастрофически низким. Может, с художественной точки зрения все бы вышло удачно, но вот чисто технически – вряд ли. К тому же, постановка вышла бы слишком дорогостоящей. Так что уйти было моим собственным решением, и никто мне его не навязывал. А плоды моей работы я вывесил в Интернете. Такой труд – жалко, если пропадет! Вдруг кому-нибудь пригодится?

- Может, вам сделать фильм по “Кольцу Нибелунга”? Эта театральная постановка должна была стать настолько кинематографичной, что осуществить ее можно было бы только в театре.

- Других театральных постановок не планируете?

Нет. Пока что в моих планах лишь маленький фильм ужасов.

- Ужасы вам не в новинку: последняя сцена “Эпидемии” до сих пор производит на редкость жуткое впечатление.

Да и сниматься там было страшно. Очень. Девушка была под гипнозом, и когда она начала кричать, все были в ужасе... Давненько это было.

- А сейчас какие ужасы уже успели посмотреть?

В основном японские. “Звонок”, “Темные воды” и “Проклятие”. Мне понравилось! Особенно то, как впечатляют эти фильмы при всех несовершенствах структуры и драма-

тургии. Этим режиссерам удастся ускользнуть, многое не объясняя. Вот, делаю заметки. И впервые за много лет смотрю один фильм за другим.

• Вы известны как человек, “который боится всего, кроме кинематографа”. Какие из ваших личных фобий вы планируете использовать в фильме ужасов?

Что я мог бы использовать, так это маленькие знаки. Знаки и ключи. Они у меня хорошо получаются. Маленькие знаки – это самое страшное! Не сам Чужой, а указание на то, что он прячется за углом.

Между “Самым главным боссом” и “Антихристом” Ларе фон Триер снял еще один блестящий фильм – трехминутную короткометражку “Профессии” для юбилейного каннского альманаха “У каждого свое кино”. Сюжет прост: сам режиссер в смокинге сидит в зрительном зале – очевидно, каннском, – на премьере фильма – очевидно, собственного (использованы кадры из “Мандерлея”), а назойливый сосед-кинокритик мешает ему наслаждаться просмотром, постоянно рассказывая о своем успешном бизнесе по торговле кожей. В конце концов эта назойливая скотина фамильярно толкает Триера в бок и спрашивает: “А вы чем занимаетесь?” “Я?” – рассеянно переспрашивает тот. – “Я убиваю”. И, выхватив из-под сидения молоток, превращает голову критика в кровавое месиво. В зале на просмотре “Профессий” была массовая смеховая истерика: вот так шутка, первоклассный анекдот! Лишь два года спустя, на мировой премьере “Антихриста”, те же зрители вдруг осознали, что Триер и не думал шутить.

Браво: расшевелить каннских флегматиков, заставить уж если не полюбить себя (сколько можно любви), то возненавидеть. Для начала – низшая строчка в рейтинге обожавших его до тех пор французских критиков. Ладно, критики: ухитриться получить беспрецедентный антиприз от миролюбивого экуменического жюри, призванного объединять и примирять, а тут в специальном манифесте поставившего Триеру на вид его женоненавистничество. Такой реакции в Каннах-2009 не вызвали даже Гаспар Ноэ, ухитрившийся показать половой акт изнутри влагалища, или Бриллианте Мендоза, в фильме которого проститутку с символическим именем Мадонна долго и мучительно насилуют, а потом обстоятельно расчлениают. Ларе фон Триер превзошел всех, хотя его картина не была затянутой или скучной – зал за время просмотра не покинул никто (чего не скажешь о сеансах Мендозы и Ноэ). Как ему это удалось? Вспоминается: на следующий день после премьеры он сказал на пресс-конференции, что считает себя лучшим режиссером в мире. Ага, вот в чем дело. Только произошло это уже после того, как критики объявили Триеру дружный вотум недоверия. Его и раньше многие хотели на костре сжечь – звучали такие предложения и после “Танцующей в темноте”, и после “Догвилля”. Но такого, как с “Антихристом”, еще не бывало.

А ведь датский *enfant terrible*, давно выросший из детского возраста и примеряющий новейшее амплуа “проклятого поэта”, использовал давнюю стратегию: соединил несоединимое, создал из несовместимых элементов адскую взрывоопасную смесь. Элементы порнографии, с которой Триер заигрывал не раз (наиболее удачно – в “Идиотах”), способны стерпеть многие; садистские сцены с женской кастрацией и еще более кардинальным членовредительством тоже можно счесть оправданными – нервные зажмурятся, потом откроют глаза и продолжат просмотр. Но соединить все это с эстетикой зрелого Тарковского, поместить в фильм прямые цитаты из “Зеркала” и “Сталкера”, посвятив картину под названием “Антихрист” общепризнанному флагману христианской морали – самому Андрею Арсеньевичу! Тоо much. Причем как для поклонников Тарковского, так и для его противников. Первые увидели в триеровском оммаже кощунство, вторые – изощренное глумление над гением.

И те, и другие ошиблись. Читайте Бергмана. Тот признавался, что завидует русскому коллеге: “Фильм, если это не документ, – сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да что, кстати сказать, ему

объяснять?» Триер воспринял слова, сказанные одним его кумиром о другом, буквально. Для него способность экранизировать сны – знак высшего владения техникой кинематографа; Тарковский – отнюдь не носитель глубинных смыслов, а виртуоз-формалист. Этому Тарковскому он наследует в “Антихристе”.

Фильм поделен на шесть частей, стилистика пролога и эпилога резко контрастирует с четырьмя главами. В зачине и финале своего рассказа Триер забывает о “живой” камере и ненавязчивых, приглушенных цветах. Здесь царит величественное ч/б – фирменный знак Арт-кино с большой буквы “А”, за кадром звучит умиротворяюще-трагическая ария из Генделя (другой музыки в фильме нет), все движения замедленны донельзя – как во сне... или в модном видеоклипе; можно сосчитать до десяти, пока капля воды упадет на пол. Разумеется, вся эта красота позволяет продемонстрировать Мужчину и Женщину (прописные буквы в сознании смотрящего возникают как-то сами собой, недаром имен у героев фильма нет), предающихся любви. Они настолько прекрасны, что рассудок с трудом распознает в фигуре “М” американца Уиллема Дэфо, а в фигуре “Ж” француженку Шарлотту Генсбур.

Предположить, что все увиденное не стоит принимать за чистую монету, можно уже секунде на пятнадцатой – когда конвенциональные кадры с запрокинутыми головами и сжатыми в экстазе руками сменяет панорама ритмично (и очень медленно) движущихся половых органов. Эстетизация любви – обычное дело. Эстетизация физиологии – да он что, издевается? Не исключено. От отвратительного до восхитительного не шаг, куда меньше: один (двадцать пятый?) кадр. См. дальше: так же красиво-красиво Триер снимает круговорот белья в барабане стиральной машины. Так же невыносимо прекрасен ангелочек-мальш, наблюдающий за живописным совокуплением мамы с папой, а затем вываливающийся в окно, под красивый-красивый снегопад. Подкрутить пару колесиков, поставить подходящую линзу – и самое страшное покажется милым любому из нас.

Пролог – ключ к фильму. Осознанно и уверенно Триер делает шаг за грань того миражного понятия, которое в приличном обществе называют “хорошим вкусом”. Не в первый раз: только обычно эти шаги он позволял себе в финале фильма, когда публика плотно сидела на крючке, а не в самом начале. Посмертные колокола в “Рассекая волны”, последняя сцена “Идиотов”, физиологичная до тошноты казнь в “Танцующей в темноте”... Правда, эти пытки соглашался терпеть и самый благовоспитанный зритель: ведь своими неприличными методами Триер заставлял его испытать давно забытые сильные чувства. Даже заплакать. В “Антихристе” с плачем покончено – не оттого ли на просмотрах постоянно слышался истерически-нервный смех? “Лгут женские глаза”, “Плач – лучший способ манипуляции”: об этом с экрана говорится вполне прямо и недвусмысленно. Кстати, о Тарковском. Любопытное открытие сделал Андрей Звягинцев, откопавший сюжет “Антихриста” в “Мартирологе” Тарковского: “Новая Жанна д’Арк” – история о том, как один человек сжег свою возлюбленную, привязав ее к дереву и разложив костер под ее ногами. За ложь”.

Вместо того, чтобы соблазнить публику, Триер ее изнасиловал. Вместо эротики предложил анатомический театр. “Антихрист” способен доставить не большее наслаждение, чем “Сало, или 120 дней Содомы” – в обоих фильмах режиссеры разрушили границу между дозволенным и табуированным, причем не только на содержательном, но и на эстетическом уровне. Перед нами своего рода аналитическая порнография, где подробный разбор техники и мотивации совокупления подменяет его демонстрацию (хотя для упомянутой сцены пентрации была приглашена пара профессиональных порно-актеров). Трезвость вместо опьянения, сеанс разоблачения вместо сеанса магии. По Триеру, лучше уж такая подмена, чем более привычная – пишу “любовь”, подразумеваю “секс”.

“Антихрист” – не фильм ужасов, не богохульное Евангелие. Скорее уж, кино о сексе. Поэтому тут всего двое героев (у эпизодических нет не только реплик, но и лиц) – мужчина и женщина. Поэтому они – муж и жена, а не любовники или влюбленные: для дости-

жения полового контакта им не надо преодолевать дополнительные препятствия, не надо формировать псевдо-сюжет. Поэтому герои лишены имен: в именах не нуждается ни символическое произведение искусства, ни учебник биологии. Эта картина лежит вне представлений о вкусе или морали, так занимавшей Триера в предыдущих картинах. Ведь вне этих представлений и любой порно-фильм, задача которого – возбуждать. Или смешить, или внушать отвращение. Тут уж все зависит от зрителя, включившего кабельный канал с пометкой “XXX” намеренно или случайно. Собственно, “Антихрист” и построен как один большой половой акт. Сначала – пролог, прелюдия. Затем – игра участников друг с другом, переходящая в сражение за доминирующую позицию. Победа над партнером (в данном случае, эквивалентная его физическому уничтожению) носит подчеркнуто сексуальный характер.



“Антихрист” – и не фильм о скорби: с расхожей киноситуацией “осиротевших родителей” Триер расправляется играючи еще в первой сцене. Скорее уж, детектив, цель которого – выяснить подлинные чувства и мотивации персонажей. Сперва этим озабочен герой, по профессии психотерапевт – ему кажется, что жена выходит из травматического ступора слишком долго и болезненно. Он, самоуверенный и высокомерный, как все триеровские мужчины-протагонисты, предлагает собственное решение: шоковая терапия (нечто подобное проделывает со зрителем сам Триер). Супруги отправляются в лес, чтобы лицом к лицу встретиться с худшими своими фобиями. Жена почему-то боится природы – возможно, это реакция на болезненные воспоминания о последнем лете, которое она провела вдвоем с ребенком в лесу, в избушке, которую они прозвали Эдемом. Муж, как заправский психолог, рисует в тетради “пирамиду страха”, заполняя ее по восходящей: назвав то, чего боимся, мы избавимся от испуга. Он начинает с гипноза, отправляя жену в лес, заставляя ее погрузиться в пугающий ландшафт, раствориться в нем (грезы и галлюцинации, снятые в экстремально замедленном темпе, отсылают напрямую к Тарковскому). Увы, ему неизвестно, что лунатик забывает о правилах и условностях – он открывает дорогу в бездонный мир подсознательного: об этом Триер весьма доходчиво рассказывал и в “Европе” (где сеанс гипноза стоил герою жизни), и в “Эпидемии” (где гипноз приводил к концу света). Он обрекает себя на гибель, сам того не зная. Или зная? Доктор сам помог пациентке нарушить правило, провозглашенное в начале лечения, – “Никогда не трахайтесь со своим психоаналитиком”. Так из субъекта расследования он превратился в объект. “Современная психология не доверяет снам. Фрейд ведь мертв, не так ли?”, – с недоброй улыбкой спрашивает у него супруга.

Хотя поначалу неясно, чего бояться. Снов? Природы? А в ней что страшного? Почему Триер наводит камеру на стебли невинных васильков в вазе, укрупняя их до размеров мрачной лесной чащи и сопровождая эту панораму многозначительно-угрожающим скрежетом? Жена заявляет, что земля горит под ногами, демонстрируя красные ступни – то ли натертые, то ли, в самом деле, обожженные, но муж этого не чувствует. Она рассказывает, как минувшим летом слышала в лесу навязчивый плач неизвестного ребенка – но что мешает принять рассказ за тривиальный женский невроз? Лес шумит, деревья скрипят, желуди падают с ветвей вековых дубов: “Природа – церковь Сатаны”, заявляет жена. Муж пожимает плечами с ухмылкой: что за бред! Чтобы погасить высокомерие, придется жахнуть его поленом между ног, оглушить до потери сознания – оно, сознание, и мешает понять, что речь идет не о природе снаружи, а о природе внутри. “Антихрист” – путеводитель по ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ. Природа непобедима. Зов плоти заставляет забыть о разуме, о любви, о нежности, о семье. Ребенок погиб не по недосмотру: жена видела, как он залезал на подоконник, и это лишь обострило наслаждение. Он убран со сцены, как единственное оправдание основного инстинкта, известное цивилизации, – деторождение, продолжение рода, создание ячейки общества. Инстинкты обходятся без причин. Их питает природа. Единственный способ их обуздать – физическое же насилие. Триер калечит именно половые органы героев не для того, чтобы скандализировать публику: похоть умирится оскоплением, никак иначе.

Кроме Тарковского, Триер поминал все Бергмана и Стриндберга – дескать, “Антихрист” это “Сцены из семейной жизни”, пересказанные в манере “Пляски смерти”; в продолжение скандинавской темы возникал в обсуждении фильма и “Крик” Мунка. Хотя живописная техника Мунка занимает Триера куда меньше, чем звучание немого вопля с картины. Того самого – необъяснимого, то жалобного, то глумливого плача, что разносится над лесом. В “Антихристе” режиссер забирается в недра коллективного бессознательного, хирургическим методом удаляя излишние наслоения, одно за другим. Начинает с современной культуры отношений, равенства полов и главенства здравого смысла – который не мешает героине биться до беспамятства головой об унитаз после смерти сына. Затем из XX века прыгает в XIX – природа, романтизм, ни тебе электричества, ни телефона; чистые братья Гримм (называл Триер “Антихриста” и “сказкой детям до 18-ти”). Именно романтики первыми уравнивали сексуальное влечение и любовь, так четко разделенные эпохой Просвещения. Но Триер копает глубже, он вспоминает барокко, в котором похоть была нераздельно связана с искушением и грехом. Недаром за кадром звучит слезная ария из “Ринальдо” Генделя, сюжет которой – соблазнение целомудренных рыцарей христианского воинства волшебницей-колдуньей. А оттуда недалеко до средневекового “Молота ведьм”, в котором женщина прямо провозглашалась сосудом порока и орудием дьявола. Таких только на костре жечь... что и делает со своей женой цивилизованный психотерапевт в финале “Антихриста”, приняв участие церкви Сатаны. Но и задолго до того ясно, к чему дело идет. Путешествие в Эдем – не что иное, как обратная эволюция. Сначала на поезде и машине, потом пешком через лес – к домику без водопровода, электричества и телефона. А на чердаке по стенам развешаны средневековые гравюры, на которых бесконечно пытаются женщин. Среди них – невиданный рогатый идол с женской грудью.

Сумрачно-бесформенные заставки к фильму рисовал Пер Киркеби – самый уважаемый в Дании художник, уже создававший “живые картины” в “Рассекая волны”.

В том фильме он имитировал романтический пейзаж, здесь нацарапал цветными мелками на школьной доске абстракции, удачно совместившие авангардные тенденции минувшего столетия с изображением изначального природного хаоса. Киркеби впитал в себя наследие живописи второй половины XX века, перешагнувшей через историю европейской культуры напрямиком к ритуальным корням – шаманизму и наскальным рисункам. Триер в “Антихристе” тоже, скорее, пляшет с бубном у костра, чем читает лекцию со слайдами.

Ригористы упрекали режиссера в том, что он, один из провозвестников “нового реализма”, нырнул обратно в мутный омут символизма – допустимый в его ранних, подражательных работах, но не в фильме зрелого художника. Меж тем, Триер тут дальше от символизма, чем в “Догвилле” или “Идиотах”. “Антихрист” полон знаков, которые можно принять за символы и которые таковыми не являются из-за намеренной затемненности, невозможности дешифровки. Если в лисьей норе еще можно усмотреть символ погружения на дно подсознания, а в лесном мостике через реку – символ перехода в мир иной, то кто возьмется объяснить глубинное значение папоротников, васильков, желудей? Интересно, в какой символической системе сосуществуют вещи животные – лис, ворон и косуля? Предположим, ворон – это из Эдгара Алана По. Лис... что-то из русских народных сказок, или из японской мифологии. А косуля – видимо, из “Бемби”? Сам Триер обзывает их “тремя нищими”, чем только запутывает дело – на пресс-конференции в Каннах один наивный журналист даже сообщил, что пытался искать смысл этого словосочетания в Google, но ничего не нашел. Его российского коллегу ожидал большой успех – он отыскал и лису, и косулю, и даже ворону в одной из глав “Любовницы французского лейтенанта” Фаулза: с животными герой – тоже интеллигент-рационалист – встречается по пути к своей судьбе, женщине, призванной открыть ему тайны природы. А другой критик увидел в трех зверях “Антихриста” парафраз “Божественной комедии” – в самом деле, герои встречаются их в сумрачном лесу, их земная жизнь пройдена до половины, впереди их ожидает Ад, вдали маячит Эдем. И еще фраза из “Мартиролога”: “Почему-то вспомнил сегодня идею – “Двое (оба) видели лису”.

Соблазнительные параллели. И все же, поискать следовало бы не во Всемирной Литературе или Паутине, а в снах Ларса фон Триера, куда путь открыт ему одному – а теперь и внимательным зрителям его картины. Почему косуля олицетворяет Печаль, лис – Боль, а ворона – Отчаяние? Не потому ли, что эти три чувства переживают герои фильма? Истина – в глазах смотрящего: культурный критик примется искать значения символа, а потерянные в лесу мужчина и женщина увидят в животных отражение своих судеб. Сзади у косули страшно свисает полуразложившийся труп младенца-олененка, лис выпотрошен, ворона зарыта в землю каким-то хищником... Да это не символизм, а “В мире животных”, наглядное доказательство тезиса о церкви Сатаны: природа полна страдания, любая идиллия – миф. Лис открывает пасть и человеческим языком объявляет, что миром правит Хаос, – что ж, во ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ и не такое случается. Почему звери – нищие? Не потому ли, что нищий – самый неудобный, самый раздражающий элемент современного общества, отменяющий наши представления о царстве разума на Земле? Хватит копать в возможных трактовках: у побочных образов есть право на собственную жизнь. Никому не удалось до сих пор расшифровать прозу Новалиса, что не мешает читателям наслаждаться ей на протяжении двухсот лет.

Серьезнее вопрос со смыслом названия, которое все-таки ко многому обязывает: где в фильме Антихрист? Для любителей открывать смыслы и тут – раздолье. Есть даже маленькая тайна с полароидными снимками ребенка, где у него левый ботинок надет на правую ногу, а правый на левую; отчет о вскрытии подтверждает небольшие искажения стопы. Неужели невинное чадо было Антихристом? Тем паче, лишь у ребенка в фильме есть имя, его зовут Ник, а “старинной Ником” в Средние века в Англии называли самого Люцифера. Недаром Триер вдохновлялся японскими кайданами, в которых ребенок (как правило, мертвый) является зримым образом незримого Зла. Но куда проще увидеть в истории с ботинками тривиальное безразличие матери к сыну, еще не способному пожаловаться на неудобную обувь, или даже намерение причинить ему боль – в итоге вылившееся в непреднамеренное убийство. Именно тем летом, когда жена отдыхала с Ником в “Эдеме”, она пыталась писать диссертацию на тему “Gynocide” (то есть, геноцид против женщин) – а ребенок, очевидно, ей

мешал. Почувствовав в себе одну из ведьм, которых она тщетно пыталась оправдать своим высокоумным исследованием, женщина бросила работу, так и не дописав.

Выходит, Антихрист – все-таки женщина: те, кого не слишком смутил шокирующий изобразительный ряд фильма, обвиняли Триера в пристрастном и несправедливом отношении к прекрасному полу. Смешно – ведь, кажется, ни один режиссер за последние двадцать лет не создал столько феноменальных женских образов, как Триер, и “Антихрист” принес Шарлотте Генсбур малую “Золотую ветвь”! Но одно дело актриса, другое – женщины в целом; к ним многолетний отец Триер, похоже, относится с недоверием. Женщина жестока, коварна, непоследовательна. Способна коловоротом прокрутить дыру в ноге мужа, а потом прикрепить к ней тяжелый точильный камень – чтобы тому не вздумалось ее бросить. Не может контролировать ни сексуальное влечение, ни приступы агрессии. Жуткое создание. Только оказывается, что все насилие, вершимое над мужчиной, – не более, чем впечатляющая провокация, мазохистский спектакль. Он разыгран, чтобы заставить спутника жизни забыть о разуме и терпимости, вцепившись в глотку бешеной суке. Не мужа она хочет уничтожить, а наказать себя; умереть на костре, как и положено ведьме. Слишком простой конец для Антихриста. Значит, все-таки не женщина? И уж конечно, Антихрист – никак не мужчина: он слишком глуп и самоуверен, чтобы претендовать на трон принца преисподней.

Возможно, прав Уиллем Дэфо, заявивший, что “Антихрист” – просто хорошее название для фильма”. Или Антихрист – не персонаж, а категория: закадровый правитель мира, в котором божьи заповеди перестали считаться важными. Антихрист – вакуум, в котором оказывается лишённая Бога вселенная. Немаловажный факт: Триер, начинавший с истового иудаизма, а потом принявший католичество, перед выпуском “Антихриста” определенно заявил о переходе в атеизм. Так что героев в фильме не двое, герой один-единственный – Ларе фон Триер. Он же Антихрист.

В Каннах Триер применил стратегию своей героини: не можешь себя наказать – пусть это сделают другие. Заставь их тебя возненавидеть. Но фильм как таковой – епитимья куда более жесткая, чем разгромная рецензия в *Variety*. Естественно, там, где невозможно богоборчество, неизбежна борьба с собой – в любом случае обреченная на поражение: ведь это, по сути, бой с тенью. Общие планы сменяются укрупненными, где не видно лица. Только испуганно моргающий глаз, дрожащая кисть руки, пульсирующая жилка на горле. Еще укрупнение – и скачок во внутреннюю вселенную, где ведут борьбу не на жизнь, а на смерть двое противников: разум и чувство, сознание и подсознание, культура и природа. Мужчина и женщина. Эта безжалостная картина – не что иное, как автопортрет. Наверху “пирамиды страха” значится короткое словечко – “Ме”. “Я”, пусть даже и в кавычках.

В определенной степени, “Антихрист” – моно-фильм. Сольный, индивидуальный труд. Триер, первоначально планировавший снять жанровое кино и подрядивший для этого самого успешного датского сценариста, Андерса Томаса Йенсена, в результате написал драматургическую основу самостоятельно. При этом, не без сожаления, решил отказаться от операторской деятельности (Триер недавно вышел из больницы, где лечился от депрессии, у него слишком дрожали руки), пригласив давнего соратника Энтони Дод Мэнтла – хотя никто, включая самого режиссера, не смог бы снять вестфальские леса так волшебным образом, как это сделал Мэнтл.

Лишь с определенной долей условности можно говорить и об актерских работах. Найти в биографиях Уиллема Дэфо и Шарлотты Генсбур подходящий бэкграунд – проще простого: Дэфо играл Иисуса в еретическом фильме Мартина Скорсезе “Последнее искушение Христа”, Шарлотта – наследница родителей-вольнодумцев, Сержа Генсбура и Джейн Биркин (которым со сцены посвятила свой каннский приз). Но для Триера, кажется, это все не слишком важно. Он перепробовал многих в поисках актеров, нашел этих – и славно. Они согласились стать его послушными инструментами. Не задавали лишних вопросов. Позво-

лили манипулировать персонажами, которые в начале картины еще как-то подчиняются все- сильной системе Станиславского, а потом начисто забывают и о ней, и обо всех прочих системах, и о законах логики. Вот Шарлотта страшно, душераздирающе кричит (в первой половине фильма) – она не может примириться с потерей сына; вот издает такой же вопль (уже в финале) – о ребенке она и думать забыла, из ее уст исторгается дикий, звериный рык. Ее больше не хочется жалеть; хочется лишь, чтобы она поскорее заткнулась. С актерской точки зрения “Антихрист” ближе всего экспериментам Кулешова с физиономией Мозжухина, которая выражала то умиление, то скорбь, то голод в зависимости от того, с каким кадром монтировалась. Если за что и стоило награждать Дэфо и Генсбур, так это за тотальную самоотдачу. За соучастие в создании сложнейшей из триеровских картин.

А еще – за их лица, таящие так много. Не считая погибшего ребенка, лишь они двое в фильме одарены индивидуальностью – остальные безлики. В лес они бегут еще и для того, чтобы не раствориться в толпе архетипических и стереотипных тел, наступающих их даже здесь, в царстве природы (управляющей так или иначе всеми телами на свете). Опасность потери лица велика, огромна. Она страшнее любого антихриста. Бесконечной чередой мелькают деревья за окном поезда, едва заметно в безумной панораме возникают лица – плохо опознаваемые – и снова исчезают. Руки торчат из корней дерева, на котором совокупаются обезумевшие супруги, и в финале деревья сменяются горами безжизненных обнаженных тел – жертв бесконечного геноцида, извечной войны полов. В эпилоге мужчина пытается выйти из леса к покинутой цивилизации, но его поглощает встречный поток женщин без лиц, которых кто-то из американских рецензентов точно сравнил с зомби из ужастиков Джорджа Ромера. Они бесчисленны и одинаковы, как желуди. У него нет шансов. Так финальная победа – за женским полом, отныне сильнейшим? Пожалуй, нет: победа – за безликой массой, за ее мышлением и поведением, за ее представлениями о любви и смерти, добре и зле, таланте и бездарности. Против такой силы одинокому мужчине сражаться без толку, будь он Уиллем Дэфо или даже сам Ларе фон Триер.

• Это правда, что вы считаете себя лучшим режиссером в мире? Или все-таки шутка?

Чистая правда. Недавно я давал интервью, и мне задали вопрос, кто лучший режиссер в мире. Я долго думал, думал... Но никого лучше себя не нашел, сколько ни искал. Уверенность в том, что ты лучший, – очень полезный инструмент. Мои слова прозвучат чудовищно, но это самый эффективный из инструментов. Для моей работы, во всяком случае. Разумеется, всех режиссеров в мире я не знаю. Может, существуют те, кто лучше меня. Просто я с ними не знаком. И свист публики помогает мне верить в то, что именно я – самый лучший.

• Вас шокирует, когда вас спрашивают, зачем вы сняли этот фильм?

Я сам не знаю ответа. В момент съемок я только что вышел из больницы, где пролежал два месяца в состоянии депрессии. Я не думал о том, к чему стремлюсь в результате; хотел лишь продержаться до конца съемочного периода. Я сделал фильм всего за восемь месяцев, очень быстро и без особых проблем. Не считая моего физического состояния. Мне стыдно, что я элементарно не мог удержать в руках камеру. Днем я пил вино, вечером бесконечно жалел себя – до слез. Я был в ужасной форме. Но актеры меня поддержали.

• Работать с ними было проще, чем с животными?

С актерами было очень легко. Что до животных, то я больше работал со специалистами по компьютерным эффектам, чем с ними. Ох уж эти компьютеры. С ними можно чего угодно добиться, они все упрощают. Все возможно, никаких препятствий. Это и хорошо, и плохо. Где был бы сегодня Кубрик, который неделями ждал, пока солнце не окажется на нужном месте, чтобы снять какой-нибудь небольшой эпизод? Мне такой подход ближе.

• Трудно было найти артистов, которые согласились бы вытворять такие жуткие вещи на экране?

Вообще-то, не надо ничего усложнять: любого актера можно купить за хорошие деньги. В моем случае главной сложностью был поиск актрисы, поскольку с Уиллемом Дефо мы работали и раньше, его долго упрашивать не пришлось. После ряда неудачных переговоров с разными актрисами, на нашем горизонте появилась Шарлотта Генсбур и сказала: “Я мечтаю об этой роли. Отдайте ее мне”. Без Шарлотты наш проект был бы обречен на провал.

- Однако без дублеров из порноиндустрии не обошлось? Не обошлось. Актер был впечатляющим. Немец. Он выступает под псевдонимом “Хозяин”. Но все-таки самую сложную работу выполняли Уиллем Дефо и Шарлотта.

- Порно-эпизоды привели к тому, что в прокат многих стран выйдет только цензурированная версия “Антихриста”.

Я ничего не мог с этим поделать. Если бы я не согласился на цензуру, мне не удалось бы вообще найти деньги на съемки. Все, чего мне удалось добиться, – это отчетливое указание на то, что фильм подвергся цензуре: публика в кинотеатре должна об этом знать! На DVD, разумеется, будет издана только полная версия. Цензура искалечит фильм, но я был готов к этому с самого начала. Я пытаюсь каждый раз снимать кино для себя самого. Однако приходится думать о зрителях, чтобы они принесли в кассу деньги, и ты смог бы на них сделать следующий фильм – на этот раз точно для себя самого.

- После этого фильма вас обвиняют в женоненавистничестве...

Я люблю женщин, главные героини моих лучших фильмов – женщины. Думаю, я унаследовал от Карла Теодора Дрейера любовь к актрисам. Если можно говорить об автопортретах, то в моих картинах я изображаю себя исключительно в облике женщины. И в “Антихристе” я лучше понимаю героиню, чем героя.

- Откуда возникло представление о том, что Антихрист – это женщина?

Вначале было название, “Антихрист”, а сюжета у меня еще не было. Потом я начал анализировать представления людей об Антихристе и пришел к любопытным выводам. Я не очень религиозен, и для меня очевидно, что религия изобретена мужчинами. Женщина, которая не согласна с картиной мира, управляемого мужчинами, может восстать против этой религии – и стать Антихристом. На этом мой анализ закончился. В этой картине я впервые позволил себе отрешиться от аналитического подхода, почувствовать себя художником, а не математиком.

- Раньше вы были католиком, сейчас заделались атеистом? Это возрастное. С годами, когда мои родители ушли из жизни, а дети подросли, я понял, что не смогу посмотреть потомкам в глаза и сказать, что Бог есть. Невозможно. Мой фильм – об этом. Если я думаю о самом безопасном месте на земле, то сразу представляю себе уютный домик в лесу, где вокруг – только животные и растения. Но стоит прислушаться к природе, присмотреться к ней, и станет очевидно, что всюду царит одно лишь страдание, одна боль. Все борются за выживание и гибнут: вот вам и идиллия. Мне трудно смириться с мыслью, что эту природу создал справедливый Бог.

- У ваших героев нет имен...

Нет.

- А у их ребенка – есть, его зовут Ник. Почему?

Мда, хороший вопрос. Надо было назвать его просто “ребенок”. А как бы мать его звала? “Эй, ребенок!” Мне и так пришлось выворачиваться с диалогами – женщина все время зовет мужчину “ублюдком”, чтобы не называть по имени. Конечно, надо было проявить большую последовательность и назвать ребенка “мальчик”.

- В “Антихристе” вы возвращаетесь к стилизованной эстетике ранних картин. Вам надоела “Догма 95” и ее прыгающая камера?

Нет, просто мне хотелось соединить в одном фильме монументальный стиль, похожий на “Европу” и “Элемент преступления”, с документальной манерой моих поздних картин. Соединив их, я обнаружил, что не так уж сильно они друг от друга отличаются.

- Обращение к метафорическому, условному кино отозвалось посвящением Андрею Тарковскому, которое многие критики сочли издевательством над памятью мэтра.

Никаких издевательств. Я глубоко преклоняюсь перед Тарковским. “Зеркало”, которое я смотрел раз двести, в немалой степени вдохновило меня на этот фильм. Не сошлись я на Тарковского, чувствовал бы себя, будто своровал у него что-то.

- “Антихрист” ведь – совсем не фильм ужасов, как вы заявляли?

Я изо всех сил пытался сделать хоррор. Видимо, не вышло. То же самое со мной случилось, когда я пытался снять мюзикл, а получилась “Танцующая в темноте”... Жанр фильма ужасов мне очень нравится, поскольку он позволяет экспериментировать с визуальной стороной кинематографа. Меня очень вдохновил “Звонок” и другие японские ужастики.

- Скажите, вы ведь понимали, что когда лис заговорит человеческим голосом, в зале раздастся смех?

Пусть смеются. Это нормальная реакция на стресс. Я осознавал, что говорящий лис убьет весь ужас. Но что я мог поделать? Лис заслужил свою реплику. *(Смеется)*.

- Этот лис в вашем фильме утверждает, что миром правит хаос.

Правит, факт! Посмотрите на реакцию публики.

- Вы ждали этого?

Нет. Я вообще не знал, чего ждать. Я долго не мог полюбить этот фильм, но теперь он мне очень нравится. То есть я не знал даже, чего ждать от себя самого. Я удивлен тем, насколько враждебную реакцию встретил “Антихрист”. До Канн я показывал картину нескольким друзьям, многим из них она пришлась по душе, другим – нет. Это нормально, фильмы должны разделять публику. Однако такой открытой враждебности я не ожидал. Раньше меня это не нервировало. Похоже, сейчас я созрел для более нормальной реакции. На официальной премьере я чувствовал такое напряжение в зале, что не смог досидеть до конца и сбежал. Мне говорили, что зрители почувствуют себя оскорбленными... Поверьте, я никого обижать не хотел. Напротив, я чувствую себя так, будто пригласил людей к себе домой, в гости, а они обошлись со мной непочтительно.

- Ну, вы предложили публике не самое простое и приятное зрелище.

Что поделать, я пессимист. Пессимизм – единственная моя терапия.

II. Реалисты (PURGATORIO)

Конечно, если бы реалисты к каждому своему шагу приплели высокие рассуждения о человеколюбии и глубокие вздохи о человеческих страданиях, то это было бы и глупо, и скучно, и, наконец, сделалось бы невыносимым как для самого реалиста, так и для всех его знакомых.

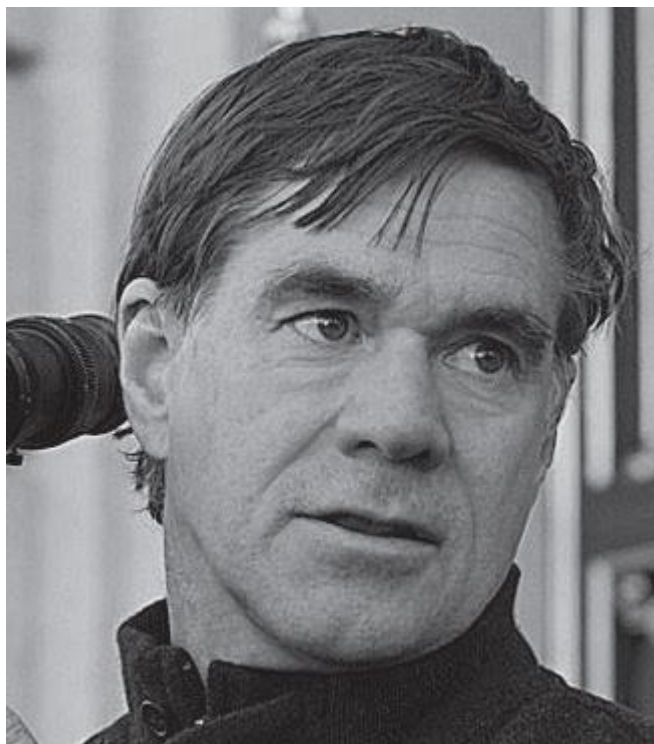
Писарев

*Правда, горькая правда.
Если верить Стендалю, Дантон*

Фотоувеличение: Ван Сэнт

“Слон”, 2003

“Харви Милк”, 2009



В 2003 году Каннский фестиваль не в первый раз уверенно указал прогрессивному миру на должные ориентиры: вместо фаворита критики и публики, “Догвилля” Ларса фон Триера, президент жюри Патрис Шеро отдал “Золотую пальмовую ветвь” фильму Гаса Ван Сэнта “Слон”, добавив в придачу еще и приз за режиссуру. Историческая правота Шеро стала очевидной позже – когда “Догвилль” так и остался единичным цветком невиданной красоты, а “Слон” задал систему координат для кинематографа наступившего десятилетия.

Название фильма, вызвавшее у многих искреннее недоумение (картина, как оказалось, была отнюдь не о дикой природе), получило немало толкований – из которых, однако, лишь одно по справедливости следует признать базисным. Речь об известной суфийской притче, в которой несколько слепцов пытаются понять, что такое слон. Ощупавший ногу решил, что слон подобен колонне или стволу дерева, ощупавший хобот сравнил слона со змеей, ощупавший хвост – с веревкой.

“Слон” Гаса Ван Сэнта – кино о столь же неудачной попытке понять и объяснить нечто еще более масштабное и неохватное: факт. Причем факт экстремально важный в масштабах государства и за его пределами – инцидент в американской школе Колумбайн, во время которого двое вооруженных до зубов подростков расстреляли своих одноклассников и учителей. Убийцы погибли (в фильме один из них застрелен, второго ждет та же судьба; в реальности оба покончили с собой), и не существовало ни малейшей возможности узнать причины жуткой трагедии.

Это породило массу спекуляций социологического и культурологического толка, Майкл Мур снял на ту же тему фильм “Боулинг для Колумбины”, представленный за год до “Слона” в тех же Каннах и получивший там спецприз. Гас Ван Сэнт, однако, пришел к парадоксальному выводу: искусство, не способное (и не должно) объяснять факты, может найти способ их отобразить – и сделать это так, что одна лишь оторопь наблюдателя и свидетеля скажет людям больше любых разоблачений и статистических выкладок. “Слон”, спродюсированный телеканалом НВО и снятый с непрофессиональными актерами-подростками (за исключением пары взрослых артистов), сделан без оглядки на Майкла Мура и прочих авторов, успевших вдохновиться драмой школы Колумбайн. Ведь этот фильм – не о воспитании молодежи и плачевном состоянии американского общества. Он – о главном, неотвратимом, необъяснимом и абсолютно объективном факте в судьбе любого человеческого существа: о смерти.

Смертей, романтических и прозаических, хватало в предыдущих картинах Гаса Ван Сэнта – и самого его к началу 2000-х многие всерьез считали творческим трупом. Начинал с независимых малобюджетных опусов, вроде “Дурной ночи”, “Аптечного ковбоя” и культового “Моего личного штата Айдахо”. Успел дать путевку в жизнь нескольким голливудским звездам – вроде Умы Турман, Николь Кидман или Киану Ривза. Поэкспериментировал вволю, покадрово пересняв – больше для собственного удовольствия, чем ради денег или наград, – “Психоз” Хичкока. Повзрослел и вышел на “оскаровско”-фестивальную премиальную орбиту с примиренческими житейскими драмами “Умница Уилл Хантинг” и “В поисках Форрестера”...

Возможно, лишь к пятидесяти годам Ван Сэнт впервые задумался о смерти не как об элементе сюжетной структуры, а как о всеобъемлющем феномене. Она стала лейтмотивом авангардного “Джерри”, зрители которого не могли прийти в себя от удивления – былой гламурный “умница” Ван Сэнт узнавался разве что в факте приглашения на главную роль Мэтта Дэймона. О смерти – все фильмы, снятые режиссером после триумфа “Слона”: “Последние дни” о самоубийстве Курта Кобейна (спец-приз высшей технической комиссии в Каннах), “Параноид парк” по роману Блэйка Нельсона (еще один каннский спецприз). И все-таки именно “Слон” – центральный элемент этого нескончаемого цикла, его ядро.

Ван Сэнт вовсе отказывается от сюжета – хотя бы потому, что “сюжет” случившегося в Колумбайн известен каждому и вряд ли нуждается в творческой переработке. Он с кажущейся бесстрастностью фиксирует события, происходящие примерно за полчаса до начала массовой бойни (хронометраж фильма вырастает до 1 часа 10 минут за счет намеренных повторов, замедлений и немногочисленных флэшбеков – посвященных исключительно мальчишкам-убийцам в канун событий).

Сперва кажется, что “Слон” поделен на главки, названные по именам героев – как правило, совпадающим с именами исполнителей: “Джон”, “Илай”, “Мишель”, “Нэтан и Кэрри”, “Эрик и Алекс”, “Акадия”, “Бриттани, Джордан и Николь”. Искренние попытки публики сконцентрировать внимание на чувствительном мальчишке-блондине в желтой майке, или на симпатичном мачо в красном свитере, или на застенчивой девочке, которая стесняется надевать на уроки физкультуры шорты и щеголяет в длинных штанах, ни к чему не приводит: вся информация о них, по сути, ограничивается внешностью и именами. Вскоре выясняется, что

за заголовком вовсе не следует истории обозначенного персонажа – все они равноправны и равно схематичны. Зритель узнает о них не больше, чем узнал бы об обычном школьнике, понаблюдав со стороны за его поведением на перемене и подслушав его разговоры с приятелями. Когда за пять минут до конца фильма возникает заголовок “Бенни”, и камера выхватывает в общем хаосе чернокожего подростка решительного вида, возникает иллюзия – вот сейчас он обезоружит преступников и остановит этот кошмар... Но ленивый выстрел в упор обрывает жизнь Бенни до того, как тот успевает сделать хоть жест, сказать хоть слово. Подзаголовки служат не интриге: они – призыв обратить внимание на тех, кто скоро простится с жизнью. Памятная доска с фотографиями (будущих) жертв.

Немаловажно то, что один из персонажей “Слона”, Илай, – фотограф-любитель, не расстающийся со своим аппаратом. Он останавливает момент, не подозревая о необходимости нажать на паузу, предотвратить неизбежное хоть на десять минут. Но это невозможно. Никаких стоп-кадров – весь фильм снят в постоянном движении. Даже когда гипнотически-плавная камера Харриса Савидеса застывает, в кадре все время что-то происходит: как в первых и последних планах фильма, когда нацеленная на небо камера поневоле фиксирует неотвратимое наступление ночи. “Слон” начинается с автомобиля, который медленно и неряшливо едет по пустой колее, задевая зеркальца припаркованных машин, чуть не сбивая велосипедиста (за рулем – нетрезвый отец Джона, один из будущих свидетелей трагедии). Уже здесь Ван Сэнт дает понять, что события двигаются в неверную сторону – но останавливать их так же бессмысленно, как становиться на пути машины с пьяным водителем.

Ван Сэнт и Савидес замедляют даже самые незначительные сценки из жизни, вроде тренировок на футбольном поле, придавая бытовым ритуалам нездешнюю красоту. Они будто заговаривают, заколдовывают время, пытаются отсрочить грядущие убийства. “Слон” отвечает невысказанному желанию любого следователя – ах, если бы там было установлено побольше камер слежения и микрофонов! Камера вездесуща, она скрупулезно исследует каждое движение десятка персонажей, в том числе жертв и убийц, но не способна предотвратить то, что должно случиться... вернее, уже случилось: именно “всезнающая” камера придает событиям, происходящим здесь и сейчас, налет ретроспективности. Диалоги Ван Сэнта безупречно бессодержательны – ничто не намекает на знание или предчувствие беды. Однако трудно не заметить, что каждый из этих мальчиков и девочек строит напрасные планы на будущее – на грядущий вечер (“– Пойдешь на концерт? – Да нет, что-то предки совсем озверели...”) или на следующий год (“– А в колледж поступать будешь? – Еще не решила”).



Всезнание не дает возможности переиграть случившееся – но, возможно, оно поможет найти адекватное объяснение? К примеру, Мур в “Боулинге для Колумбины” последовательно опровергал все “теории заговора”, оправдывал Мэрилина Мэнсона и создателей “Южного Парка”, а потом выдвигал собственную версию – пожалуй, виноват Клинтон, бомбивший Сербию, и законы, позволяющие беспрепятственно покупать оружие в магазинах США. Ван Сэнт идет по иному пути. Он предлагает жадному до сенсаций зрителю все возможные толкования, через запятую.

Двое мальчиков-убийц никак не выделяются внешне: один брюнет, другой блондин, оба из семей со средним достатком. Друзят – значит, не одиноки. В чем же дело? Алекса не любили одноклассники – на уроке физики бросались в него жеваной бумагой; у него были причины их ненавидеть. Эрик играл в жестокие игры-стрелялки на компьютере (показанная на экране игра с двумя одинокими фигурками в пустынном ландшафте очевидно отсылает к “Джерри”, предыдущему фильму Ван Сэнта). Эрик и Алекс смотрели по телевидению телепередачу о Третьем Рейхе и Гитлере – значит, были потенциальными неонацистами? В автомобиле Алекса висел освежитель воздуха в виде головы дьявола – значит, они сатанисты? Ружья и автоматы они легко заказали по Интернету – следовательно, виноваты несовершенные законы. Доставщик не обратил внимания, что за опасный груз расписывается подросток – значит, во всем повинны безразличные взрослые? А может, Алекс и Эрик сошли с ума, потому что были скрытыми геями? Они целуются под душем, и это подозрительно. Или дело в том, что Алекса достали занятия музыкой – сыграв на фортепиано “К Элизе” и “Лунную сонату”, он с наслаждением показывает ненавистным нотам два средних пальца.

Похоже, Гас Ван Сэнт вовсе не хочет знать ответ – да и не верит, что существует лишь один ответ. Объяснение причин столь же бесперспективно, как исход детской считалочки, озвученной в последней сцене фильма Алексом – наводя ружье на Нэтана и Кэрри, он пытается решить, в кого выстрелить сначала. Умрут все, это очевидно – и режиссер уводит зрителя из кадра, медленно отступая вместе с камерой, еще до того, как Алекс завершит свою считалку. Ван Сэнт не смакует картины бойни, в кадр не попадает ни одного мертвого тела. Метафизика смерти как времени, остановленного навсегда, будто моментальным снимком,

интересует его значительно больше физиологии или, скажем, несложной техники лишения человека жизни. Ощущение беспомощности кинокамеры и того, кто взял ее в руки, перед окончательной реальностью смерти – вот то всеобъемлющее чувство, которое привело к созданию и успеху этой картины. “Слон” – настоящий фильм-катастрофа. Подобно утверждению “все люди смертны”, это кино может представиться очевидностью, трюизмом – но при ближайшем рассмотрении неизбежно окажется откровением.

- Что значит название “Слон”?

Изначально мы позаимствовали его из получасовой документальной картины о терроризме, сделанной Аланом Кларком по заказу BBC. Имелся в виду предмет, о котором люди нечасто говорят, хотя он очень велик. Наша картина – еще один рассказ о подобной проблеме. О трагедии в школе Колумбайн много снимали телепередач и документальных фильмов, но не художественных, по-настоящему драматичных. Действительно, зачем тревожить столь беспокойную тему?

- Ваш фильм наверняка вызовет много споров.

Меня интересует конкретный вопрос вне зависимости от степени его скандальности. Я не стремлюсь к противоречивости, хотя хотел бы, чтобы мои работы заставляли людей спорить. Об “Аптечном ковбое” говорили много, но только потому, что главный герой был наркоториком. Но в данном случае мы действительно затронули то, о чем не принято говорить вслух, и это важнее, чем реакция зрителей на фильм.

- В вашей картине нет ни слова об истоках насилия в американской школе. Почему?

На мотивацию у меня мало указаний, потому что очень легко сделать вид, будто знаешь подлинную причину; а знаю ли ее я? Люди, для которых я снимал свой фильм, уже немало думали об этом и перебирали в голове всевозможные причины. Некоторые из них есть в картине. Смелость в том, чтобы не давать своей интерпретации: куда проще сказать “потому-то” и закрыть на этом дискуссию. А ведь причин сотни. Об этом размышляли все, и с какой стати ответ будет давать какой-то режиссер! Я же могу изменить свою точку зрения в любой момент. Мой фильм – о том, что иногда ужасные события происходят в жизни. Зло аморфно. Однако, говоря откровенно, я предполагаю, что виноваты не законы о свободной продаже оружия, не жестокие видеоигры, а социальная атмосфера.

• Вот так, играли на пианино, посидели вместе за видеоигрой, а потом вдруг взяли по автомату и пошли убивать. И вы не объясните, почему?

Ответов слишком много, и они находятся за пределами фильма. Вы смотрите на событие в тот день, когда оно происходит, а решение было принято двумя мальчиками задолго до того. Вам решать, почему это произошло.

- Сцена убийств в школе была позаимствована из хроник резни в Колумбайн?

Нет, хотя определенное влияние документальных кадров я испытал. Там все немного по-другому происходило. Это не только Колумбайн, но и другие школы, не исключая той, в которой когда-то учился я сам. Тут есть и истории, которые мне рассказывали друзья и мои актеры. Изначальная идея была именно в том, чтобы сделать художественный фильм о событиях в Колумбайн, – компания НВО сделала мне предложения сразу после них. Задумывалась картина о жизни двух мальчиков, которые перестреляли своих одноклассников, но потом идея эволюционировала, чтобы превратиться в “Слона”. Мне больше не хочется делать традиционные фильмы.

- Так что же, больше мы от вас не увидим картин, претендующих на “Оскар”?

Понятия не имею. На самом деле я всегда стремился делать фильмы, отражающие ту или иную реальную ситуацию. Даже если ситуация была воображаемой, придуманной. Иногда выдуманное выглядит реальнее любых фактов. Я не так много думаю о собственном стиле, но стараюсь делать то, что мне кажется правильным. На протяжении всей своей карьеры я снимал фильмы с необычными сюжетами и характерами и не задавался вопро-

сом, кто их будет смотреть. Не считая разве что “Умницы Уилла Хантинга” и “В поисках Форрестера” – на фильмы такого рода люди всегда пойдут с удовольствием. Их я сделал по единственной причине: чтобы проверить, способен ли я на создание чего-то традиционного. А вообще менять стиль можно ежегодно.

- В “Слоне”, прежде чем пойти на убийство, двое мальчиков целуются друг с другом в душе. Как это соотносится с вашим реноме певца гей-культуры?

Я не думаю, что их можно назвать геями. Этот поцелуй – акт отчаяния, последнее прощание перед неизбежной смертью. Можно считать их геями, поскольку они мужчины и целуются друг с другом. Но можно считать их двумя отчаявшимися, несчастными созданиями, которые знают, что скоро умрут. Ничего сексуального в этом нет.

- Другой скандальный фильм о детях, “Кен Парк”, был снят Ларри Кларком, “Деток” которого продюсировали вы. Вы задумывались о параллелях с его работами?

Не так их много, этих параллелей. Разве что наш общий интерес к подросткам. Он одержим определенным периодом в жизни детей, рождением сексуальности, первыми опытами в этой области. Я же пытаюсь так или иначе применять проблемы детей к собственному опыту. В “Слоне” речь идет не о подростках, а о том, что такое смерть одного человеческого существа от рук другого. Если на стене висит ружье, оно должно выстрелить, как говорил Чехов. Но одно дело выдуманное ограбление банка, когда так приятно стрелять из винтовки и чувствовать себя крутым, а другое – вполне реальная ситуация.

- Насколько важной для вас была импровизация ситуаций и диалогов?

Это было заложено в сценарий, но импровизация не самоценна. Не она помогает сделать кино, и фильм не об этом. Просто такой способ я выбрал, чтобы не тратить времени и сил на написание диалогов. Да и многие эпизоды рождались в порядке импровизации. Я дал персонажам возможность высказываться от собственного, а не от моего имени.

- Почему вы использовали демонстративно банальную музыку – “Лунную сонату” и “К Элизе” Бетховена?

Однажды во время съемок в кафетерии Алекс сел за пианино и начал играть, очень красиво. Мне ужасно понравилось – и сам факт, что он играет, и его внешний вид, с рюкзаком за плечами; присел на минутку и сыграл. На следующий день нам предстояло снимать сцену в спальне, и мы поставили туда пианино, чтобы он поиграл: тогда эта идея и родилась. После я включил мелодию Бетховена и в начало картины.

- Как родилась идея подобной структуры – постепенно, с точки зрения разных персонажей, вы показываете малозначительные подробности, чтобы взорвать сюжет в финале?

Люди ходят туда-сюда, повторяют повседневные жесты, не отдавая себе в этом отчета. Я так живу, вы, все остальные. Вот вы пришли на интервью со мной, прошли по набережной, а потом вам приятель скажет: “Буквально только что здесь был Том Круз”. И вы это пропустили! Но тут же бессознательно начинаете проигрывать в уме, где вы были в тот момент и почему разминулись с Томом.

- Почему практически все актеры в “Слоне” – непрофессионалы?

Знаете, если бы я снимал фильм о кинокритиках, то выбрал бы на главные роли кинокритиков. Так я попытался действовать и в этом случае. Эти дети играют тех, кем являются на самом деле. Им по шестнадцать лет, они ходят в школу и знают, каково это. Важнее всего – доверие актера, профессионал он или нет.

С “Харви Милком” закончился недолгий период преклонения интеллектуалов перед Гасом Ван Сэнтом: попробовал себя в авторском кино, набрал призов в Каннах, и опять отправился на охоту за “Оскарами” – подумать только! Взял “фирменную” тему, борьбу за права геев. Выигрышный сюжет – судьбу первого американского политика, который, будучи открытым гомосексуалистом, был избран на государственную должность (Милк был депутатом городского совета Сан-Франциско) и меньше года спустя убит сошедшим с ума экс-

коллегой. В качестве композитора – симпатягу Дэнни Элфмана, чье участие, как правило, обеспечивает эмоциональное вовлечение публики в зрелище. На главную роль – известнейшего артиста Шона Пенна, общественно-сознательного левака, еще и любимого народом. Исход предсказуем: восемь номинаций и две золоченые статуэтки от Американской киноакадемии за лучший оригинальный сценарий (Дастин Лэнс Блэк) и лучшую мужскую роль.

“Харви Милк”, казалось бы, находится на полюсе, противоположном “Слону”. Там – радикальное художественное решение, обеспечившее фестивальную успех в Европе, тут – внятное социально-политическое высказывание, принесшее триумф в США. Однако у двух фильмов можно найти больше схожих черт, чем различных. Оба они (в отличие от “Джерри” или “Паранойд-парка”) основаны на реальных событиях, вызвавших в Америке и за ее пределами серьезный резонанс. В обоих случаях сюжета как такового нет – если в “Слоне” он растворен в медитативных наблюдениях за жизнью школы, то в “Харви Милке” утоплен в тысячах биографических подробностей. О чем эта картина – о двух любовниках Харви, один из которых бросил его, а другой повесился? О сногшибательной карьере, которая закончилась, не успев толком начаться? Об общественной жизни в США тридцать лет назад? Каждый из предполагаемых стержней интриги находится в противофазе к остальным, ни один не тянет на полноценное кино. А все потому, что “Харви Милк”, как и “Слон”, это не рассказанная с экрана история, а хроника объявленной смерти. Объявленной, поскольку зритель знает о ней еще до просмотра, и это осознание мешает ему (как и самому режиссеру) всерьез увлекаться второстепенными нюансами предсмертного периода.



Два существенных отличия “Харви Милка” от “Слона” – более-менее звездный кастинг и включение в художественную ткань фильма хроникальных фрагментов. И в том, и в другом иные критики усмотрели спекулятивные техники. Меж тем, отобрав на центральные роли актеров с именем (и, что важнее, с лицом), Ван Сэнт пошел на немалый риск. Нелегко было вырвать Джеймса Франко из тенет прилипчивого образа – исполнителя роли Джеймса Дина, да еще и фотомодели, чтобы превратить его в возлюбленного Милка. Еще труднее – забыть о том, что Джош Бролин только что играл ковбоя в “Старикам тут не место” братьев Кознов и Джорджа Буша в “W” Оливера Стоуна, и вновь поручить ему роль консерватора и убийцы Милка, не скатившись в штамп: Дэн Уайт по версии Ван Сэнта убивает Харви едва ли не от неразделенной любви. Но сложнее всего – вылепить из нервного мачо Шона Пенна ранимого, остроумного и деликатного Милка, хиппи-гомосексуалиста, который превратил сам себя из нью-йоркского страхового агента в сан-францисского политика. Эта

роль – настоящее чудо перевоплощения, и редчайший случай, когда на экране вместо актера-звезды зритель видит Милка... кстати, персонажа, большей части публики совершенно не знакомого и вовсе не похожего на Пенна внешне.

В этом волшебном превращении важную роль играет актерская техника Пенна, но едва ли не существеннее антураж, которому Ван Сэнт уделил в этом фильме непривычно много внимания (и ранние, и поздние работы режиссера объединяла определенная условность декорации). “Харви Милк” – прямой репортаж из 1970-х, полный упоительных деталей: не только прически и рубашки, но и жесты, слова, цвет зонтов, шрифт на плакатах – все поражает тщательностью и скрупулезностью проработки. Это настоящее торжество реалистического метода, а хроникальные фрагменты – не что иное, как жесткая проверка на аутентичность, которую Ван Сэнт устроил себе по собственной воле.

Реконструкция реальности – не блажь, не эксперимент, не демонстрация способностей. Это попытка режиссера уловить краткий миг – историческую эйфорию 1978 года, когда Харви Милк стал политиком, – и момент значительно более мимолетный, когда несколько пуль из пистолета Дэна Уайта прервали нить жизни первого депутата-гомосексуалиста. Сцена, в которой Уайт-Бролин медленно шагает через анфиладу белых кабинетов к своей финальной цели, невольно напоминает сомнамбулические блуждания мальчиков-убийц в “Слоне”. Последнее, что видит в окно своего кабинета перед смертью Милк, это афиши его любимой оперы “Тоска” – и хроникальная сухость в замедленном эпизоде смерти внезапно обретает оперную, чуть преувеличенную значительность. Дело тут, разумеется, не в том, насколько важной фигурой для мирового гей-движения был Милк, а в извечной завороченности Ван Сэнта каждым столкновением с той неуловимой точкой, где жизнь переходит в смерть.

И еще кое-что превращает “Харви Милка” из дежурного правозащитного манифеста в глубоко личный проект. В конце 1970-х Гас Ван Сэнт впервые задумался над своим призванием. В середине десятилетия он совершил паломничество в Европу, а в 1976-м вернулся в Лос-Анджелес и устроился на работу ассистентом режиссера Кена Шапиро. Ему было двадцать четыре года, и тогда он решил забросить живопись, музыку и литературу, посвятив себя кино. Очевидно, яркие воспоминания о той эпохе привели к созданию “Харви Милка”: это еще и фильм-воспоминания – не о событиях, свидетелем которых Ван Сэнт не был, но о времени.

Когда в 1985-м Ван Сэнт дебютировал в режиссуре “Дурной ночью”, его влюбленные герои уже были моложе его самого. С тех пор возрастной разрыв с персонажами увеличивался в каждом следующем фильме – вплоть до школьников из “Слона” и “Параноид-парка”. В “Харви Милке” Ван Сэнт, вспоминая о временах юности, впервые обращается к своим ровесникам, герою и исполнителю. Возможность отправиться ненадолго в прошлое, чтобы увидеть его с точки зрения 57-летнего человека – такое же послание режиссера нынешней аудитории, как последняя магнитофонная запись, сделанная Милком перед смертью. Этот мост, перекинутый через эпохи, стоит любых “Оскаров”.

• Проект фильма о Харви Милке существует уже давно – известно, что вы пробовали на главную роль и других актеров. Как вышло, что в конечном счете на экране оказался именно Шон Пенн?

Началось все действительно давным-давно – в самом начале 1980-х была впервые опубликована биография Милка. Потом был снят документальный фильм “Времена Харви Милка”, на дворе была уже середина того десятилетия. С тех пор миновало больше двадцати лет, и все это время я думал о том, что стоило бы снять об этом именно художественный, игровой фильм. Сперва я думал о Робине Уильямсе, но тот был слишком занят в других картинах – и я сдался. Потом продюсеры захотели предложить этот проект другому режиссеру. Многие прошли через этот замысел, так и не добравшись до результата – последним был,

по-моему, Брайан Сингер. И ни один не мог найти адекватного артиста. Шон стал просто спасением для нас.

- Это была ваша идея – пригласить его на роль Милка? Моя. Никого лучше в сегодняшнем кинематографе я просто не мог придумать. Я не был уверен, что он согласится, но про себя заранее решил, что Шон идеально подходит на эту роль. Хотя теперь я понимаю, что мы оба рисковали: выбор Шона был очевидным, как выяснилось, только для меня, и пока фильм не был готов, никто не верил в его способность так радикально перевоплотиться.

- Неужели вы не могли так долго подступиться к съемкам только из-за поисков актера на главную роль?

Разумеется, нет! Понимаете, мы собирались делать, по сути, исторический фильм о 1970-х, сравнительно высокобюджетный. А в нем – никакого экшна, сплошные разговоры, да еще и политические. Рискованный проект! Плюс, гей-тематика только затруднила процесс с поиском денег.

- Существует распространенное мнение, что геи с большим удовольствием тратят деньги на культуру...

Расхожий стереотип. Может быть, они и тратятся на культуру, однако не так уж и мечтают смотреть кино именно о геях. Во всяком случае, никакие богатые инвесторы к нам в дверь не стучались.

- В конечном счете “Харви Милк” никак не назовешь “фильмом о геях и для геев” – это картина, скорее, о свободе слова.

Безусловно. Фильм в целом – о правах меньшинств: помните, что Милк боролся за права всех угнетенных. Да и сам, будучи геем, был также евреем, и проблемы многих других меньшинств знал не понаслышке. Аудитория фильма уж точно не сводится к одним только секс-меньшинствам. Она не так велика, как у блокбастера, но значительно выходит за рамки “специальных интересов”. Тем не менее, обратите внимание: у нас продюсер – гей, режиссер и сценарист – тоже, даже художник по костюмам – тоже гей. Парикмахеры, правда, гетеросексуальны. Зато актеры... Если не считать Шона Пенна, то даже гомофобов у нас играют геи. Все-таки с таким материалом человеку, в него не вовлеченному, было бы трудно справиться.

- В фильме использовано огромное количество архивных, исторических съемок...

Да, мы долго копались в архивах, искали все, что поможет нам войти в ту эпоху. Нам нравились эти старинные поцарапанные пленки – мы и то, что снимали сами, постарались делать в том же стиле, нарочно состарили пленку в нескольких эпизодах. Мы даже хотели снимать на 16-миллиметровую пленку, хотя не получилось по ряду причин. Аутентичность была крайне важна: мы были безумно рады, найдя съемки Сан-Франциско того года, когда в город приехал сам Харви Милк. А кадры, в которых полиция арестовывает участников вечеринки секс-меньшинств, решили поставить в самое начало фильма. Эти кадры относятся к 1959 году. Мы хотели, чтобы современная публика почувствовала, каково это было в то время – пойти поразвлечься в ночном клубе со своим партнером, если ты гей.

- По-вашему, в конечном счете, у вас получился, скорее, исторический фильм о 1970-х или современная история?

Начало работы над сценарием относится к 2004 году, и именно тогда Джордж Буш проводил очередную предвыборную кампанию. Одна из его стратегий – настроить религиозных консерваторов и радикалов против либералов и сторонников однополых отношений. На каждом углу можно было увидеть стикеры со стандартными лозунгами: “Защитим наших детей”, “Спасем наши семьи”... От кого? Разумеется, от гомосексуалистов. Я был поражен сходством наших дней с той эпохой, которую исследовал перед съемками. Не изменился даже характер этой риторики – они использовали те же слова, что за четверть века до того.

- Случайность ли тот факт, что главного оппонента Милка в вашем фильме сыграл Джош Бролин, только что исполнивший в картине Оливера Стоуна “W” роль Джорджа Буша?

Вообще-то мы были первыми, он сначала в “Харви Милке” сыграл! Просто Оливеру удалось выпустить свой фильм чуть раньше. Кроме того, хоть сыграл он у Стоуна и здорово, Буш у него получился куда симпатичнее и человечнее, чем на самом деле. Я с его трактовкой категорически не согласен.

- Харви Милк в вашей картине идет от одних выборов к другим, проваливаясь раз за разом, но не сдаваясь и завоевывая новых сторонников, пока не одерживает победу. Политический смысл подобной стратегии ясен. Однако можно ли ее сравнить с участием в кинофестивалях и премиях, где вы можете получить номинацию, но не сам приз? К примеру, два “Оскара” – это очень хороший результат, но ведь номинаций у вас было восемь?

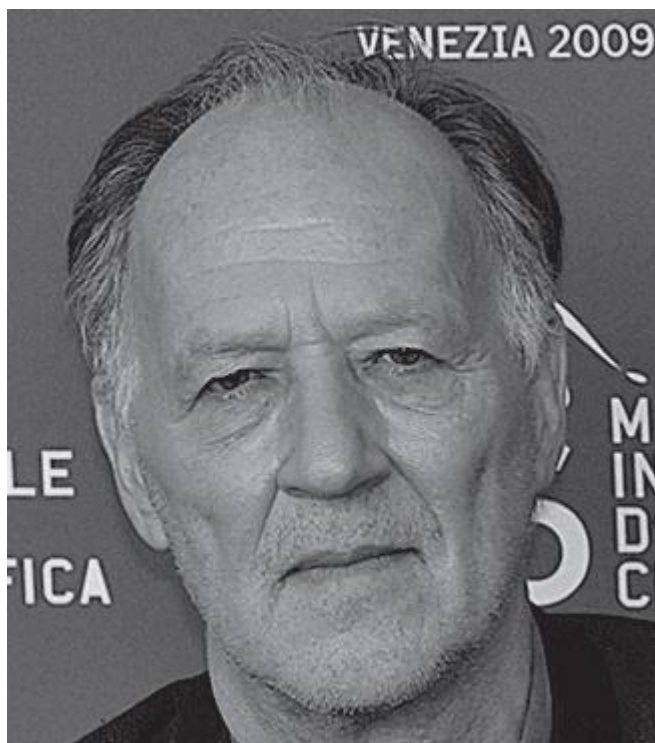
Кино – это не политика. “Оскар” – очень конкретная штука, нечто вроде сертификата, что поможет многим людям решиться пойти на этот фильм, на который в другом случае они бы ни за что не пошли. Фильм соберет больше денег – это тоже хорошо. Впрочем, конечно, число зрителей не так важно, как число избирателей. Кино со временем доберет свое, а провалившись на выборах, можно так никогда и не получить второго шанса...

- Четыре предыдущих ваших фильма, с которыми начался новый период в вашем творчестве, – “Джерри”, “Слон”, “Последние дни” и “Параноид парк”, – все посвящены одной теме: смерти. Можно ли сказать, что и “Харви Милк” – о том же самом?

Герой умирает в начале. Начинается фильм с его завещания. Милк получает угрозы, затем они осуществляются. Но этот фильм – не о смерти, а о самопожертвовании. Милк жертвует собой во имя идеи. Он идет смерти навстречу, но далек от суицида. Просто он готов умереть за то, во что верит. И, в конечном счете, умирает. Он не боится смерти, он шутит со смертью, вешая письмо с угрозой себе на холодильник – он считает, что так сможет обмануть судьбу. Он делает все для того, чтобы обратить собственную смерть себе на пользу, рассчитывая, что она поможет распространению тех идей, которые он проповедует. Так и случается: завещание помогает Харви Милку стать легендой.

Головокружение: Херцог

“Мой сын, мой сын, что ты натворил?”, 2009



Гении-пенсионеры – почетная нагрузка кинематографа. Прокат научился более-менее успешно с ней справляться, ссылаясь на беспощадные законы рынка и выпуская каждый следующий фильм отставных авторов в паре арт-хаусных залов. А вот фестивали несут бремя в полной мере – нередко конкурс того или иного достопочтенного смотра на треть состоит из новых произведений заслуженных мастеров, которые давным-давно никому не интересно смотреть. Это относится и к носителям былой славы итальянского кино, и к почтенным ветеранам французской “Новой волны”, и к живым классикам из Германии: то Фолькер Шлендорф, то Вим Вендерс (президент Европейской Киноакадемии, между прочим) возникают на горизонте с очередным старомодным высказыванием. К этому относятся как к неизбежному злу. Так же устало вздохнули и зрители Венеции-2009, когда в конкурсе нарисовался “Плохой лейтенант” – новая работа Вернера Херцога. Наибольший интерес она вызвала не у ценителей авторского кино, а у репортеров светской хроники, с удовольствием ловивших на красной дорожке Николаса Кейджа с Евой Мендес, а потом смаковавших детали заочного конфликта немецкого режиссера с его американским коллегой Абелем Феррарой – поскольку картина Херцога была поставлена по отдаленным мотивам его “Плохого лейтенанта” 1992 года с Харви Кейтелем в главной роли.

Феррара пожелал Херцогу гореть в аду. Херцог признался, что не смотрел оригинального фильма Феррары. Спор вышел умозрительным, поскольку от сюжета ферраровской картины о продажном полицейском, грешнике и католике, в новом “Плохом лейтенанте” ничего не осталось. Херцог перенес действие из Нью-Йорка в колоритный Новый Орлеан; его герой и не думал раскаиваться в содеянных грехах, а наркотики принимал от болей в спине. Расследовал он не изнасилование монахини, а убийство семьи нелегальных иммигрантов. Религиозные аллюзии исчезли, вместо них на экране возникло рекордное число пресмыкающихся – игуан, змей и крокодилов. Одни зрители восприняли “Плохого лейте-

нанта” как дурную шутку, другие – как очередную эксцентрическую выходку стареющего режиссера. На этом успокоились.

Спокойствие, однако, длилось меньше суток. По истечении этого времени в программе того же Венецианского фестиваля показали второй фильм Херцога, тоже полнометражный и абсолютно новый: то ли опасаясь праведного гнева критиков, то ли желая вызвать сенсацию, отборочная комиссия включила эту картину в тот же конкурс под секретным грифом “фильм-сюрприз”. Сюрприз не сводился к беспрецедентному участию в одном соревновании двух работ одного и того же автора – тем более, что в итоге Херцог остался без наград. Сюрпризом стал фильм как таковой, опровергающий теории о старческом слабоумии Херцога и возвращающий его в строй не только невероятно одаренных, но и стопроцентно актуальных художников современного кино. Картину “Мой сын, мой сын, что ты натворил?” Вернер Херцог сделал при продюсерском участии еще одного автора, которого регулярно обвиняют в невнятности и герметичности, а потом превозносят до небес как бесспорного гения – Дэвида Линча.

Исключительные качества фильма, завораживающего и не поддающегося однозначным трактовкам, аналитики тут же объяснили личным вмешательством Линча. Оба режиссера эту версию опровергли. В самом деле, наличие в кадре актрисы из “Твин Пикса” и “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” Грэйс Забриски, как и эпизодическое явление сновидческого карлика, вряд ли служат достаточно веским доказательством сговора и соавторства (в конце концов, фильм “И карлики начинали с малого” Херцог снял задолго до дебюта Линча). Если Херцог чему-то и научился у младшего собрата по ремеслу, то самому подходу, позволяющему увидеть над (и под) тривиальным случаем из криминальной хроники неисчерпаемую бездну мифологических значений: в этом смысле “Мой сын...” наследует “Синему бархату”, “Шоссе в никуда” и “Твин Пиксу”. На этот раз Херцог обошелся без своих любимых монстров – вампиров, конкистадоров, мистиков, – приблизившись, скорее, к собственному “Войцеху”, фильму о безумном и несчастном солдате-убийце. Его новый герой – реальное лицо, актер, убивший собственную мать. На эту важнейшую роль Херцог взял Майкла Шэннона, ставшего главным патентованным кинопсихом американского кино после “оскаровской” номинации за роль сумасшедшего математика в “Дороге перемен” Сэма Мендеса.

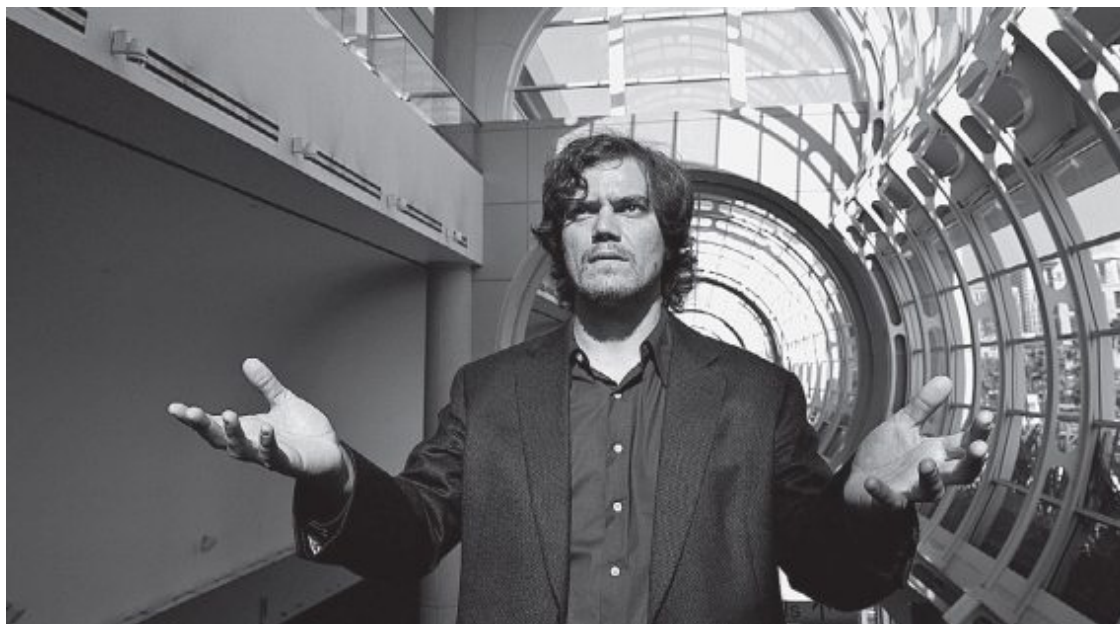
Мать-жертву сыграла Грэйс Забриски, она же мать Лоры Палмер из “Твин Пикса” – сериала, в котором речь шла об убийстве дочери собственным отцом. Впрочем, смотревшие линческий эпос знают, что Лиланд Палмер совершил страшное преступление не по своей воле – в него вселился темный дух лесного демона Боба. Похожая история случилась с Брэдом Маккалумом, героем Херцога: долго и тщательно репетируя роль Ореста в эсхилловской “Орестее”, он слишком сроднился со своим героем – самым прославленным матереубийцей в истории, и не хотел даже вне сцены расставаться с его мечом, которым впоследствии зарубил родительницу. Мистики в картине Херцога, впрочем, не больше, чем в газетной заметке. Более того – “Мой сын...” представляет собой уникальный опыт реалистического исследования необъяснимого явления. Это, вероятно, не самый блестящий или показательный фильм немецкого режиссера, но едва ли не самый удачный опыт Херцога по скрещиванию документального с художественным – хотя этими лабораторными опытами он занимается еще с начала 1970-х. И дело тут не в особо глубоком погружении в материал, а в избранной форме: перед нами расследование.

В первых же кадрах, следующих за титрами, на экране появляются следователи Варгас (Майкл Пенья) и Хэвенхерст (Уиллем Дэфо). Эти приятные уравновешенные джентльмены едут на машине по улицам Сан-Диего, рассуждая о том, что в иных случаях полицейский опаснее преступника. Рация призывает детективов на место некоего чрезвычайного происшествия. Минуту спустя они оказываются в уютном домике, на полу которого распростерто окровавленное тело немолодой женщины. Пообщавшись с двумя свидетельницами

– соседками убитой, – следователи выясняют, что убийца, он же сын жертвы, находится в собственном доме, через дорогу; в его руках – двое заложников, так что от штурма лучше воздержаться. Пока идут переговоры, вдумчивый Хэвен-херст допрашивает друзей и близких преступника, понемногу выясняя подоплеку случившейся трагедии.

В противовес “плохому лейтенанту” Николасу Кейджу, в “Моем сыне...” Херцог выводит сразу двух хороших лейтенантов (фильм в целом лишен так называемых “отрицательных героев”). Если доброта Варгаса явлена в его преувеличенной доброжелательности и обстоятельности, в готовности разнести каждому из засевших в засаде полицейских по бутылке воды, а преступнику заказать свежую пиццу, то Хэвенхерст начинает разбираться в деле об убийстве, чтобы не причинить случайного вреда подозреваемому – увидеть в нем, уже признавшем свою вину, не столько злоумышленника, сколько человека, скажем так, заблудшего. “Мой сын...” – детектив, но необычный. Личность преступника установлена, его вина очевидна, а следователь, подменяя собой суд, хочет еще до ареста найти мотив убийства.

Первая попытка – психотерапевтическая: возможно, мать так угнетала и мучила взрослого сына, что ему оставалось только укокошить назойливую родительницу? Херцог последователь развенчивает эту версию. В самом деле, мамаша купила Брэду рояль и ударные, а тот молча сидел за инструментами, играть не желал. Действительно, она кормила его овсянкой и желе, “чтобы кости были крепче”, и не приветствовала омлет с беконом (хотя и не запрещала). Совалась к сынку в комнату, когда он там был наедине с подружкой – так ведь с наилучшими намерениями, печенья с шампанским детям принесла. Диковатой, напоминающей карикатурную маску физиономии Забриски явно недостаточно для покушения на убийство. К тому же, как справедливо замечает невеста главного героя Ингрид (муза доброй половины американских независимых режиссеров Хлое Севиньи), “Брэд обожал свою мать”.



Может, среда заела? Однако с мамой Брэд живет как у Христа за пазухой: не думает о заработках, проводит время в досужих занятиях, бьет баклуши целыми днями. Решил в театре поиграть – на здоровье. Отправился с друзьями в Перу, сплавать по бурным речкам на каяках, – пожалуйста, никто не препятствует. А что Брэд вдруг посреди путешествия отказался от общества приятелей, повернулся к красивой горной речке спиной и отказался от дружески предложенного косяка, так это его личное дело. Решил принять ислам и сменить имя на “Фарук” (по одной версии это значит “счастливый”, по другой “отличающий правду от лжи”): “Я не буду принимать ваши витамины, мне не нужен ваш травяной чай, я

не признаю моих границ”, – объясняет он оторопевшим туристам. Брэд, впрочем, отвергает не только философию и жизненный стиль new age, он и с Богом не в ладу. Слушая гнусавые госпелы на стареньком магнитофоне, он уверен, что их исполнитель – сам Всевышний, обитающий у него на кухне. Улыбающийся дядька в шляпе на консервах с овсянкой – это и есть Бог. Теперь, совершив убийство, Брэд больше не нуждается в Боге, и выкатывает консервную банку из гаража прямо под ноги полицейским, как гранату.

Мания величия. Попытка притвориться тем, кем ты не являешься. Наверняка театр виноват. Вслушиваясь в коллективные завывания хора, долбящего на репетициях текст Эсхила, Брэд-Орест загорается идеей самостоятельно добыть необходимый реквизит – вывезти с фермы эксцентричного дяди Теда фамильную саблю. Возьмет клинок в руки и выразительно молчит – а стоит открыть рот, так несет отсебятину. Пришлось отстранить Брэда от постановки, чтобы в самом деле не зарубил Ингрид, игравшую мать Ореста, Кли-темнестру. Тогда он взял меч, пошел домой и совершил то же, что и Орест, с собственной матерью. Выходит, виноват миф, прорастающий из глубины веков архетип? Однако – увы – мотивы Брэда ничем не напоминают мотивы Ореста, и он ни на секунду не подозревает мать в убийстве своего отца – которого, собственно, никогда не знал.

Нет, Брэд не думает мстить за чью-то смерть. Он внимательно слушает разъяснения режиссера, который объясняет мифологический смысл “Орестей”: у матереубийцы были серьезные причины совершить роковое преступление. Орест разрушил многовековое проклятие, тяготевшее над его родом – потомками Тантала, которым когда-то довелось отведать мяса собственных детей. Брэд читает со сцены слова, в которых ему теперь открывается новый смысл:

Страданьем безысходным возьму я сам
Невысканную пеню за прощенный грех.
Когда гnevятся мертвые, – открыл мне бог, —
Живущих посещают язвы лютые...

Свои “язвы лютые”, свое необъяснимо трагическое видение реальности, которую никак не удастся собрать в цельную логичную картину, Брэд готов счесть результатом древнего проклятия. Как от него избавиться? Рецепт – у Эсхила, трудно не соблазниться. Вот он и отправляется к дяде за саблями. Кстати, сам Херцог терпеть не может театр (в отличие от актера Майкла Шэннона, который ценит театр выше кинематографа), не доверяя присущей ему схематизации, склонности к превращению любого персонажа в тип. Возможно, в уста дяди Теда вложены собственные мысли немецкого режиссера: “Театр – это для педиков или напыщенных негров. На негра ты не похож – может, педиком заделался?” Брэд не отвечает. Уставившись в невидимую точку, он крутит мечом и повторяет одни и те же слова: “Ну и что? Ну и что? Ну и что?..”

Так значит, актер элементарно спятил? Безусловно, так и есть, однако помешательство Херцог за полноценный ответ не принимает. У каждого безумия есть свои причины. Герой фильма будто постепенно прозревает некую ослепительную истину, но чем яснее он ее видит, тем труднее ему о ней говорить. Поэтому фильм так блистательно визуален – при желании его можно смотреть с выключенным звуком, не потеряв практически никаких смысловых нюансов. Чем дружелюбнее все окружающие – и мать, и Ингрид, и театральный режиссер Ли Майерс (еще один гуру независимого кино, Удо Кир), в спектакле которого Брэд играет Ореста, – тем безнадежнее попытки людей, настроенных на волну общепринятой нормы постичь мотивы человека, поймавшего другую частоту.

Пообщавшись с Ли, Ингрид и соседками, выяснив буквально всю подоплеку убийства, следователь Хэвенхерст остается в недоумении. Правда, тут возникает возможность

без большой крови арестовать Брэда Маккалума – и разбирательство сменяется арестом незадачливого Ореста, завершающим фильм. Просветления нет, трагической развязки тоже, поскольку даже самые добросовестные попытки приблизиться к непостижимой, не поддающейся ни полиции, ни кинематографу реальности обречены на неуспех.

Детектив Херцога – не о матереубийце, а о том, как кино вновь и вновь пытается догнать вечно соблазнительную, но недостижимую, как линия горизонта, реальность. И как реальность легко одерживает верх: голос безумного Брэда из зрительного зала легко заглушает декламацию монолога Ореста со сцены.

• Актеры пораженно говорят о вас, что ожидали увидеть одержимого безумца, – а встретили милейшего человека, который стремится закончить съемочный день к обеду. Что, правда – прямо к обеду?

Верьте или нет, но “Плохого лейтенанта” я закончил на два дня раньше предусмотренного и потратил на 2,6 миллиона долларов меньше, чем у меня было. Продюсер Ави Лернер был так поражен, что пообещал на мне жениться; в Голливуде к такому не привыкли. Думаете, я работаю в спешке? Ничего подобного. Я никуда не тороплюсь, очень спокойно и тщательно прорабатываю все детали. Моя работа – как хирургия на открытом сердце: надо работать быстро и точно, и не трогать другие органы: сразу – напрямую к сердцу. Я точно знаю, что именно хочу снять, и никому не сбить меня с толку – даже моей группе, в которой постоянно находятся доброхоты-советчики. Мне хватает пары дублей – и на этом все, леди и джентльмены, спасибо за внимание. “Плохого лейтенанта” я снял за семь недель, а “Мой сын...” был готов за пять, от первого съемочного дня до финального монтажа: монтажер работал на площадке по вечерам. Причем для съемок я смотался в Перу, Тихуану и на северо-запад Китая – там, в мусульманском Каши, снималась сцена на Великом Базаре. И еще хватило времени на пару дней, чтобы нам с женой погулять по местности, сделать несколько фотографий.

• Раскадровок не делаете?

Раскадровки – инструмент трусов. Средство для людей, которые не знают, что делают.

• Вы действительно не видели “Плохого лейтенанта” Абея Феррары?

Не-а. Я вообще мало кино смотрю. Работаю слишком много. За последние и месяцев ни одного нового фильма не посмотрел. Как правило, смотрю не больше двух-трех в год, и то – совершенно случайно. Недавно один друг-продюсер заставил меня посмотреть какую-то ерунду, ужастик про подростков, которых убивают одного за другим в Мексике. Единственный вопрос, который задавался в фильме, – “кого замочат первым”. Много смеялся, понравилось. Я учусь чему-то новому только на плохих фильмах.

• А какие еще у вас в последнее время источники вдохновения?

Фильмы приходят ночью и остаются со мной навсегда. У меня никогда нет выбора, не встает вопрос “чем бы заняться?”. Фильм приходит, и я уверен, что должен его снять. Вот вернусь домой с фестиваля – а меня на кухне уже пять новых проектов ждет.

• Да, два конкурсных фильма в одной Венеции, плюс короткометражка вне конкурса, это круто. Вам сразу сказали, что возьмут и “Моего сына...” и “Плохого лейтенанта”?

Скажем так, я узнал об этом раньше вас. Но хранил тайну. Журналисты приставали с вопросами, и я отвечал многозначительной фразой: “Ни один фестиваль уровня Венецианского еще не был настолько безумен, чтобы брать в один конкурс два фильма одного режиссера!”. И был прав – Венеция, видимо, сошла с ума. Мои два фильма нейтрализуют друг друга, и это прекрасно.

• Неужели даже после Венеции не возьмете недельку отдыха?

Вы что! Мне еще оперу ставить, а кроме этого я открыл свою киношколу – эдакий бродячий цирк под названием “Rogue Film School”. Буду собираться с талантливой молодежью время от времени в конференц-залах отелей, учить их короткий метр снимать. Но технике их

учить не буду. Гораздо важнее дух и мышление. Они превращают человека в солдата кинематографа. Я – такой солдат.

- Еще один солдат – даже, возможно, генерал, Дэвид Линч, выступил продюсером “Моего сына...”. Как вы с ним сотрудничали на съемках?

Да никак. Обошлось духовным контактом, а кино я сам снимал. Мы с Дэвидом любим друг друга и глубоко уважаем фильмы друг друга. Однажды сидели вместе, беседовали, и я говорю: “Дэвид, пора нам написать какой-нибудь манифест! А то ужас какой-то творится – на дворе кризис, а в Голливуде делают все более дорогое кино – то сто миллионов, то сто пятьдесят. Неужели мы с тобой не сможем снять фильм с лучшими актерами и потратить на это всего два миллиона? Ну, в смысле, без Тома Круза с Брэдом Питтом, конечно, обойдемся, а то каждый из них уже по двадцать миллионов стоит, но из оставшихся возьмем самых блестящих”. Линч закричал: “Да, мы должны это сделать! У тебя есть проект?” Я сказал: “Разумеется”. Он: “Завтра можешь к делу приступить?” Я: “Так и поступим”. Дэвид тогда сказал: “А я поставлю как штамп логотип моей компании и мое имя – так фильм будет проще во Францию продать”. На этом и договорились: он дал мне свое имя – и свое сердце.

- Линч вас как-то вдохновлял?

Я бы не сказал, у меня своих идей хватает. Но я посвятил Линчу одну сцену, где герой проходит мимо тренажерного зала, а там по беговой дорожке шагает человек в кислородной маске – как в “Синем бархате”. Еще взял одну из его любимых звезд, Грэйс Забриски. Я спросил Дэвида, не обидится ли он на меня за это, но он только обрадовался. А Грэйс, которая никогда обо мне не слышала, после рекомендации Дэвида тут же согласилась сниматься.

- Майкл Шэннон из “Моего сына...” напоминает о героях ваших ранних фильмов...

О да, он – новый член той семьи восхищающих меня персонажей, в которую входят не только Клаус Кински, но и Бруно С., и Кристиан Бэйл, и даже Николас Кейдж. Благодаря каждому из них возникает та искра, которая чарует публику и раз за разом поражает меня. Хотя я свои фильмы делаю не для себя, а для зрителя: он получит больше, чем я. Впрочем, понятия не имею, что именно он получит.

- Вы довольно необычно работаете с музыкой. В “Мой сын, мой сын, что ты натворил” вместо того, чтобы вызывать у публики предсказуемую эмоциональную реакцию, она создает постоянный, непрекращающийся фон – подобный, скажем, звукам природы или дорожного движения. Она будто работает напрямую с подсознанием, ее вскоре перестаешь замечать.

Музыка крайне важна для восприятия всех моих фильмов, не только этого. Но Эрнст Рейсегер – потрясающий композитор, я считаю его абсолютным гением, и он уже писал саундтреки для нескольких моих последних работ. Он голландец, я познакомился с ним в одном из моих путешествий по Европе. Склоняю голову перед его изобретательностью и талантом. Тот эффект, о котором вы говорите, всецело его заслуга. Одно из самых сильных впечатлений за все время работы над картиной – запись оригинальной музыки в помещении старой лютеранской церкви в Голландии. Я знаю, мой фильм – очень странный; все благодаря Эрнсту.

- Музыка в результате оказывается более эффективным инструментом воздействия, чем спецэффекты или жестокие и кровавые эпизоды.

Я не люблю физическое насилие – в том числе на экране. Не хочу, чтобы в моих фильмах были показаны подробности преступлений, не хочу видеть насилия против детей или изнасилований женщин. Меня это отталкивает и как режиссера, и как зрителя. В “Моем сыне...” нет кровавых топоров, как в американских хоррорах. Но когда герой оставляет на ветвях дерева, как в корзине, свой баскетбольный мяч, когда он отдает рюкзак, набитый личными вещами, первому встречному, лично мне очень страшно. Даже не знаю, почему.

- Может, потому, что история в вашем фильме рассказана реальная?

Осторожней обращайтесь с этим термином – “реальный”. У нас уже и “реалити-ТВ”, и виртуальная реальность на повестке дня! Еще труднее понять, что такое “истина”. В моих фильмах даже документальные съемки превращаются в запечатленные сны. Я ищу то, что скрыто за фактами. То, что глубже и сложнее реальности, что дает нам скрытый свет. Тогда и возникает ощущение истинности, которое передается публике – каждому зрителю по отдельности, и ни один не выразит этих таинственных чувств словами. Истину каждый открывает сам, я же просто рассказываю интересные истории.

- Не выдуманные, однако.

Да. В основе “Моего сына...” – реальное убийство, и я встречался с человеком, который убил свою мать. Он провел в психушке полтора года, после чего его признали психически нормальным и отдали под суд – однако я его видел, и могу вас уверить: нормальным он не был. На самом деле он был актером, игравшим Ореста в пьесе Эсхила. Он так увлекся ролью, что коллеги испугались – не убил бы он партнершу прямо на сцене. И его уволили: тогда он пошел домой и убил собственную мать. Он увлекся игрой. А я не хотел ему уподобляться, старался держаться от него подальше. Был такой момент: я съездил в его дом – а жил он в трейлере, в Калифорнии, – и обнаружил на стене рядом с распятием постер моего фильма “Агирре, гнев божий”. Туту меня мурашки по телу и пошли. В такие секунды чувствуешь, что можешь оказаться следующей мишенью убийцы. Со мной такое, кстати, бывало – на мою жизнь покушались. По счастью, безуспешно.

- В ответ на обвинения – дескать, Херцог продался Голливуду – вы неожиданно заявили, что “Плохой лейтенант” – не американский, а баварский фильм. Что вы имели в виду?

Глобализация убивает региональные культуры. Я покинул родную Германию и живу в Лос-Анджелесе, я снимал кино в Латинской Америке, в Сахаре и Антарктиде, но никогда не терял моей национальной культуры – ее корни для меня по-прежнему важны. Что во мне баварского? Все. Мой фильм “Фицкаральдо” кроме меня мог бы снять только один человек на Земле: Людвиг II, безумный король Баварии. Я преклоняюсь перед этим человеком, который всю жизнь строил сказочные замки.

Нетрудно предположить, что главным стимулом, чтобы взяться за “Плохого лейтенанта”, для Херцога была возможность продолжительной командировки в Новый Орлеан – один из самых своеобразных американских городов, ставший еще более живописным после урагана “Катрина”. В “Моем сыне...” режиссер-этнограф, освоивший хобби путешественника задолго до профессии кинематографиста, ухитряется получить удовольствие даже от блеклой панорамы Сан-Диего – чем, однако, не удовлетворяется, совершая вместе со своим героем поездки в Перу, Мексику и Китай. Абсолютно все фильмы Херцога – о взаимоотношениях (как правило, конфликтных) героя и среды, причем в документальных работах, вроде недавних “Встреч на краю света”, функцию героя на себя может принять сам автор. Херцог всегда, даже в самое продуктивное свое десятилетие – 1970-х, был убежденным маргиналом, самопровозглашенным чужаком на любом празднике жизни. Его любимыми героями всегда оставались безумцы и отверженные, и не только потому, что их своеобразная натура занимала Херцога как укротителя диковинных животных: именно они, Бруно С. и Клаус Кински, позволяли в самой острой форме поднять вопрос и решить конфликт человека с окружающим миром. Чтобы избежать примиренческих, компромиссных вариантов, Херцог бежал от реальности в экзотические страны и давние эпохи, где путешественник или музыкант мог оказаться существом не менее фантастическим, чем упырь Носферату.

“Мой сын...” венчает и, по сути, завершает многолетние искания режиссера. Не только потому, что Майкл Шэннон наделен сумасшедшей (во многих смыслах слова) энергетикой, что его глаза светятся нездешним безумием и энтузиазмом, напоминая о лучших годах Кински. Просто именно здесь, в пятьдесят-каком-то фильме, Херцог осознал, что никакое

Перу, никакой Китай не могут быть настолько странными и удивительными, как тривиальная повседневная Америка. Как мир скучной повседневности, увиденный сквозь призму чужого сознания, не подлежащего дешифровке.

Смешная сценка из прошлой жизни Брэда Маккалума: вместе с Ингрид, которая уже через месяц должна стать его законной женой, герой выходит из материнского дома и обсуждает перспективу покупки собственного жилища. Может, через улицу? Нет, милый, это слишком близко к маме, отвечает невеста. Ага, ну тогда тот, следующий – он, как-никак, дальше! – с торжеством парирует жених. Шутка ли? Так далеко, так близко – в глазах безумца, способного погрузиться в себя глубже, чем любой из нас, соседняя комната, соседний дом – уже другая планета, инородное небесное тело. Как луна, на которой Брэд предлагает провести медовый месяц: “honeymoon on the moon”, каламбурит он.

Каждый дом – отдельный мир, каждый человек – тоже. Если в “Плохом лейтенанте” демаркационные линии между мирами были видны стороннему наблюдателю (к примеру, герой Кейджа замечал галлюциногенных игуан и крокодилов, а окружающие – нет), то в “Моем сыне...” они стираются вовсе. При этом место пресмыкающихся занимают птицы, и видеть их способен не только главный герой, но и все окружающие: одному из них, режиссеру Ли Майерсу, страус доказывает свое существование со всей очевидностью, утащив и сожрав его очки. Страусов на своей ферме разводит Дядя Тед, к которому Брэд и Ли едут за старинной саблей; розовые фламинго (олицетворяющие в американской поп-культуре домашний уют) – главные атрибуты дома Маккалумов: на стенах, в прихожих, на столе, повсюду изображения и статуэтки этих безобидных птиц, а в саду живут двое настоящих фламинго. Именно они – те заложники, которым угрожает забаррикадировавшийся в доме убийца.

Чем фламинго хуже людей, почему их жизни должны считаться менее ценными? Недаром у них и имена вполне человеческие – Макдугалл и Макнамара. Удел страусиный под стать уделу людскому, – напоминает Брэд, цитируя книгу Иова: “Ты ли дал красивые крылья павлину и перья и пух страусу? Он оставляет яйца свои на земле, и на песке согревает их, и забывает, что нога может раздавить их и полевой зверь может растоптать их; он жесток к детям своим, как бы не своим, и не опасается, что труд его будет напрасен; потому что Бог не дал ему мудрости и не уделил ему смысла...”

Люди, впрочем, для Херцога – существа не в пример более причудливые, чем фламинго или страусы. С тем же интересом одержимого биолога, который заставлял его в былые годы часами наблюдать и изучать великого безумца Клауса Кински, сегодня режиссер вглядывается в Николаса Кейджа. Он взыскует не гениальности, ему любопытно своеобразие этой уникальной особи, вышедшей в звезды наипервейшей величины, но оставшейся прескверным артистом. Шэннон, в отличие от Кейджа, к профессиональному нарциссизму пока не привык – и Херцог использует его иным образом. Брэд Маккалум не самовлюбленный инддок, а пугливый параноик. “Горы пялятся на меня, люди пялятся на меня”, – бормочет он себе под нос, ощущая себя под прицелом чьего-то пристального взгляда (режиссерского, не иначе) и среди перуанских гор, и на многолюдном торжище в китайском Каши. Чтобы передать это ощущение тотальной странности любого чужого пространства, Херцог не поленился съездить в дальние страны. Самой необычной и сновидческой в его интерпретации выглядит именно документальная, не приукрашенная, необработанная реальность.

Мир так страшен и необъятен, он все время пялится на тебя, и пропорции искажаются (в одной из галлюцинаций Брэд видит карлика – известного голливудского актера Верна Тройера – в роли Всадника Апокалипсиса). Скрыться невозможно, даже если поменять имя или примерить чужой образ – скажем, на сцене. Как истинный герой античной трагедии, Брэд Маккалум знает, что от судьбы не уйти – так же, как не поменять ампула в рамках одного спектакля. Последнюю попытку он предпринимает, вручая чернокожей соседке бейсболь-

ную битву, за пару секунд до того, как занесет меч над матерью: “Убей меня, иначе случится непоправимое”. Однако соседка – реальная негритянка, а не героиня триллера, – отвергает последний шанс предотвратить преступление. Смерть матери неизбежна, как и ее последние слова – звучащие подобно реплике из древнегреческой пьесы: “Мой сын, мой сын, что ты натворил”.

Поле общего напряжения создает музыка, практически не замолкающая, нарочито монотонная, затягивающая, состоящая из раздражающе-активных элементов (истощный вокал под аккомпанемент аккордеона, к примеру). Зритель ощущает себя почти персонажем фильма – пусть и внесценическим; в конце концов, публика действительно, как и подозревал герой-параноик, пьют на него. Херцог далек от описания отдельного клинического случая: по его версии, равно безумен весь мир. Неудивительно, что прорываясь в военно-морской госпиталь, где когда-то умер его отец, Брэд собирается навестить всех больных сразу. Больных “в целом”.

Херцог не обвиняет преступника и не ищет ему оправданий, не прощает и не осуждает. Он поражается миру, в котором возможно, в том числе, и такое – а значит, в сущности, возможно вообще все. Брэд сооружает из пяти пар очков и электрической лампочки инструмент для учреждения рая на Земле. Херцог при помощи цифрового видео проводит собственные оптические опыты, чтобы запечатлеть каждую грань этой неправдоподобной реальности. Так спальные районы Сан-Диего превращаются в инопланетный ландшафт, а конструкция одного канадского оперного театра – в космический коридор для путешествия по параллельным мирам. И баскетбольный мяч, который герой фильма оставляет, будто в корзине, в ветвях невысокого дерева, приобретает неожиданно грозное значение. Пусть следующий, более ловкий игрок заберет его себе – и совершит более точный бросок, чем Брэд Маккалум. Эстафета передана: в последних кадрах фильма неведомый подросток забирает мяч себе. Кино кончилось, а в жизни еще может случиться все что угодно.

Персона: Коэн

“Борат”, 2006

“Бруно”, 2009



Наша публика узнала о существовании британского комика Саша Барона Коэна с заметным опозданием – и не только потому, что западные телешоу (даже легендарные, как придуманное Коэном “Шоу Али Джи”) в России обычно не приживаются. “Борат”, прокатившийся по США и Европе с колоссальным коммерческим успехом, по ряду причин побочного свойства вышел в РФ сразу на видео, миновав широкий прокат. Момент предполагаемой российской премьеры совпал с пиком возмущения братского Казахстана, светлый образ которого был запятнан псевдоказахским журналистом Боратом Сагдиевым, и, хотя прямых указаний сверху не было, прокатная компания решила на всякий случай не выпускать “Бората” на широкие экраны. Наш прокат познакомился с Сашей Бароном Коэном лишь в 2009-м, благодаря выходу “Бруно” – в свою очередь запрещенного на Украине и в Белоруссии (хотя герой этой картины, гей Бруно, не был ни украинцем, ни белорусом).

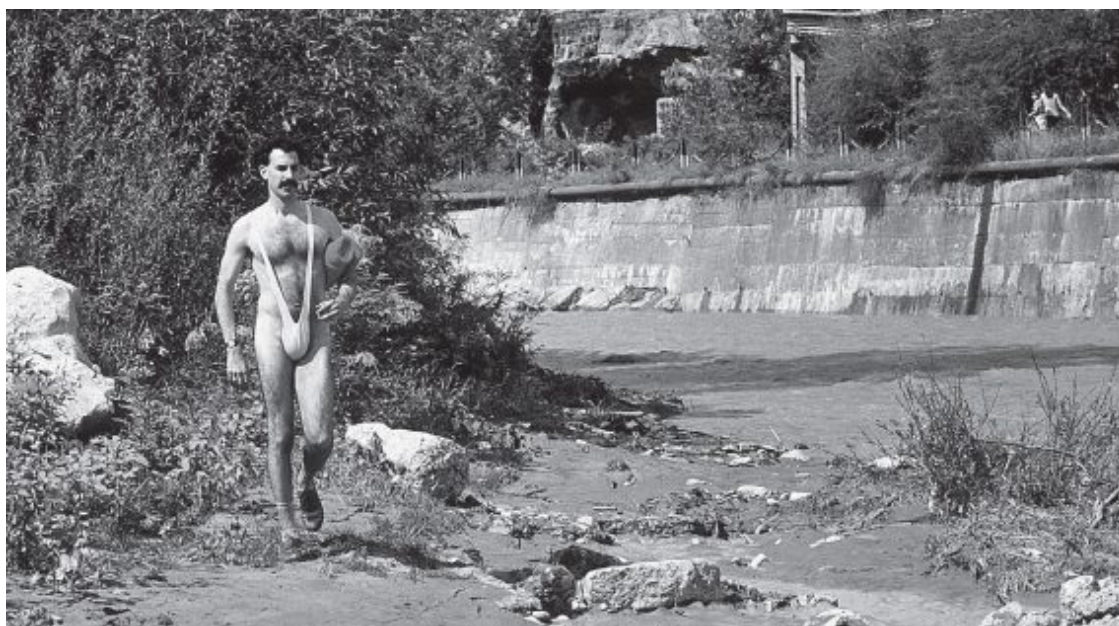
Таким образом, с самого начала наш зритель понял, что Коэн и две его маски, Борат и Бруно, заслуживают цензурных запретов и нарушают устои общественной морали – о чем британская или американская публика почти и не догадывалась. А ведь к этому имиджу бесстрашный Коэн и стремился, бесконечно испытывая на прочность политкорректные установки мультинациональной глобалистской вселенной XXI века: он убежден, что вседозволенность и бесцензурность невозможна, надо лишь хорошенько поискать те точки, в которых благожелательность либералов даст слабину. В России эти точки находятся сами собой, без особых усилий. Так что наша публика – менее многочисленная, чем за рубежом, – возможно, идеально подходит для экспериментов Коэна. Тем более, что она не подозревает о телевизионном прошлом комика-provokatora и в буквальном смысле не знает его в лицо, встретив сразу на широком экране и сразу – в обликах Бората и Бруно.

А ведь путь Коэна к кинематографу был достаточно тернистым. Колоссальный успех “Шоу Али Джи” сначала в Великобритании, а потом в США, не помог полнометражному

опыту Коэна “Али Джи Индахауз” (режиссер – безвестный Марк Майлод) выйти за рамки тривиальной “туалетной” комедии. В следующий раз к выбору режиссера Коэн – исполнитель главной роли, сценарист и продюсер – подошел внимательнее, и обрел верного партнера в лице остроумного эксцентрика из Бруклина Ларри Чарльза, бывшего стенд-ап комика и автора нескольких весьма успешных комедийных телефильмов. Он и довел до совершенства освоенные Коэном еще на ТВ приемы “скрытой камеры”, сняв “Бората” и “Бруно”.

Отработанного на телевидении Али Джи – белого парня, который прикидывается черным рэпером, изъясняется с немыслимым акцентом и мыслит на уровне недоразвитого дошкольника – Коэн после неудачи “Али Джи Индахауз” решил бросить навсегда. Оставались жизнелюбивый казахский телерепортер Борат Сагди-ев, делающий репортажи из страны “С, Ш, а также А” и венский сноб и эстет, гомосексуалист Бруно. Каждый из них, встречаясь с реальными людьми и задавая им неожиданно абсурдные вопросы, заставлял зрителя взглянуть на мир новыми глазами – а заодно от души посмеяться, поскольку собеседники Бората и Бруно подчас были куда забавнее самих масок. Однако, начав работать с Чарльзом, Коэн осознал, что для полнометражного кинофильма недостаточно выразительной маски и проверенного приема. Была необходима еще и история. Сюжет, который бы указал на жанр.

Найти таковой помогла “национальность” обоих героев: каждый из них в Штатах, где разворачивается действие двух фильмов, – чужестранец, как и британский еврей Коэн. Казах Борат получил от Коэна командировочное удостоверение для изготовления документально-познавательного фильма об Америке – а фильм “Борат” стал почти классическим goad-movie. Австриец Бруно был уволен с должности телеведущего “самого популярного немецкоязычного fashion-show за пределами Германии” и отправился в Голливуд, чтобы стать всемирно известным: поэтому “Бруно” – success-movie, фильм о карьере.



Приехав в С, Ш, а также А, Борат познакомился с феминистками и проститутками, взял уроки этикета и американского юмора, проехал всю страну от Нью-Йорка до Калифорнии и снял свое кино. Бруно, в свою очередь, попробовал запустить в Штатах собственное телешоу, занялся миротворческой деятельностью на Ближнем Востоке и благотворительностью в Африке, а потом чуть не сменил сексуальную ориентацию. Оба познакомились с массой интересных людей, завели новых друзей и врагов.

Однако все это не дает ответа на основной вопрос: что позволило превратить череду смешных эпизодов, растянутых до размера широкого экрана и полуторачасового хронометража, в два успешных и удивительных фильма?

Скетч за скетчем связались в цепочку событий и ситуаций, благодаря которым на экране возник общекультурный архетип – неважно, входило ли это в замыслы Коэна или стало побочным эффектом его кембриджского образования. Борот и его бессменный продюсер, грустный толстяк Азамат (калифорнийский комик Кен Давитян), составляют вечную пару путешественников: тонкий и толстый, романтик-искатель и приземленный прагматик, Дон Кихот и Санчо Панса. Как и их прототипы, они с неуместным энтузиазмом ввязываются в глупые переделки, выступают с наказуемыми инициативами и остаются в конце концов у образцово разбитого корыта. Есть у них и своя Дульсинья – Си Джей, героиня Памелы Андерсон из “Спасателей Малибу”. В нее безответно влюбляется Борот, ее он преследует по всей Америке, чтобы в конце концов настичь на автограф-сессии и пожениться по казахскому обычаю – то есть, сложить невесту в мешок, не спросив ее согласия. Бруно же – герой вольтеровского “Простодушного”, дикарь из руссоистского рая, провалившийся в ад повседневной реальности и элементарно не способный к адекватной реакции на нее. Или персонаж гофмановского “Крошки Цахеса”, который исследует необъяснимые причины популярности и мечтает достигнуть власти (правда, не над страной, а всего лишь над умами), примеряя одно магическое средство за другим, в тщетной надежде отыскать три огненных волоска феи Розабельверде. В конечном счете, средства достижения известности в современном мире не менее загадочны и абсурдны.

Нетривиальный комический эффект обоих фильмов возникает в результате шокирующего столкновения в одном художественном пространстве сказочных, по сути, персонажей с реальными узнаваемыми людьми, из непосредственной реакции которых как бы непроизвольно вырастает сюжет. Бруно и Борот – люди-мифы, наделенные не только набором определенных качеств, но и удивительной стойкостью в их сохранении. Подобно супергероям или суперзлодеям из комиксов, они – константы. Саша Барон Коэн в буквальном смысле слова одушевляет своих героев, преображаясь в каждого из них при помощи продолжительных и иногда болезненных процедур. К примеру, превращение в Бората занимает у него от полутора месяцев (в частности, выращивание волос на голове и усов, а также набор веса), ради перевоплощения в Бруно он тщательно удаляет волосы на всем теле – плюс, разумеется, грим. Что Бруно и Борот дают Коэну в ответ? Всего лишь нечеловеческую отвагу, позволяющую, к примеру, хамить в лицо лидеру палестинской террористической группировки, находясь на его территории, в его кабинете. Отвага – то качество, которого сегодняшние комики-сатирики практически лишены.

Борот и Бруно – не только маски, это защитные костюмы, дающие их носителю психологическую неуязвимость. Неудивительно, что даже интервью Саша Барон Коэн дает исключительно от лиц (а) своих героев. Как, к примеру, приводимое ниже интервью с Бруно.

- “Бруно” – все-таки документальный или игровой фильм?

Это самый мощный документальный фильм со времен “Короля-Льва”. И самый выдающийся фильм с австрийским геем в главной роли со времен “Терминатора 2”.

- Вам удалось попасть в число знаменитостей, мечта сбылась. Как вы думаете, ждет ли такой же сногшибательный успех фильм “Бруно”? Рассчитываете на “Оскар”?

Как все великий артист, я не очень знаю, почему я делаю то, что делаю. Почему Иисус написать Библия? Почему Цезарь построить Рим за один день? Почему Леонардо ди Каприо нарисовать “Мона Лиза”? Почему Луис Армстронг гулять по Луна? Я нахожу призы поверхностными, мне не важно, получу я их или нет. Кстати, я собираюсь в ближайшие пять лет завоевать Нобелевскую премию. В смысле, их присуждать за Мир, Медицину и Плавание – почему бы не присуждать за Выдающиеся Достижения в Модной Журналистике?

• Какой съемочный эпизод был самым опасным – нелегальное проникновение на Миланскую Неделю Моды, беседы с американскими политиками или попытка мирного урегулирования на Ближнем Востоке?

О, конечно, Ближний Восток. Голливуд не говорит вся правда о Ближнем Востоке – тем, кто снять “Аладдин”, должно быть стыдно. Условия для жизни чудовищны! Нигде не найти суши! Они питаются одними углеводами – хумус и пита. Неудивительно, что эти ребята все время воевать, они надутые и сварливые. Посмотрите на их одежду: если бы я открыл мой комод и найти там только черные простыни и сандалии, я бы тоже сам себя взорвать! Вот вам объективный факт – ни один террорист-самоубийца не был одет от Marc Jacobs.

• Вы надеетесь, что международное гей-сообщество поддержит выход вашего фильма?

Я сделать противоречивый фильм. Увы, в гей-сообщество есть некоторые крикливые педики из-за которых о нас плохо думают. Но о чем тут спорить? Я не слышал, чтобы сообщество астронавтов возмущалось тем, что делать Баз Светик⁹! Я надеяться лишь на то, что мой фильм исправит все зло, причиненное фильмом “Харви Милк”. Это был сплошной стереотип, отбросивший наше сообщество на двадцать лет в прошлое. И знаете что? Главный актер даже не был геем.

• В фильме “Бруно” мы видим на экране Харриссона Форда и Полу Абдул. Каких еще голливудских знаменитостей вы хотели бы привлечь к съемкам?

Знаете, я запросто пригласить любого, кого пожелаю, я дружить со всеми знаменитостями. Слышали о Вине Дизеле? Я знаком с парнем, который похож на него, как две капля вода. Но честно, меня не впечатляют звезды. Пэрис Хилтон воплощать то, что я презирать в людях. Она специально выбирать одежду, чтобы производить впечатление – об этом мне сказал Орlando Блум. Да ладно, подумаешь. Она одержима славой – всегда стоять рядом со мной на красной дорожке. Еще она жадина: когда на вечеринка я занимаю очередь за классной сумкой, она уже там! Она стерва, как большинство шлюх.

• С какими режиссерами вы хотели бы поработать теперь, когда стали звездой?

Я не очень любить режиссеров, они всегда говорят ерунду типа “Повтори еще раз, теперь смотреть в камера” или “Скажи те строчки из сценария”, а Бруно любит импровизация. Думаете, они правда говорить строчки из сценария и репетировали в “Гладиаторе”? Я очень сомневаться!

• За время работы над фильмом вы перепробовали массу профессий. Не хотели бы теперь посвятить себя одной из них?

Я всерьез хотеть посвятить себя благотворительности. В прошлом году я заплатил бездомному, чтобы он сделать себе маникюр и педикюр. В начале этого года я помог сотне бесполезных нищих отбеливать себе зубы. Сейчас мы собирать деньги, чтобы отправлять Сэмми Казалли – стилиста Pussicat Dolls – в африканская деревня, где он сможет сделать одной счастливой девушке супер-секси макияж.

• Ваша карьера начиналась на телевидении. Собираетесь ли вы вернуться на ТВ?

Я предполагаю выпускать первый в мире DVD “Расстройство пищевода”. Там будут содержаться инструкции, как незаметно тошнить на публике – для этого идеально подходить чехлы для солнцезащитных очков Prada, и какая еда приятнее всего при рвоте – профитроли, персиковый йогурт, спагетти карбонара, бананы и мороженое Naagen Dazs, а также как объяснить родным и друзьям неприятный запах: скажите, что у вас солитер. А для подавления мук голода, как я узнать, лучше всего подходить тампоны. В комплект будет войти кривое зеркало, где вы будете выглядеть толще, чем на самом деле.

• Что вы думаете о бывших коллегах по “Шоу Али Джи ин да хаус” – телеведущем Али Джи и репортере из Казахстана Борате Сагдиеве?

⁹ Баз Светик – игрушечный космонавт, главный герой анимационного фильма “История игрушек”.

Борат я не любить, он – обидный стереотип иностранец. Али Джи – белый парень в одежде черного; это как получить в подарок коробку с шоколадными конфетами и найти под шоколадом scheisse. Я очень сильно люблю черных парней, я шокаголик. В начале года я провести три недели на каноэ вдоль берегов Восточной Африки в надежде, что меня похитить эти сексуальные сомалийские пираты.

- А как вы относитесь к британскому комику Саше Барону Коэну?

Мы не быть лично знакомы, но я уверен, что он есть гей. Мне жалеть его жену. Думаю, в жизни Кэти Холмс больше секса, чем у нее¹⁰.

- Вам не удалось приехать в Россию на премьеру “Бруно”. Жалеете об этом?

О йа, очень хотеть бы побывать в Россия. Мой дедушка пытаться съездить в ваш страна в 1940-х, но был вынужден вернуться домой из-за плохой погоды! Я полагаю, он и его батальон не оплатить счет в гостинице, потому что много разгневанных русских преследовали его до самый дом. Если бы я приехать к вам, то хотел бы побрить одну из этих ваших мерзких русских бород. Или возможно посетить русский баня в компании с Владимир Путин – надеюсь, его kugelsack такой же гладкий, как его лысина! Без шуток, я очень увлекаться русской история и культура – я даже знаю наизусть песню Boney’M “Rasputin”.

“Чужие” – благодатнейшая тема для кинематографа – благодаря Ридли Скотту и ему подобным из социальных сфер окончательно переместилась в область научной фантастики. Мир един, азиаты отлично находят общий язык с американцами, арабы – с европейцами, и “чужие” у нас всех одни: инопланетяне. Как только ни изгаляются борцы с ксенофобией, чтобы донести постылый месседж до публики – вспомнить хоть “Район № 9” Нила Бломкампа, развернутый телерепортаж из гетто для инопланетных пришельцев. Для наглядности приходится превращать “чужих” в отталкивающих моллюсков с щупальцами; увы, ни один продюсер не позволил бы сделать такое кино о цыганах или марокканцах. Однако Саше Барону Коэну законы (тем более негласные) не писаны, и он делает конфликты и контакты с чужаками основным стержнем своих фильмов. Тем паче, что своих “чужих” играет он сам. Чем более выразительно-неправдоподобными выглядят Борат и Бруно, тем более ординарны их визави – обычные граждане, решительно не знающие, как себя вести с эдаким чудом-юдом.

¹⁰ В реальности Коэн гетеросексуален, он женат на актрисе Айле Фишер и воспитывает их общую дочь, двухлетнюю Оливию.



Если Борат попадает на собрание феминисток, то именно там он в проброс заметит, что, согласно последним научным изысканиям казахских ученых, мозг женщины заметно уступает мужскому. Если выйдет на Пятую авеню, то непременно бросится мастурбировать у витрины с манекеном, на который надето женское белье, или присядет справить нужду на газоне. Если попадет в высшее общество, то именно туда пригласит проститутку, заодно выставив на стол пакетик с собственными экскрементами. Не менее удивительные случаи происходят с Бруно. Ни одного гея он (в отличие от гомофоба Бората) в США не встретит – зато, раздетый донага и скованный цепями со своим ассистентом, натолкнется на митинг протеста против гомосексуалистов. С чернокожим усыновленным ребенком, которого он обменял в Африке на коллекционный iPod, Бруно попадет на ток-шоу, где весь зал будет состоять из афроамериканцев. Именно в армии он будет пропагандировать высокую моду, именно священнику расскажет о том, для чего на самом деле предназначены его губы – отнюдь не для того, чтобы славить Господа.

И, разумеется, страстный поцелуй со своим полураздетым возлюбленным Бруно продемонстрирует разъяренной толпе мускулистых мужиков и налитых пивом телок, пришедших посмотреть на бои без правил.

Фильмы Чарльза – Коэна – учебник по ксенофобии. В каждой искусственно созданной ситуации неловкость доводится до предела, за которым слова уже не действенны. Хотя – как и кому они могли бы помочь, если и Борат, и Бруно с трудом изъясняются по-английски? Обе картины посвящены тщете коммуникации, девальвации самого этого – ключевого для современного западного общества – понятия. Пытаясь наладить диалог между представителями Палестины и Израиля, Бруно перепутает хумус с “Хамасом”; вписываясь в респектабельный отель, Борат заговорит с портье на рэперском слэнге – и будет с позором выдворен. Одно недоразумение следует за другим, и все чаще слова расходятся с действием. Когда Борат выходит в звездно-полосатом костюме на тexasское родео с микрофоном, то вместо американского гимна, он исполняет казахский (разумеется, выдуманный Коэном от первого до последнего слова). Когда Бруно призывает гостью своего “звездного шоу” Полу Абдул порассуждать о благотворительности, он, за неимением мебели, усаживает ее на спину стоящего на четвереньках “мексиканского человека-стула”.

Своими провокациями Коэн отнюдь не призывает полюбить “чужих”, принять их такими, какие они есть – тем более, что в случае его вызывающих и фантастических персонажей это невозможно. Он вытаскивает из потребителей – идет ли речь о реальных “эпизодниках” его фильмов или зрителях в зале – спрятанные чувства и мысли, подвергая их заслуженному осмеянию. Самые комичные выходки Бората или Бруно – ничто перед готовностью матери сделать липосакцию собственному полуторагодовалому ребенку ради участия в фотосъемке для модного журнала, или перед дружелюбными рекомендациями владельца оружейного магазина, где Борат выбирает ружье для охоты на евреев. Коэн не просто высмеивает филистеров: он отрицает нормы политкорректности, а вместе с ними – любые представления о нормах, о глобальных законах и правилах поведения. Его кино – гимн человеческой индивидуальности, своеобразию каждой отдельной особи. Поэтому так важна документальная основа каждой из картин, где, по сути, нет ни одной подставной утки, кроме двух центральных персонажей: соответственно, Бората с Азаматом и Бруно с ассистентом Лутцем (раскрепощенный швед Густаф Хаммарстен). Не случайно все три маски Коэна – Али Джи, Борат и Бруно – по профессии журналисты.

Герои Коэна – настоящие монстры, ходячие гиперболы, аккумулирующие все распротраненные клише и предрассудки, связанные, соответственно, с “пришельцем из стран Третьего Мира” (Борат) и “геем из Европы” (Бруно). Чарльз и Коэн навещают каждого из них в отправной точке, рисуя неправдоподобный образ Эдема, в котором могло бы сформироваться подобное чудовище. В каком-то смысле, Казахстан и Австрия по версии Коэна – два противоположных полюса на возможной шкале свободы и раскрепощенности (высших творческих качеств для самого комика, которыми обладают и он сам, и его герои). Казахстан, который был выстроен и отснят в одной румынской деревне, – вотчина первородной дикости, где люди не отягощены никакими общественными нормами и живут как дети: для звуковой поддержки необходимой атмосферы Чарльз врубает за кадром музыку Горана Бреговича из фильмов Кустурицы, которая однозначно ассоциируется в западном сознании с таинственным восточноевропейским универсумом. Австрия, напротив, предстает как самая прогрессивная и либеральная из всех стран мира – где круглые сутки идут модные показы, а живое воплощение fashion-индустрии Бруно открыто живет в гражданском браке с пигмеем. Их любовным игрищам посвящено несколько весьма шокирующих минут экранного времени.

Вообще в обоих фильмах Чарльза-Коэна “нижнепоясного” юмора – через край. Полное отсутствие сексуальных комплексов Бората и Бруно – важнейшее их свойство, превращающее их в своеобразных сверхлюдей; у Бруно даже член говорящий. Карнавальная раблезианская эстетика – единственная отмычка для скрытых комплексов современного человечества. Коэн с удовольствием демонстрирует, как отстают от Бората и Бруно даже те, кого обывательское сознание давно превратило в небожителей: так называемые знаменитости. Памела Андерсон оказывается недостойной Бората Сагдиева, и потому отвергает предложенные им руку и сердце. А Снупп Доггу, Боно, Стингу, Слэш и Элтону Джону, посаженному на “мексиканского человека-стула”, остается лишь подпевать Бруно на финальных титрах, попутно провозглашая солиста “голубем мира” и “белым Обамой”. Эти сцены довольно радикально ставят вопрос о том, насколько незаслуженными и случайными являются в нашем мире авторитет и слава – способные осчастливить любого, каким бы бездарем и идиотом он ни был.

Впрочем, иначе и быть не могло – поскольку абсолюта, как и нормы, не существует, и любая документальная реальность, стоит ей столкнуться с таким вот Бруно или Боратом, моментально оборачивается чистым абсурдом.

Слово: Зеленка

«Карамазовы», 2008



Читая знаменитую речь на открытии памятника Пушкину, Достоевский вряд ли знал, что вскоре и его назначат “нашим всем”. Причем в отличие от Пушкина смысловое ударение будет поставлено не на “всё”, а на “наше”. Ни на одного русского писателя так часто не посягали мировой театр и кинематограф, как на Достоевского – и ни американцы, ни французы, ни японцы не думали учитывать расстроенных чувств российских читателей и исследователей. До сих пор любой русский смотрит глазами, расширенными от ужаса, голливудскую адаптацию “Братьев Карамазовых”, сделанную в 1958-м году Ричардом Бруксом: в хэппи-энде этого романтического триллера Митя (Юл Бриннер) вместе с Грушенькой удачно бежит из суровой России в США.

Последовавшая десять лет спустя версия Ивана Пырьева тоже удовлетворила далеко не всех – да и вообще, мало кто из интерпретаторов Достоевского избежал суровой критики. Небольшое исключение соотечественники писателя делали для братьев-славян, которые, как считалось, способны постичь особенности русской души и характера с большим успехом, чем западные европейцы или американцы: в самом деле, лучшие театральные версии и не худшие кинематографические предлагал в разные годы Анджей Вайда. Возможно, именно его способность вольно обходиться с антуражем и композицией прозы Достоевского, оголяя интригу и оставляя на сцене необходимый минимум персонажей, привела впоследствии к появлению спектакля Дейвицкого театра, осуществленного в 2000 году режиссером Лукашем Главницей на основе инсценировки Эвальда Шорма. А уже эта постановка вызвала к жизни фильм Петра Зеленки “Карамазовы”, который, как ни парадоксально, можно назвать самой адекватной киноверсией последнего романа Достоевского.

“Карамазовых” можно с равным успехом объявить самой нахальной и самой несмелой интерпретацией культовой книги. С одной стороны, Зеленка, вроде бы, застраховался от любой критики. Название его фильма можно поставить даже не в двойные, а в тройные кавычки. Он сделал не экранизацию романа, а экранизацию спектакля – у которого уже был

и сценарист (Шорм), и постановщик (Главица), и состав актеров. Все интонации, все режиссерские решения могли подвергаться деликатной корректировке – но не более, иначе все здание бы разрушилось. Зато любые претензии к прочтению Достоевского всегда можно переадресовать. С другой стороны, Зеленка поместил уже готовый спектакль в специфические пространство и обстоятельства, которые должны были обеспечить совершенно новый взгляд на хрестоматийный текст. Его вмешательство составило едва ли двадцать процентов событийного ряда: рамка, не более. Сначала артисты Дейвицкого театра приезжают в Польшу, в индустриальную Нову-Гуту, чтобы принять участие в изобретенном Зеленкой фестивале “постановок, основанных на произведениях Достоевского”, – все спектакли играют в помещении сталелитейного завода, чтобы оправдать кураторский слоган “Ближе к реальности”. Собственно, основная часть фильма – репетиция завтрашнего спектакля. Единственные участники – актеры в ролях героев Достоевского, а в перерывах – в ролях самих себя. Плюс буквально два-три персонажа, которым поручено несколько дежурных реплик. Однако именно они, да еще антураж фабрики, и превращают “Карамазовых” в концептуальное и значимое высказывание Зеленки. Не столько о Боге, преступлении, покаянии и убийстве – в этом скромный чешский режиссер с русским классиком состязаться не рискует; скорее, о неуловимых, но экстремально важных границах между искусством и реальностью. Тема необъятная, но раскрытая в “Карамазовых” шокирующее полно и просто.

Артисты на заводе – это что-то смутно-соцреалистическое, способствующее слиянию интеллигенции с сознательными рабочими. Однако пространство металлургического комбината, построенного по приказу Сталина в начале 1950-х, чтобы создать противовес вольнодумному Кракову, давно опустело – и, хотя завод до сих пор действует, работая на некоего богача-индуса, все равно выглядит нежилым. На то и нужны актеры, привычные к любой условности, чтобы оживить пустынный цех своим, скажем так, пламенным глаголом (позаимствованным у Достоевского). Тем паче, что в нынешней культурной ситуации фабрика может стать идеальным местом для проведения авангардной выставки или передового театрального фестиваля. Артисты ворчат – условия не лучшие, гримерки никуда не годятся. Но на самом деле, с той секунды, когда поднимается “занавес” – то бишь, металлические ворота завода – они ощущают себя здесь как дома. В предложенных обстоятельствах импровизировать даже любопытнее. Вместо иконы старик Карамазов богохульствует над снятым со стены портретом Папы Римского (“Не играть тебе больше на польской сцене!” – смеются коллеги); Митя с Алешей спорят о женщинах в раздевалке рабочих, где стены заклеены картинками из низкопробных эротических журналов; на одной из верхних балок издевкой краснеет надпись “Солидарность”: в 1980-м именно здесь выступал Лех Валенса, а сегодня молодые чешские актеры уже понятия не имеют, кто это такой.

Куда внушительнее “Солидарности” – огромное предупреждение о необходимости соблюдать технику безопасности, висящее на стене. К артистам специально подходит пожилой инструктор и предлагает им всем надеть защитные каски – “иначе я за вас не ручаюсь”. Но поглумиться над этим никто не успевает, поскольку куратор фестиваля, вежливая польская девушка Кася, на хорошем английском языке (которого большинство актеров не понимает), рассказывает о трагическом случае, произошедшем накануне: семилетний сын фабричного ремонтника сорвался с одной из балок и серьезно повредил позвоночник. Сейчас мальчик в больнице, в критическом состоянии, – а отец, кстати, стоит неподалеку и станет через считанные минуты одним из первых зрителей “Карамазовых”.

Замкнутый, несмелый, невысокий белобрысый человек средних лет молча, исподлобья, с едва заметным любопытством смотрит на приезжих. По цеху слоняется с полтора десятка рабочих, которые будут наблюдать за генеральной репетицией, но крупным планом нам покажут только его. Анджей Масталей – скромный актер, начинавший у Кшиштофа Кеслевского и Агнешки Холланд, на всю жизнь остался эпизодником. Везде, но не у Зеленки.

Главного героя ни в спектакле, ни в фильме (ни даже в романе), по сути, нет, но вот важнейший герой этого зрелища – безусловно, этот безымянный и почти бессловесный персонаж. Он смотрит спектакль о братьях-отцеубийцах и, похоже, искренне захвачен зрелищем – но и актеры наблюдают за ним, и каждый из его скупых жестов для них превращается в еще более увлекательный спектакль: реальная трагедия всегда интереснее выдуманной.

Пока он стоит и смотрит, не решаясь приблизиться к артистам, те обсуждают его поведение: “– Если бы с моим ребенком такое случилось, я бы не смог спокойно смотреть спектакль. – Ты не знаешь, как бы себя вел”. Когда ремонтнику звонят на мобильный, и он, проронив несколько фраз, роняет телефон, всем очевидно: ребенок умер. Кася подтверждает опасения. Артист Давид Новотны (он же – Митя Карамазов) сомневается в искренности страдающего отца и пытается вывести того на чистую воду: уж не засланный ли он казачок, подкупленный врединой-режиссером, чтобы расшевелить актеров? Тот, по счастью, не может ответить: языковой барьер. Он смотрит чисто разговорный спектакль, практически ничего в нем не понимая. Появление жены ремонтника расставляет все точки над “i”. История гибели мальчика – подлинная. Важнейший зритель отказывается внять увещаниям супруги и вернуться домой: “Они играют для меня”. И говорит замершим в нерешительности актерам: “То, что вы делаете, прекрасно. Пожалуйста, продолжайте”. Они продолжают, вплоть до последней сцены – монолога Алеши (проникновенный Мартин Мышичка единственный хранит на протяжении всей репетиции серьезное выражение лица) над гробом Илюшечки Снегирева, за которым последует пистолетный выстрел. Выйдя наружу, чтобы не мешать закончить спектакль, ремонтник покончил с собой. Причем по всем законам театра: в начале камера будто случайно выхватила из фабричного хаоса пистолет, в конце последнего акта он выстрелил.

По-достоевски провокационная проблема, поставленная Зеленкой, касается прав и обязанностей искусства. Насколько нравственно громко оплакивать выдуманного мальчика из романа Достоевского, когда настоящий мальчик только что погиб? “А был ли мальчик?” – спрашивают деятели русской литературы. Зеленка отвечает со всей определенностью: был. Стоит ли в такой ситуации прервать спектакль? Актриса, играющая Грушеньку (Ленка Кроботова), в момент рокового звонка ремонтнику окликает партнера, выводя из актерского транса, и называет его настоящим именем: не “Митя”, а “Давид”. Или продолжать, отвечая пожеланиям зрителя, чтобы излечить его душевные раны диалогами из великого романа? Только ведь диалогов он толком не понимает, да и не залечить такие раны литературой – финальный выстрел свидетельствует об этом более чем красноречиво. С другой стороны, делать артистов ответственными за смерть мальчика и скорбь отца тоже нелепо. Зеленка не обвиняет, его задача в другом: оживить хрестоматийный текст, помочь ему вновь обрести смысл. Цель достигнута благодаря отличной инсценировке и блестящей игре актеров, но, в первую очередь, благодаря неуютной ситуации, в которую режиссер ставит своих персонажей.

В фильме Зеленки трагедия Карамазовых вымышлена, а трагедия ремонтника подлинна. В действительности выдуманы обе драмы. Грань между неприкрашенной правдой жизни и литературой зыбка – по сути, она существует лишь в сознании публики фильма. Смердяков бьется в эпилептических конвульсиях, но даже в пространстве спектакля это лишь симуляция болезни (от которой, как известно, Достоевский страдал на самом деле). “Карамазовы” начинаются как фильм вполне документальный – диалоги смахивают на импровизацию, актеры играют актеров, а камера лишь фиксирует чужой спектакль. Настоящий же конфликт между миром вымысла и миром реально существующей Новой-Гуты возникает лишь в тот момент, когда на экране появляется ремонтник.

Но так ли уж сильно отличаются друг от друга эти миры? Старый шут Карамазов разглагольствует о своем неверии в ад – откуда, мол, черти берут крючья, чтобы мучить греш-

ников? – и недаром артист Иван Троян (которого Зеленка снимал в главной роли и в предыдущем своем фильме, “Историях обыкновенного безумия”) играет в спектакле также роль Черта. Поляк-ремонтник во время перекура предлагает тому из братьев, кто больше других интересуется inferнальными материями, – Ивану (Игор Хмеля) – совершить экскурсию по заводу, и ведет его в соседний цех, демонстрируя свисающие с потолка крючья и бьющееся в топке пламя: “Вот он, ад”. Потом, впрочем, ведет в соседнее помещение, где пара ангельски-белоснежных танцоров разучивает балетный номер – в рамках того же фестиваля (“У нас будут играть коллективы из Бельгии, Франции, Белграда”, – с гордостью сообщает Кася). Рядом с преисподней нашлось место для небольшого рая. Ну, а артисты Дейвицкого театра, значит, обретаются в Чистилище. Была такая российская инсценировка того же романа – называлась “Карамазовы и ад”; у Зеленки вышло иначе – Карамазовы и чистилище.



Нетрудно понять, почему ремонтник был так увлечен зрелищем – тут дело не только в посттравматическом синдроме и потребности эмоционального бегства от собственного кошмара. Уровень погружения, вживания актеров в текст Достоевского в самом деле поражает. Но не меньшее впечатление производит упорное желание Зеленки на каждом шагу напоминать, что на экране – не герои “Братьев Карамазовых”, а всего лишь пражские театральные актеры, заехавшие в Польшу для участия в небольшом фестивале. Пафос Достоевского и его персонажей, комичных в своей одержимости (особенно хорошо этот юмор передают Иван Троян – старик Карамазов – и Радек Голуб – Смердяков), снижается бытовыми проблемами исполнителей. Неприступная Катерина Ивановна (Михаэла Бадинкова) нервничает, что не сможет выговорить “три тысячи” и просит сократить их до “двух тысяч”; стоический Митя – он же Давид Новотны – только и думает о том, как бы сбежать на прибыльные ночные съемки в Прагу; Иван Троян флиртует с польской кураторшей Касей и дарит ей на память DVD-диск с автографом – и так далее. Но и Достоевский влияет на мелкие проблемы этих незначительных людей, возвышая каждую из них до неслыханных высот – ведь именно эти смешные неурядицы позволяют актерам так блестяще интерпретировать текст.

Беспомощность героев спектакля в заключительной сцене похорон Илюшечки отлично рифмуется с растерянностью артистов: один за другим они опрокидывают поминальные рюмки с водкой под дождем, просочившимся сквозь крышу фабрики. Их мнимое всемогущество исчерпано, как и власть над единственным, покинувшим их зрителем. Им не дано – как Юлу Бриннеру в голливудском фильме – переписать Достоевского по-своему и приклеить к трагедии счастливый конец. Поэтому они, не снимая костюмов, выходят за

вороты-занавес, будто бы на поклон. Аплодисментов нет. Публика, пустившая пулю в лоб, потеряла интерес к судьбам братьев Карамазовых.

- Откуда пришел замысел столь необычного фильма? Знаете, когда я снимал мой предыдущий фильм “Истории обыкновенного безумия”, то был совершенно уверен, что делаю всенародный хит и заработаю немалое количество денег, которое позволит мне взяться за следующий, менее коммерческий, проект. Этого не произошло. Продюсеры не заработали денег, а потеряли их. Мы перестали разговаривать, дружбе пришел конец. И я оказался будто в вакууме, думая об одном: “Ни в чем нельзя быть уверенным, ни на что нельзя рассчитывать”. Тогда я решил сделать что-то очень смелое, пойти на очевидный риск. К примеру, экранизировать Достоевского. Желание рискнуть было даже сильнее, чем любовь к Достоевскому.

- Тот факт, что фильм поставлен не только по роману Достоевского, но и по инсценировке Эвальда Шорма, основанной на этом романе, как-то связывал вам руки? Или, наоборот, помогал?

Мне нравилась эта театральная постановка – я на ней был, как минимум, пять раз, – и потому захотел сохранить ее для истории, запечатлеть на пленке. На том этапе я еще не думал о своем эго. Просто вспомнил о старой доброй традиции чешского телевидения, телеспектаклях по мотивам классики. Обычно это было невозможно смотреть... Если обычный метод – прийти в зал и включить камеру – не работает, надо применить какой-то иной. Тогда я как раз и решил рискнуть. Что если отправить чешских актеров в Польшу, на какой-нибудь театральный фестиваль, и снять спектакль как репетицию перед вечерним представлением? Неожиданно это понравилось продюсерам – особенно польским. Я привел их на спектакль, но он их совершенно не тронул. Они и по-чешски почти не понимали. Именно продюсеры предложили мне смешать реальность и вымысел в самых безумных пропорциях. Я пошел в этом направлении уже на стадии сценария: ездил по польским окраинам, выбирал место действия, добавлял к Достоевскому все новые вымышленные детали.

- Забавно, что единственный зритель вашего многословного спектакля-репетиции – польский рабочий, тоже не знающий чешского языка.

Ну да, процентов двадцать он понимал – от силы. А спектакль состоит исключительно из нескончаемых разговоров. Однако именно поэтому я делал особый упор на визуальном отражении спектакля. Каждый монолог снимало одновременно как минимум две камеры, мы подолгу и очень тщательно выстраивали свет. Мой оператор – гений: он превратил в увлекательное зрелище десятерых актеров, разговаривающих друг с другом в замкнутом пространстве на протяжении двух часов!

- Вы хотели, как и Триер в “Догвилле”, сделать визуальный язык более скупым?

Я хотел вернуть в современное кино ощущение эксперимента. Сегодня никто не рискует. Стоит посмотреть чешские фильмы 1960-х и сравнить их с нынешними, чтобы поразиться убожеству и однообразию современных изобразительных средств. А уж в 1930-х... Экспериментировали с камерой, монтажом, звуком, актерами. Моим намерением было бросить вызов теперешнему мейнстриму, нарушить его незыблемые границы.

- В “Уроке Фауста” ваш соотечественник Ян Шванкмайер уже разыгрывал театральную пьесу в условиях кинематографа, расширяя возможности текста.

Интересное сравнение – я о нем не думал, но вы правы! Шванкмайер – классик сюрреализма, человек бескомпромиссный. Он отважнее меня, изобретательнее. Это именно то, о чем я говорю: когда он уйдет из жизни, никто не займет его место. Мы более пугливы, менее решительны.

- Вы считаете, что без помощи сюрреалистической иронии невозможно пересказать общеизвестный сюжет, вроде “Братьев Карамазовых”?

Мой фильм, увы, не слишком сюрреалистичен... Но ирония обязательна. Иначе не убедить зрителя, для которого любая классическая история заведомо скучна и предсказуема. Надо постоянно что-то доказывать, обновлять, актуализировать. Старую комедию имеет смысл превратить в драму, а трагедию – наоборот, в комедию. Удивить, разбудить публику.

- В Достоевском и так немало смешного.

В Чехии этого никто не понимает, у нас Достоевского всегда читают с преувеличенной серьезностью. И никто не видит, что старик Карамазов – типичный клоун.

- Да и сам Федор Михайлович в кукольной интермедии у вас превратился в плюшевую игрушку.

Да, в этом мне помог один мой приятель – гениальный кукольник из Словении, Матья Солце. Я попросил его поимпровизировать на тему Достоевского, и он достал свою любимую куклу, участвующую во всех его спектаклях. Эту интермедию он придумал и исполнил специально для моего фильма.

- Вы поняли что-то новое в Достоевском после этого фильма?

Посвятив “Карамазовым” три года, я не могу сказать, что начал хотя бы немного лучше разбираться в Достоевском. На понимание никогда не хватает времени. Хотел бы я посвящать его прозе – ну, хотя бы, лет десять. Все знают, что Достоевский гений, что его персонажи всегда живы, что их психология абсолютно современна, что все социальные парадоксы живут в каждом из них. Но никому не под силу понять, как он этого добивался.

Создатель знаменитой инсценировки “Братьев Карамазовых” Эвальд Шорм – легендарная личность времен “Пражской весны”, автор знаменитого фильма-притчи “День седьмой – восьмая ночь” (1969), которому запретили снимать кино и вынудили искать прибежища в театре. Там он и написал несколько драм на основе прозы Достоевского. Возможно, кинематографический бэкграунд Шорма помог его “Карамазовым” так легко и естественно перейти со сцены на экран. Но и кинорежиссер Зеленка – человек, далеко не чуждый театру: его “Истории обыкновенного безумия”, до того как стать фильмом, были успешной театральной постановкой. И собственную версию “достоевского” мифа Зеленка тоже успел апробировать именно в театре.

Режиссер, до сих пор снимавший исключительно комедии, погрузился в Достоевского основательно – настолько, что в год съемок фильма написал собственную театральную пьесу, тематически напоминающую произведения классика. Об этом свидетельствует даже заголовок “Очищение” – впрочем, у Зеленки это всего лишь название телешоу, где известные люди признаются перед камерой в чем-то постыдном. Герой пьесы – пятидесятилетний писатель по имени Яцек, который хранит от окружающих жутковатую тайну: он накормил снотворным и изнасиловал соседского мальчика (сюжет “Очищения” перекликается то с фильмом Тодда Солондза “Счастье”, то с главой “У Тихона” из “Бесов”). Как положено в “достоевском” мире, Яцек не может хранить содеянное в себе – хотя жертва не в состоянии его опознать. Он решает пойти в прямой эфир, чтобы признаться в преступлении всей стране. И осуществляет свое намерение. Тем более, что его друг и издатель Анджей надеется на снисхождение суда (и публики) после чистосердечного признания.

Вновь, как и в “Карамазовых”, предполагаемое обрамление затмевает и отодвигает на второй план основное действие. Единственное различие – в том, что на этот раз выбрана не театральная “рамка”, а телевизионная. Скандальное признание не приносит никаких результатов: шоу идет в записи, а не в прямом эфире, и руководство телеканала решает отменить его показ. Причем не из-за скандальности темы, а из-за недостаточной известности Яцека. Издатель подает в суд на телевизионщиков за отмену эфира – прекрасно зная, что не добьется своего. Телеканал (на котором никто толком не видел судьбоносного выпуска) сперва снимает низкорейтинговое “Очищение” с эфира, а затем предлагает Яцеку стать ведущим нового, на сей раз экстремально успешного, разоблачительного шоу “Мокрая тряпка”. Все счаст-

ливы. О преступлении никто так и не узнал. Сама реальность подыграла писателю: полицейские нашли другого виновного в изнасиловании – руководителя детского хора, в котором пел мальчик.

Паясничающий Карамазов-старший выпрашивает у Алеши, чем можно заслужить царствие небесное? Тот оглашает небольшой список необходимых условий, в которых главным пунктом значится требование “прекратить врать”. В фильме, где вопрос соотношения низкой лжи и благородного обмана – центральный, это высказывание становится контрапунктом. Мультимедийный мир, в котором каждый играет свою роль – и на сцене, и за кулисами, – делает искренность невозможной и недоступной в принципе. Все, что не заявлено как спектакль, может быть подстроеным. Все, что не показано по телевидению, как будто и не случилось вовсе. Интересно, что “Братья Карамазовы” в версии Шорма – не что иное, как история о бесконечном вранье: одни персонажи лгут другим, Другие лгут самим себе.

Зеленка заявляет, что для него собственный фильм ставит важнейший вопрос “ответственности интеллектуала за действия дураков”. Спектакль построен как суд над Дмитрием Карамазовым – и фильм тоже является своеобразным судилищем. Не вполне ясно лишь, кто устанавливает меру вины и определяет наказание; видимо, это нечто вроде суда присяжных (число основных действующих лиц – подходящее, двенадцать человек). Зато на скамье подсудимых по очереди оказываются все, кто готов признать за собой вину – к примеру, организаторша фестиваля Кася, которой после смерти мальчика кажется, что слоган “Ближе к реальности” был порочной и фальшивой идеей. Однако она – лишь администратор, не более того.

Другое дело – режиссер спектакля (которого Зеленка, выбравший удобную роль постановщика-ретранслятора, лишил любых черт сходства с собой). Истеричный субъект в раздражающей красной рубашке приезжает на место репетиции не на общем автобусе, а на собственном автомобиле. Он не участвует в творческом процессе, не дает никаких указаний (только настаивает, чтобы исполнительница роли Катерины Ивановны не произносила “две тысячи” вместо “трех тысяч”). Настаивает, чтобы Кася предоставила исполнителям душ – “Вы знаете, что актер потеет в два раза больше, чем обычный человек?” – но мыться отправляется сам. Крадет у Давида Новотны паспорт, чтобы тот не смог сбежать на съемки в Прагу, и ничуть не стыдится своего поступка: “Между прочим, Кустурица так же поступал с цыганами на съемках “Подполья””. Нет, режиссер – не демон, не злодей, не циник: этот Великий Инквизитор – сущее ничтожество. Не автор, а тривиальный координатор. Трудно поверить в то, что он – создатель того магического действия, которое, как замороженные, наблюдают польские рабочие. Сам Зеленка будто боится объявить себя режиссером: “Фильм Петра Зеленки и его друзей”, значится в титрах.

В числе друзей – остроумный кукольник Матья Солце (тоже приглашенный на фестиваль), который разыгрывает пятиминутную интерлюдия – о творческом процессе Достоевского. Великий писатель появляется на сцене и экране в виде маленького плюшевого зайчика с голубым мехом, который дает интервью поклонникам: “Сначала я раскачиваюсь на кресле-каталке – полчаса, три часа, пять часов. Потом у меня начинают дрожать уши. Затем дрожит правая рука. После этого я начинаю летать – горизонтально и вертикально. Ну, а потом сажусь за стол и пишу что-нибудь вроде “Братьев Карамазовых””. Зачем нужен этот мини-спектакль – неужели лишь для того, чтобы дать публике в зале расслабиться и посмеяться? Вряд ли. Зеленка не думает оспаривать авторитет Достоевского – так же, как, кстати, и авторитет постановщика спектакля “Карамазовы” Лукаша Главича (недаром в фильме его играет другой человек, актер Роман Лукнар). Он отрицает лишь необходимость посредника между произведением и его читателем/зрителем: ни исполнителям спектакля, ни организаторам фестиваля, ни его посетителям не дано предугадать, как отзовется их – точнее, не их – слово. Ни Главича, ни Зеленка, ни сам Достоевский не владеют теми “Братьями Кара-

мазовыми”, которые, однажды прозвучав в заброшенном цеху старой фабрики, неизбежно обретут новый смысл.

Забавно, что за этим смыслом надо ехать так далеко от России – страны, в которой когда-то был написан этот роман. У Зеленки и на этот счет есть анекдот, который рассказывают друг другу актеры в первых кадрах “Карамазовых”. Родной правнук Достоевского, работавший водителем трамвая в Петербурге, был приглашен на литературную конференцию в Германию. Однако выяснилось, что потомок гения плохо знаком с жизнью и творчеством прадеда, к тому же не знает ни одного слова ни на одном иностранном языке. Разве что, слова “Mercedes Benz” на немецком. Наверное, поэтому бедолага решил, что за участие в конференции ему полагается “Мерседес”. Что ж, ему выплатили гонорар, и он купил машину. Но автомобиль был подержанный и столь длинной дороги выдержать не смог. Он сломался на полпути из Германии в Россию, на территории Польши.

Тупик: Пуйю

“Смерть господина Лазареску”, 2005



“Мир рождается и умирает вместе с нами. Существует только наше сознание, оно есть вселенная, и эта вселенная исчезает вместе с ним. Умирая, мы ничего не оставляем. К чему же тогда столько церемоний вокруг события, которое не является таковым?”. Эти слова принадлежат философу и поэту Эмилю Чорану, другу юности Эжена Йонеско и Мирчи Элиаде – одному из самых известных румынов XX века. Слава пришла к нему, как и к двум вышеупомянутым писателям, вдали от родины – во Франции. Там он жил начиная с 1930-х годов, там умер и был похоронен, будучи уже французским гражданином, отказавшимся писать и разговаривать на когда-то родном языке.

К новому румынскому кино, ставшему одним из самых удивительных культурных феноменов XXI века, слава тоже пришла не в Бухаресте, а в Каннах. Там наградили “Золотой камерой” уморительную комедию Корнелиу Порумбою “12:08 к востоку от Бухареста”, там отдали “Золотую пальмовую ветвь” жесткой драме Кристиана Мунджиу “4 месяца, 3 недели и 2 дня”, позже признанной лучшим европейским фильмом года. Но началось все раньше и с другого фильма. У “новой румынской волны” (сразу зафиксируем условность определения: никаких “старых” волн не было) не было манифеста, потому что роль манифеста сыграла “Смерть господина Лазареску” Кристи Пуйю. В 2005-м она получила премию “Особый взгляд” в одноименном конкурсе Каннского фестиваля, и уже через полгода, прокатившись по десятку фестивалей поменьше, завоевала статус культового фильма.

Я видел своими глазами, как полный зал молодежи смотрел, не отрываясь, замерев, эту двух-с-половиной-часовую картину в Роттердаме, а после ее завершения, уже среди ночи, награждал ее долгими аплодисментами (фильму, не режиссеру – тот в зале не присутствовал). Самодельные рецензии в Интернете множились, восторгам не было конца. Люди беспрестанно пересказывали друг другу сюжет, не смущаясь тем, как абсурдно и почти бессодержательно выглядела со стороны интрига: одинокий пенсионер плохо себя почувствовал, вызвал “Скорую”, и вот она возит его ночь напролет по переполненным больницам, пока в

одной, последней, уже ближе к утру, бедолага не обретает покой. Собственно смерти, обозначенной заголовком, в фильме не происходит. До последней секунды “пациент скорее жив, чем мертв”, а потом вдруг наступает чернота титров, сдобренных легкомысленной эстрадной песней.

Листая однообразно восхищенные отзывы, крайне трудно найти ответ на ключевой вопрос: в чем именно заключается сенсация, спрятанная в этом неброском, подчеркнута аскетичном и ничуть не скандальном фильме? Есть ряд внешних объяснений, которые ничего не объясняют. Да, многие были поражены самим фактом явления столь завершенного и самостоятельного произведения искусства из Румынии – страны, никогда не задававшей моду в области кинематографа; однако экзотически-этнографический интерес на фестивале – тем более, Каннском, где представлены все, без исключения, страны, снимающие кино, – быстро испаряется, не оставляя следов. Да, усталые критики-снобы смотрели длинную и необязательную (“Особый взгляд” – не конкурс, большинство за ним вообще не следит) картину, не отрываясь, она их увлекла и тронула – а потом увлекла и тронула тысячи людей, безразличных к изыскам “авторского” кино и фестивальным интригам. Но почему?

Попытки отыскать объяснение в формальной стороне фильма, в избранном Пуйю стиле, обречены на неуспех.

Сам режиссер говорит об этом в проброс, рассеянно; для него камера, монтаж, звуковой фон, игра актеров – лишь составляющие сложного уравнения, решение которого никак не зависит от формы написания отдельного “икса” или “игрека”. Все усилия съемочной группы направлены на то, чтобы сделать визуальный ряд прозрачным, ненавязчивым, – и заставить о нем забыть. Камера бесстрастно следит за происходящим; она не статична, но и не прыгает туда-сюда, как в фильмах “Догмы”. То есть, не отвлекает. Звуковая дорожка успокаивающе нейтральна, музыка вступает только после того, как исчезает изображение. Монтаж не чрезмерно стремителен, но и бесконечно непрерывных планов, переключающих внимание зрителя с действия фильма на мастерство режиссера, здесь нет. Такая стилистика во все времена считалась документальной; в самом деле, Пуйю ссылается на Уайзмана и Депардона. Актеры профессиональны, но роли их выстроены так, чтобы профессионализм в глаза не бросался; недаром так органично в их компанию вписалась идиллическая пара стариков, пришедших в канун 40-летия свадьбы на прием к врачу, – эти роли Пуйю отвел своим родителям. Диалоги полны деталей, за которыми, в силу их переизбытка, вскоре перестаешь следить. Сценарий переписывался под исполнителя главной роли Иона Фускутяну, чтобы оправдать особенности поведения и речи артиста – не дай Бог, в них усмотрят элемент нарочитости.

Другими словами – никуда не денешься, приходится признать: сенсацией стала вынесенная в заголовок тема фильма, вечный аттракцион смерти.

Что нового, казалось бы, возможно сегодня привнести в развитие древнейшей и самой неразрешимой проблемы человечества? Античные трагедии и средневековые мистерии, Шекспир и Расин, немое и говорящее кино сказали о смерти все, что могли, во всех стилях и жанрах, изобретенных за последние три-четыре тысячи лет. Даже если ограничить традицию лишь теми сюжетами, которые были посвящены исключительно, эксклюзивно “проблеме смертности” (так ее называет незадолго до отправки в мир иной господин Лазареску), спектр окажется чрезмерно широк. И все-таки Пуйю представил в новом свете ситуацию превращения бытия в небытие, знакомую всем по истории мировой культуры и незнакомую никому по личному опыту.

Отягощенная бесчисленными подробностями “Смерть господина Лазареску” – ответ той легкости, с которой в последние годы кино расправляется с мертвым телом. Этот артефакт все чаще становится центральным в комедии (разумеется, “черной”), будь то американское “Криминальное чтиво” или французские “Похождения трупа”, отечественные “Вто-

ростепенные люди” или китайский “Путь домой”. Подобие человека, больше человеком не являющееся, забавно, ибо, не принадлежа более ни себе, ни кому-то другому, поневоле задерживается на полпути между двумя мирами. В “Смерти господина Лазареску” знакомые трагикомические манипуляции прodelьваются с почти недвижимым, но еще живым телом человека, который почти мертв – и все-таки жив.

С другой же стороны, в фильме Пуйю нет и в помине той серьезности, которая превращала шутки Йорика в посмертный оскал, а банальность толстовского Ивана Ильича – в трехдневный непрекращающийся вопль ужаса. Со смертью не шутят. Это признавал даже вечный иронист Бергман, считавший одним из главных достижений своей “Седьмой печати” превращение Смерти из предполагаемо-комичного загримированного актера в образ неотвратимого Конца. Бергман много снимал о смерти, именно в этих фильмах особенно сильно проявляя свой поэтический дар, – “Земляничная поляна”, “Молчание”, “Шепоты и крики”... Он, сомневающийся сын пастора, не мог отделаться от ощущения возможности другого мира, посмертного перехода в иную реальность, напоминавшую о себе через сны – те самые, которые, быть может, чаял увидеть в смертном сне Гамлет. После встречи с призраком отца шекспировский принц начинал верить в загробную жизнь, Толстой напоследок даровал своему герою луч потустороннего света. Пуйю, напротив, избегает метафизики, во всех случаях предпочитая ей физику. Он не оставляет своего умирающего ни на секунду (ну, или почти не оставляет: по сюжету, действие фильма разворачивается с 22:00 до начала пятого утра), чтобы в фабульные щели не просочились обманчивые сообщения из мира мертвых.

Тщательно и подробно, – будто смерть это работа, требующая особой добросовестности, – Пуйю следует за Лазареску. Он избегает дополнительных смыслов, как и лишней сентиментальности свойственной атеистам, прикоснувшимся к смерти, способной увидеть ее лишь глазами свидетеля (как Патрис Шеро в “Его брате”) или извлечь из смерти хоть какой-то толк (как Изабель Койшет в “Моей жизни без меня” или Франсуа Озон во “Времени прощания”). Самая близкая аналогия “Смерти господина Лазареску” – “Мертвец” Джима Джармуша, фильм о путешествии человека на randеву с собственной смертью.

Однако романтический герой Джонни Деппа (как и Лазареску, носивший имя поэта, не чуждого inferнальным странствиям: американца звали Уильямом Блэйком, а румына – Данте) по мере приближения к смерти переживал трансформацию – из маленького человечка он превращался в меткого неуязвимого стрелка. Пуйю чужд подобным фантазиям. Его герой не обретает в смерти смысл, а теряет его – как теряет смысл само слово “Скорая” (медицинская помощь в Румынии, как выясняется, на редкость медлительна), теряет смысл ночное странствие по больницам, теряет дар речи герой, теряет веру в возможность спасения медсестра. По мере того, как приближается смерть, Лазареску, Пуйю, а вместе с ними и публика, оказываются во вселенной абсурда.

Смерть для режиссера – не “проблема”, ибо решению не поддается, и не сюжетный ход, не способ растрогать или ужаснуть зрителя. Смерть – фундаментальная данность, неожиданно обнаруженное участниками неперемное условие игры. Смерть не может помочь человеку обрести себя и приблизиться к окружающим, как это происходило в фильмах Озона и Койше. Она не заставит переосмыслить прожитое, как это случилось с Иваном Ильичом. Она вообще ничего не дает, как дала Блэйку-Деппу; она только отнимает. Вся картина – череда потерь, которые наглядно демонстрируют суть происходящего задолго до того, как будет поставлен (где-то в середине фильма) окончательный диагноз.

Лазареску теряет покой, перестает контролировать свои эмоции, когда ругается по телефону с сестрой и ее мужем. Теряет контроль над своим телом – его внезапно тошнит, не держат ноги, он пытается принять душ и падает. Покидая дом, он теряет единственных близких существ – трех кошек, как потерял несколькими годами раньше жену (умерла) и дочь (вышла замуж и уехала в Канаду). Затем расстается со всеми желаниями – и вот ему уже

не хочется ни пить, ни курить, ни даже читать отповеди возмутительно хамским докторам. Теряет дар речи, способность последовательно мыслить, следом теряет сознание, держась за последний идентификатор своего “я” – имя “Лазареску Данте Ремус”, которое он произносит со все более осязаемым трудом. Естественным образом наступает недержание, тело теряет свое содержимое; впрочем, еще при первом врачебном осмотре Лазареску сообщает, что заметно потерял в весе. Пациент теряет свою одежду, а потом, перед самой операцией, волосы. Логический ряд настолько последователен, что последнюю точку ставить не надо: даже идиот догадается, что следующая потеря – жизнь как таковая. “Смерть господина Лазареску” – уравнение бесконечного (или, напротив, конечного) вычитания.

Вычитание, по Пуйю, это и есть метод смерти, ее стиль. Но режиссер не сражается с непобедимым противником, а заимствует его тактику. В своих предыдущих – не столь на шумевших, и все же выдающихся – работах Пуйю взял на вооружение абсолютную, подавляющую скупость изобразительного ряда, избавляющую от спасительных “подпорок” (социального или политического контекста, флэшбеков, закадровой музыки, декораций и т. д.) не только персонажей, но и зрителей. “Бабло и дурь” (2001) – первый полнометражный опыт режиссера, в котором используется формальный шаблон *road-movie*. Криминальный авторитет из мелкого провинциального городка поручает парню-бездельнику за определенный гонорар доставить сумку с неизвестным содержимым в Бухарест. Тот преступает все запреты – берет с собой приятеля и его девушку, останавливается по дороге, нарушает правила дорожного движения: в общем, рискует навлечь на себя любые возможные неприятности. Фильм полон бессодержательного трепса и лишен событий, зато насыщен ожиданием события, а именно – срыва судьбоносной миссии, важности которой курьер явно не осознает. Без ярких героев, актерских подвигов и сценарных изысков, без спецэффектов, погонь и перестрелок, без трагической развязки Пуйю продемонстрировал виртуозно мастер-класс экранного саспенса. А метод все тот же: последовательное вычитание тех элементов, без которых до сих пор “дорожный триллер” не мыслился.



Еще более тонкая работа проделана в короткометражке “Кофе и сигареты” (оригинальное название – “Пачка сигарет и пачка кофе”), получившей в 2004-м короткометражного

“Золотого медведя” в Берлине и впервые обратившей внимание кинематографической общественности на Кристи Пуйю. Не говоря ни о смерти, ни о потерях, он сводит за столом двух мужчин. У одного из них, молодого, есть все: деньги, уверенность в себе и свобода заказать себе еще один штрудель. У второго – ничего, кроме пачки плохого растворимого кофе и пачки дешевых сигарет, принесенных в качестве взятки за малозначительную услугу. Эти двое – сын и отец: вряд ли в мировом кино были столь же простые и внятные высказывания на тему “Иметь или не иметь”. Неудивительно, что следующий – и главный – фильм Пуйю был посвящен уже полной конфискации имущества, вплоть до собственного тела.

• Признайтесь честно, ведь “Смерть господина Лазареску” родилась из вашего собственного страха смерти?

Иначе и быть не могло. Вы видели, когда Лазареску впервые выходит из квартиры, мимо него проходят по лестнице женщина с дочкой? Так вот, это моя жена с дочкой. А помните, в больнице рядом с ним у врача консультируются двое пожилых людей? Это мои родители.

• Меж тем, в основе фильма – реальный инцидент, не так ли?

Ага, это реальная история. Одному старику стало плохо, и он вызвал скорую. Она возила его всю ночь, они объехали шесть бухарестских больниц, и в каждой ему отказали в госпитализации: нет мест, все врачи заняты. В итоге его оставили умирать на улице. Причем, заметьте: если бы он не умер, никто бы об этом не узнал, не было бы прецедента – и газеты бы промолчали. Но это уже юридическая проблема – как и в чем обвинить врача, отказавшего в госпитализации. Меня эгоистически интересовало другое: как убежать от назойливой модели трехактной драматургии. Я подумал: вот он, мой шанс. Это как музыка Филипа Гласса – репетитивность, постоянный повтор трагикомической ситуации; больница за больницей, отказ за отказом, а старику все хуже. Никакой кульминации, никакой развязки.

• Ну да, ведь Лазареску так и не умирает на экране: пока он жив, фильм длится, как только он умирает – фильма уже нет.

Смерть на экране показать невозможно. Как это сделать, не ударяясь в клише? Меня интересует не создание образов, а их воссоздание; воссоздать смерть нельзя. Смерть на экране – абсолютный китч.

• Обычно, всерьез исследуя феномен смерти, и писатели, и режиссеры пытаются забраться в голову и душу умирающего, – а вы все время остаетесь снаружи, наблюдаете за Лазареску со стороны. Это сознательный выбор?

Моя главная задача – быть предельно честным, хотя, конечно, стопроцентной честности в таком сюжете добиться невозможно. Ведь меня там не было, и сам я никогда не умирал. Меня вдохновлял французский ученый Анри Лабори – он кинематографистом не был, только книги писал... впрочем, снялся в маленькой роли в “Моем американском дядюшке” у Алена Рене, но это не важно. Так вот, он утверждал, что если ты исследуешь человека, главное – честность. Загвоздка в том, что у нас есть только общее представление о смерти, причем только о чужой и никогда – о своей собственной. Мы всегда снаружи. Когда мы переживаем собственную смерть, все очень быстро кончается, и рассказать о своем опыте, снять фильм или написать роман мы не успеваем при всем желании. Я не хотел заниматься фальсификацией и спекулировать на тему того, о чем думает и что переживает умирающий. Хватит и того, что любой фильм – фальсификация, что камера притворяется документальной, а персонажи делают вид, будто ее не замечают. Мы принимаем эту условность: невидимая камера, незаметное присутствие автора. Это уже компромисс! Но другого способа рассказать об этом, увы, пока не придумали.

• А зачем вам все эти шуточки с именами и названиями – героя зовут Данте, фамилия Лазареску, доктор Ангел, медбрат Виргилий?..

Культурные спекуляции с именами – уже второй смысловой уровень, придуманный мной ради шутки, для забавы. Наружное наблюдение для меня гораздо важнее всяких внутренних смыслов.

- Наблюдение ведется оператором Олегом Муту, чья внимательная, но абсолютно нейтральная камера заставила критиков говорить после вашей картины о рождении нового стиля.

Я намерен продолжать свои исследования, делая кино все более честным. Я против любых субъективных пульсаций камеры. Недавно я подумал, что лучше всего – поставить камеру на треногу, включить ее и вообще убрать оператора. Пусть люди и события проходят мимо объектива, а она запечатлеет то, что получится.

Но здесь мне было необходимо приближение, чтобы показать конкретный, осязаемый, плотский процесс умирания. Камера не обманывает зрителя, а как бы удивляется вместе с ним. Камера не знает, что случится в следующем эпизоде. Я запрещал оператору предсказывать происходящее. Нас портит знание сценария: камера часто стремится двигаться синхронно с героем, и рано или поздно начинает опережать события. Во время съемок у нас с оператором были такие скандалы! Я орал, ногами топал, был в бешенстве. Столько пленки зря потратили... а нам в Румынии надо следить за этим. Вот американцам так везет, аж завидно! У них с пленкой дефицита никогда не было.

- Нейтральная камера – это еще и способ избавиться от морализма, не навязывать зрителю свою “позицию”.

Я же сказал, что стремлюсь не к созданию, а к воссозданию. Поэтому мне трудно воспринимать Тарковского и других режиссеров, которые так стремятся оставить на пленке свой след – Белу Тарра, Сокурова, Звягинцева. Я ценю их работу и талант, но они на дурном пути. Ты не изменишь историю, навязав пленке свою точку зрения. Я хочу, чтобы воссоздание фактов было четким и понятным; считаю, что выдуманном миром ты должен интересоваться, как хороший документалист, будто все показанное на экране – объективный факт. Зачем нужны символы и образы с двойным смыслом? Бог повсюду, он – во всем. Восстанови факты точно и правдиво, и Бог появится сам собой. Зачем конструировать дополнительные символы и навязывать их мне?

- Вы вообще много смотрите чужих фильмов?

Очень много, особенно когда я не снимаю, когда есть свободное время. Смотрю не только авторское, но и чисто развлекательное кино. Как любой зритель, я внимательно слежу за своими пульсациями и эмоциями: мне важно, чтобы после просмотра со мной что-то осталось. Зачем смотреть, если не остается ничего? Как, например, после мультфильма “Рататуй”. Смотреть мне нравилось, а после финальных титров – ни малейшего, даже крошечного знака вопроса...

Раньше я меньше смотрел, больше читал. Когда мне было лет семнадцать, мой преподаватель по истории искусств сказал: “Читай сейчас, потом времени не будет”. Он был прав! Сейчас я читаю только по работе. А если твоя профессия – инженер, да еще семью кормить надо... тогда не до книг. Так что и книга должна оставить что-то большее, помимо сильного впечатления. Помню, как читал примерно в один период Селина и Кафку. От Селина я получил большее удовольствие, от Кафки – большее послевкусие; Кафка был важнее, потому что заставлял меня задавать вопросы. Даже если мне не хотелось их задавать. А после “Рататуй” – никаких вопросов. Зато после “Корпорации монстров” их было полным-полно. Этот мультфильм мне не забыть.

- Вернемся к литературе. “Смерть господина Лазареску” – это и “Король умирает” Эжена Ионеско, и “Смерть Ивана Ильича” Льва Толстого, и даже “Превращение” Кафки.

Ионеско – мой любимый писатель, настоящий гений. Он нашел удивительную манеру отражать абсурд бытия, подрывая все условности и заставляя читателя задавать себе самые

неожиданные вопросы. Ионеско столь элегантно отрицал существование Бога, что оно превращалось в утверждение; будто в пинг-понг играл! Я привязан и к классической русской литературе – Достоевский, Чехов и Гоголь для меня важны, Толстой – чуть меньше. “Смерть Ивана Ильича” – поразительно сильная вещь. Меня только чуть расстроило стремление Толстого проникнуть в голову его героя. Кафка – да, я рос с его книгами, ведь меня всегда больше всего на свете интересовали взаимопонимание и непонимание между индивидуумами. Каждый живет в своем мире, и все обречены на некоммуникабельность. Начинается все с воспитания: с детства мы боимся смерти и не решаемся к ней прикоснуться. Мы пытаемся спрятать естественный ужас, и культура помогает нам в этом: она заставляет нас забыть, что мы животные. А ведь человек – животное, созданное природой или Богом, а не культурой. Потому мы никогда не сможем прийти к миру с самими собой. Потому так часто мы безразличны к смерти ближнего.

• Философия экзистенциализма тоже, похоже, не оставила вас равнодушным – в конце концов, столь вами любимый театр абсурда кровно с ней связан.

Да, ведь Лазареску для всех – чужой, он из другого мира. Это случай любого умирающего. Но это и комично, не только трагично! Как у Ионеско. Именно поэтому я люблю его больше, чем Беккета. А Тарковского, напротив, недолюбливаю именно за нехватку чувства юмора. Меня пугают авторы, заикливающиеся на самих себе. Юмор помогает найти дистанцию между собой и произведением.

Тарковский приходит в такой ужас от самой идеи собственной смерти, собственного исчезновения, что любая ирония ему кажется неуместной. Отсюда – неизбежное одиночество гения. Я же всегда надеялся, что исчезну не в одиночестве. Не потому, что хочу утащить близких и друзей за собой в могилу. Просто я хочу продолжить отношения с теми, кого люблю, и после смерти. Потому больше, чем к Тарковскому, я привязан к Одзу, Кассаветесу, Бунюэлю, Хичкоку, Трюффо. Возможно, они не смогли выразить любовь к другим людям в достаточной степени, но люди их интересовали! Они думали о посторонних, старались их понять, почувствовать. Все они осознавали абсурд бытия – как трагичные, так и комичные его стороны.

• Наверное, Бергман вам тоже не близок?

Я его уважаю, как и Тарковского, но недолюбливаю. Я люблю юг больше, чем север. Музыка шведского языка не близка. Бергман для меня – абстрактный кинематографист, делавший сухие фильмы. Антониони тоже сух, но его итальянская речь звучит для меня более уютно. С английским языком все иначе – он мне очень нравится, как и английская рок- и поп-музыка, а британское кино никак не привлекает. С немецким кино отношения сложные. Хотя вот первый фильм Михаэля Ханеке “Седьмой континент” был одним из сильнейших впечатлений в моей жизни. Этот фильм – не ответ и не вопрос, а уверенность, он абстрактен и конкретен одновременно. Ничего лучше этого он с тех пор не снял.

• Вы румын, но в кинематографе и культуре предстаете совершенным космополитом, причем безродным – ни слова о родной культуре.

Румыны, как правило, проявляли себя вне родины. На рубеже XIX и XX веков все румыны ехали в Париж – он тогда был мировой столицей иудео-христианской культуры, после войны такой столицей стал Нью-Йорк. Это всегда было вопросом выживания. За 130 лет независимости Румыния пережила две войны, полвека коммунизма, две диктатуры и несколько десятилетий хаоса. Но мы отказываемся признать в себе молодую нацию, молодое государство. Жаль. Нам надо было не историю менять, а менять свое отношение к истории! Сегодня историки отказываются признать влияние половецкой культуры на румынскую – а ведь первым королем Валахии был половец. Кроме того, у нас до сих пор культ Дракулы, который, якобы, убивал богатых ради бедных. Вообще-то, он еще и людей на кол сажал. Даже наш национальный поэт Михай Эминеску попал под обаяние Дракулы.

• Для вас, снимающего картину о конечности человеческого бытия, этот вечно живой мертвец – фигура явно несимпатичная.

Я всегда был материалистом, в юности – убежденным коммунистом. Постоянно грызся с бабушкой, которая была верующей, и доказывал ей справедливость теории Дарвина. Со временем многое изменилось, я начал задавать себе вопрос о том, что такое “идея Бога”. И пришел к выводу, что существует лишь одна константа: кости, покрытые плотью. Конфликт духовного с материальным в моих фильмах, как и в фильмах любимых мной режиссеров, решается с точки зрения материального. Я снимаю плотское кино.

Загадка “Смерти господина Лазареску” – в том, почему она настолько завораживает, так уверенно ведет за собой, не позволяет утратить интерес к зрелищу, исход которого предрешен еще в заголовке. Только ли в притяжении бездны дело? Почему это поступательное очищение от предполагаемых смыслов и домыслов все-таки имеет тайное, не артикулируемое значение для Пуйю, для его соучастника-зрителя, для самого Лазареску, чей затуманившийся взгляд в финале будто выражает глубинное знание того, о чем рассказать невозможно?

Попытка ответа на этот вопрос потребует пространного отступления.

Среди своих вдохновителей режиссер называет первым делом не кинематографистов или художников (хотя по “первой профессии” он живописец), а Эжена Ионеско. Для того абсурд был не приемом, а методом познания реальности. Разоблачая клише, обманчиво объясняющие человеку всю подоплеку его бытия, Ионеско иронично, но не без жестокости обнажал бессмысленность всех явлений и процессов, которые мы привыкли считать основой существования. Необразованные профессора, незнакомые друг с другом супруги, учителя-маньяки, бескорыстные киллеры и бесконечные гуманоиды-носороги – все эти ходячие оксюмороны обретали жизнь в драматургии Ионеско, и только после этого, оглянувшись вокруг себя, читатели пьес обнаруживали героев “театра абсурда” вне сцены.

Один из немногочисленных в истории литературы драматургов-лириков, Ионеско не стеснялся того, что выносил на бумагу собственные мысли и сны. Его альтер эго Беранже декламировал кредо писателя в “Воздушном пешеходе”: “Чтобы передать жестокость жизни, литература должна быть в тысячу раз более жестокой, более ужасной. Сколь бы жестокой литература ни была, она сможет передать лишь очень смазанный, очень смягченный образ подлинной жестокости; да и подлинного совершенства, кстати, тоже. Она не есть знание, ибо она есть штамп: то есть она сама себя делает заштампованной, мгновенно застывает, выразительные средства запаздывают, вместо того чтобы опережать”. И чуть далее переходил от абстрактных рассуждений к конкретному предмету: “К тому же, будь мы бессмертны, мы бы все смогли перенести. Я парализован, поскольку знаю, что умру. Это не новость. Это истина, о которой забывают... чтобы иметь возможность хоть что-то сделать. Я больше не могу ничего сделать, я хочу лечить от смерти”.

Разумеется, идеализм героя терпит крах. Научившись летать (то есть, нарушив фундаментальный закон приземленности, близости человека к земле, в которую ему рано или поздно предстоит лечь, он сталкивается с ужасами еще худшими, чем воображаемые до сих пор: собственно, путешествие Беранже по иным сферам разительно напоминает об одиссее Данте – Алигьери, не Лазареску. Человеку, даже писателю (такова профессия Беранже), не дано подняться над твердью – как не дано ему бессмертие.

Осознав безусловность и безысходность смерти – “бездны, за которой нет ничего, кроме пустоты” – Беранже теряет способность летать. В следующей и окончательной пьесе цикла о том же герое он, уже видевший смерть со стороны, испытает ее сам. “Король умирает” – история Беранже I, монарха, который вдруг, после столетий абсолютного правления, узнал, что смертен. Эта драма предвещает процесс поступательной редукции, зафиксированный в “Смерти господина Лазареску”. В фантастическом абсурдистском королевстве одна катастрофа следует за другой, и мир в буквальном смысле слова рушится. Трещина в

стене дворца растет на глазах, и, глядя на нее, “королевский Доктор, хирург, палач, бактериолог и придворный астролог” бесстрастно оглашает каталог потерь: “Марс и Сатурн столкнулись”, “Солнце потеряло от пятидесяти до семидесяти пяти процентов своей силы”, “На северном полюсе солнца идет снег. Млечный Путь свернулся. Комета обессилела, она состарилась, обернулась своим хвостом, свернулась в клубок, как умирающая собака”; “Весна, которая была здесь еще вчера вечером, покинула нас два часа тридцать минут назад. Сейчас у нас ноябрь”; “Молнии застывают в небе. Из туч сыплются лягушки. Гром грохочет. Его не слышно, потому что он беззвучен. Двадцать пять жителей расплавились, двенадцать потеряли голову. Обезглавлены. На этот раз без моего вмешательства...”

Все, кто окружает короля, тоже постепенно исчезают, один за другим: возлюбленная, служанка, страж, врач и, наконец, проводница в Смерть (или смерть собственной персоной?), королева Маргарита. Беранже пытается удержаться за память о том, кто он такой, и твердит: “Я, я, я”, на что Маргарита проницательно возражает: “Этот ты – не ты”. Необходимо пережить последнюю и главную потерю, представленную в пьесе как освобождение от непосильного груза: себя. Пройдя через это испытание, умирающий взойдет на трон и исчезнет во всепоглощающем тумане.

Почему смерть идентична коронации? Уж не во имя утешения, во всяком случае. По Ионеско, тот, кто был рожден королем, не мог оценить своей безграничной (в пьесе она поистине такова, вплоть до управления светилami) власти, пока не начал ее терять. Человек проживает свою жизнь в плену стереотипов, иллюзий, и смерть через силу освобождает его от них: ничего более весомого и бесспорного, чем грядущий факт собственного исчезновения, нет и быть не может. Ионеско не воспевал абсурд, а разоблачал его – не решаясь, однако, огласить тот высший смысл, который должен прийти на смену нонсенсу.

Предсмертные завывания короля комичны и жутки. “Все кругом чужие. Я думал, что это моя семья. Мне страшно. Я куда-то погружаюсь, перевоплощаюсь, растворяюсь... Я ничего не знаю, меня никогда не было. Я умираю”. Ответ королевы Маргариты жесток: “Это и есть литература”. Доктор ставит диагноз: “Он будет жить в ней до последней минуты. Жизнь всего только повод для литературы”. Парадокс прост: пока король жив и не сошел со сцены, пока идет пьеса, условность – которую можно назвать и литературой, и попросту фальшью – неистребима. Она исчезнет лишь тогда, когда король умрет и упадет занавес.

Точно так же построена “Смерть господина Лазареску”: герой не умрет на глазах зрителя, он жив до тех пор, пока идет фильм: это и есть кинематограф, а смерть для Пуйю остается запретной зоной. Находятся и другие параллели. Подобно королеве Маргарите, на протяжении всего пути Лазареску сопровождает отнюдь не сентиментальная, но милосердная проводница – сестра (сестра милосердия: одно из немногих выражений, которое в фильме не теряет, а, наоборот, заново обретает смысл) Миоара Авраам. Кстати, блестяще сыгравшая эту роль актриса Луминита Георгиу играла до Пуйю у Михаэля Ханеке, а после – у других лидеров румынской “новой волны”, Корнелиу Порумбою и Кристиана Мунджиу. Доктора же, обследующие героя с большей или меньшей охотой, но не желающие принимать на себя ответственность оперировать, да и просто госпитализировать несчастного старика, принимают на себя, в точности как у Ионеско, дополнительную функцию палачей.

Оба, драматург и режиссер, переживают ситуацию смерти, саму ее возможность, как глубоко личную фрустрацию, а не как интеллектуальную теорему. Ионеско признавался, что одержим идеей смерти с детства, и в первой же своей книге “Нет” (книге об отрицании) посвятил своей навязчивой идее кульминационную главу под названием “Смерть-ложь”; потом были “Стулья”, “Бескорыстный убийца”, “Игра в убийство”, “Путешествие к мертвым”... Пуйю рассказывал, что замысел фильма родился из двухгодичной ипохондрии, навязчивого страха смерти. Однако оба, Ионеско и Пуйю, не чувствуют себя вправе, как это делал Толстой, рассматривать смерть изнутри, с точки зрения героя. Каждый по-своему,

они формально объективизируют ситуацию смерти, выносят ее во внешний мир – фантастический или натуралистичный. Оба проверяют смертью абсурд бытия – и находят абсурд в самой смерти, совмещающей фарс с трагедией. Оба ищут, без надежды на окончательный результат, ускользающий смысл в кратком промежутке между бесконечно-лживой суетой жизни и безразличным молчанием смерти.

Есть, тем не менее, и фундаментальная разница, которая превращает Пуйю в выдающегося режиссера, а не простого продолжателя традиций “театра абсурда”, а новую румынскую волну – в крупнейшее культурное событие начала **XXI** века. Сталкиваясь с абсурдом бытия, режиссер не прячется за абстракцией, за вымыслом или условностью. В документальном режиме синема-верите он исследует главную фобию и главную загадку человечества – страх смерти. Его Беранже лишен возможности воспарить над землей, его Данте не выйдет живым из девяти кругов Ада.

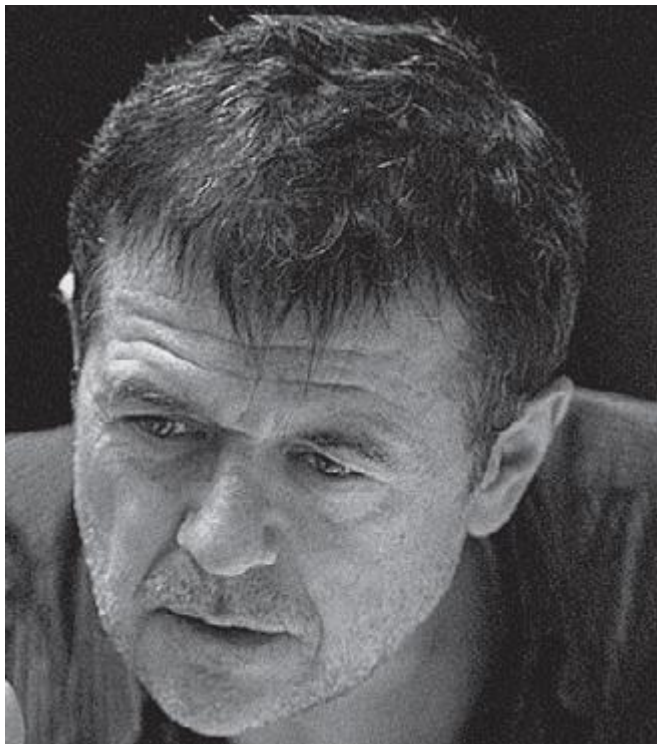
Напоследок – цитата из Чорана. “Чтобы умереть, нужно обладать невероятным смирением. Странно, что такое смирение обнаруживают все”.

Сияние: Шеро

“Его брат”, 2003

“Габриэль”, 2005

“Cosi fan tutte”, 2005



XXI век начался для Патриса Шеро с триумфа – берлинского “Золотого медведя” за сильную и скандальную драму о любви “Интим”. Два года спустя режиссер вернулся в Берлин с картиной нарочито скромной, герметичной, по словам самого Шеро, “маленькой”. “Его брата” многое роднит с “Интимом” – нет в нем только той заявки на открытие, роль которой выполняли откровенно-эротические сцены. Впрочем, жюри под председательством чуткого Атома Эгояна отдало ему важного и заслуженного “Медведя” за лучшую режиссуру. В самый раз, чтобы даже на фоне заведомо удачливых политико-социальных штудий других авторов признать заслугу лучшего из современных французских постановщиков.

“Его брат” начинается летом: двое братьев сидят на скамейке на берегу моря и беседуют с местным стариком. Вскоре зритель узнает, что перед нами – финальная точка долгого пути, который начался вдали от этих мест и времен, в холодное время года, в большом городе. Старший брат Тома пришел к младшему Люку и рассказал, что болен – вероятно, смертельно. Он попросил помочь, и младшему, который давно со старшим не общался, пришлось вспоминать о забытых отношениях, сопровождать того на обследования, ходить к нему домой и в больницу. Саспенсу рождаться не из чего: мы сразу узнаем, что в финале опять будет лето, они все еще будут вдвоем, и старший брат, скорее всего, умрет – в кадре или за его рамками. По всей видимости, смерть наступит именно здесь, на летнем море.

Привычный ко вторым смыслам зритель будет искать в знойно-отпускном, медленно-ленивом обрамлении линейной и неудобной интриги спрятанное значение. И ошибется. Патрис Шеро – буквалист. Лето как фон для смерти необходимо ему, прежде всего, потому, что летом человек более отчетливо осознает и показывает окружающим свое тело. Летом ты не можешь спрятаться под несколькими слоями одежды, летом – и особенно на пляже – ты обнажен. Летом ты потеешь, теряешь жизненно необходимую влагу; в случае

умирающего брата это не только пот, но и внезапно хлынувшая из носа кровь. Восполняя потерю влаги, брат входит в море, чтобы исчезнуть в нем, поставить в собственной истории и интриге фильма точку.

Сегодня, в пору разрушенной системы табу, Шеро остается одним из немногочисленных авторов, которых всерьез привлекает изучение человеческого тела. Казалось, что после “Интима”, где сексуальный акт между двумя не безумно молодыми и не слишком привлекательными людьми показывался с высокой степенью реалистичности, идти дальше некуда. Однако “Его брат” говорит о теле в еще более интимном и стыдном контексте – контексте болезни и умирания. Шеро хотел добиться максимальной реалистичности, поэтому снимал больничные сцены в настоящей больнице, предельно невыразительной и тем самым убедительной. Исполнителю роли умирающего, Бруно Тодескини, к концу съемок он максимально ограничил рацион. Второй актер по первоначальной мысли Шеро был должен быть похожим на Тодескини внешне (условность, которой при кастинге актеров на роли братьев или сестер, как правило, пренебрегают). Впрочем, вероятнее всего, при выборе на роль Люка Эрика Каравака учитывался и опыт, приобретенный им во время съемок в “Палате для офицеров” Франсуа Дюпейрона, превосходной психологической новелле о самоощущении обезображенного человека, проводящего жизнь в госпитале.

На сей раз Эрику предстояло переживать нечто подобное вчуже, в качестве наблюдателя. Наверное, не последнюю роль в создании приватной атмосферы сыграло ограничение съемочной группы до необходимого минимума: перед несколькими знакомыми человек раздевается по-другому, чем перед большой аудиторией незнакомцев.

Шеро не интересуется собственно обнажение тела (сравнение с Катрин Брейя режиссер считает оскорблением). Обнажение – лишь прием, позволяющий более наглядно почувствовать телесность каждого, неизбежность неудобной и громоздкой оболочки, в плену у которой находится любой. Первые голые люди на экране – анонимные посетители нудистского пляжа, нейтральные свидетели диалога двух братьев, равно красивые и уродливые. Тело умирающего близко и безмолвно, режиссер не любит им и не презирает – просто наблюдает рядом с другими телами. Лучшего примера для иллюстрации миражности так называемой “свободы воли”, чем ущербное или больное тело, не придумать. Поэтому не менее яркими пятнами на немногочетной палитре фильма, чем тела главных героев, остаются эпизодические сосед брата по палате, чье тело покрыто живописными татуировками, большей частью скрытыми под повязками, или симпатичный мальчик, встреченный случайно в коридоре: подняв больничную рубаху, он демонстрирует кошмарный шрам на животе, оставшийся после бесполезной операции. В этом жесте – удивление человека, чью жизнь уничтожает его собственное тело, вдруг отказавшееся повиноваться хозяину.

Говорить о смерти Шеро начинает с самого очевидного, отмечая метафизику: смерть – это разрушение тела, его непокорность, поразительная, алогичная и необъяснимая. Внезапность угрозы смерти, неожиданность болезни – величайшая загадка, перед которой меркнут теоретические вопросы небытия и загробной жизни. Физиология присутствует постоянно – если не на первом плане, то на периферии. Напротив, спиритуальные моменты Шеро старается не учитывать: с искренним изумлением он реагировал на многочисленные вопросы искушенных кинокритиков о связи изобразительного ряда “Его брата” с барочной живописью, с картинами мучений и распятия Христа, тело которого так напоминает тело героя картины. Режиссер многократно подчеркивал, что подобных аллюзий у него на уме не было – куда чаще вспоминались опыты собственных встреч со смертями близких людей, да и вообще, все люди на пороге смерти похожи друг на друга. Богочеловек не исключение. К тому же, ни малейших намеков на возможность воскрешения – на правах если не мессии, то хотя бы Лазаря – Шеро в связи со своим героем не дает.

Зато вполне библейское понятие “брат” в фильме становится ключевым – что, собственно, явствует из названия. Смерть – подлежащее фильма. Брат – второе по значению слово, выполняющее роль остальных элементов высказывания: сказуемого, определения и дополнения. На вопрос “о чем?” ответ один: о смерти. На остальные – “как, через что, зачем” – отвечает связь между двумя братьями. Не символическая, а физическая, кровная. Его Люк и Тома – настоящие родные братья; Патрис Шеро – младший брат в семье, и потому для него было естественным сделать Люка рассказчиком, пропустить все события через фильтр именно его восприятия. Непосредственного объяснения, почему старший брат решил обратиться в критический момент к младшему, а не к родителям или любимой девушке, не дается: всем известно, что в недобрый час с одними сближаешься, а от других бежишь. И родители, и девушка в фильме присутствуют, хотя на большее, чем на второстепенных персонажей не претендуют.

Тело – текст, который Шеро с переменным успехом расшифровывает и предлагает для прочтения зрителю. Тело умирающего перестает быть понятным самому носителю. Его авторы – мать и отец – беспомощны и дистанцированы, они чувствуют себя чужими и лишними в больничной палате. Девушка – читатель, который неспособен примириться с неизбежными изменениями в текстовой структуре, не готов читать на незнакомом языке; она отстывает. А младший брат поневоле вступает в диалог с братом с той секунды, когда тот врывается в его квартиру и объявляет о своей болезни. Это диалог неосознанный, ненамеренный, неизбежный и неотвратимый; параллели и связи находятся сами собой, от них не убежать.

До встречи с больным братом Люк не помнит о нем, живя в гармонии с чутким и понимающим любовником. После встречи диалог с возлюбленным-читателем нарушается, для секса (“удовольствия от текста”) не остается места – слишком силен шок от внезапно начавшейся новой связи, уже не эротической. Если в “Интиме” Шеро достиг предельной откровенности в изображении телесной связи мужчины и женщины, то в “Его брате” все околоэротические сцены – гомосексуальные (сам режиссер – открытый гей). На сексуальные отношения двух мужчин в кинематографе до сих пор существуют более отчетливые табу, которые режиссер не стремится преодолевать. Ему достаточно показать два неподвижных и аморфных тела друг рядом с другом на кровати без покрывала; секс излишен, поскольку смерть дает почву для более глубоких отношений. Поначалу Люк приходит в больницу, уважая просьбу брата, через силу, а потом его самого туда тянет; он решает даже присутствовать на решающей операции. Там его посещает видение – ключевая и самая поэтичная сцена фильма; в прозрачно-белую комнату входит брат и зовет его за собой, а на койке, весь в проводах и трубках, на пороге инобытия, лежит он сам. Братья становятся одним целым.

В романе Филиппа Бессона, ставшем основой для сценария, умирал младший брат, а заботился о нем старший. В варианте Шеро на смерть обречен брат старший, более удачливый и самостоятельный, любимец родителей, и, кстати, в отличие от младшего, гетеросексуальный. Когда он, сильный и независимый, неожиданно открывает в себе слабость и страх, от которых его может излечить лишь младший брат, начинается таинственный процесс освобождения и сближения. Это процесс обратный, подобно тому невыразимому сну Ингмара Бергмана, в котором “дочь рожала мать” (он, как известно, стал основой для “Осенней сонаты”). Бергмана Шеро признает в качестве единственного кинематографического источника вдохновения для “Его брата” – сцена сновидения во время операции содержит прямые цитаты из “Персоны”, а драматургическая структура некоторых эпизодов напоминает о “Шепотах и криках”.

Непосредственно операцию предваряет эпизод, который вызвал у зрительного зала в Берлине настоящий шок, не меньший, чем эротические эпизоды “Интимы” – несмотря на внешнюю невинность происходящего на экране. К обессиленному бессознательному Тома

на глазах у дежурящего у постели Люка приходят две симпатичные медсестрички, которые готовят больного к операции: сбывают на его теле все волосы. Процесс бритья, молчаливый и неумолимый, сопровождаемый лишь незначимым воркованием двух девушек, имитирует ритуал подготовки умирающего к переходу в другой мир (хотя собственно до смерти и до конца фильма еще далеко) и пугает прежде всего потому, что никакого символического смысла в него не вложено. Тело преобразуется на глазах, с каждой минутой все меньше походит на живое; будничное “соборование” заставляет отступить логику, смерть почти физически входит в зал и прикасается к зрителю – тем более, что единственный свидетель сцены, Люк, также выступает в роли зрителя. Приближается поворотный момент – операция, на время которой вопросы тела окончательно приобретут служебный характер.

С самого начала Тома – объект наблюдения; нормальный благополучный человек, которого болезнь застала врасплох. Люк, напротив, субъект: его поведение с детства было опосредовано присутствием старшего брата, который во всем был первым, за которым приходилось идти по пятам. В момент операции Тома под наркозом – почти неодушевленный предмет, и поэтому наблюдающий за ним Люк переживает за двоих, соединяется с братом во сне. После операции смерть перестает быть обычным сбоем в механизме человеческого организма – теперь это абстракция, которая может настичь больного в любой момент. Всю первую половину фильма болезнь Тома представляется смертельной; всю вторую врачи настаивают на парадоксальном факте – оказывается, с таким заболеванием крови можно прожить до самой старости. Однако, перейдя хотя бы на пять экранных минут из плоскости телесной в область духа, смерть становится неизбежной. Не выдержав ее веса, Тома в результате исчезает в морских волнах. Никаких поводов для его поступка нет, просто он не в состоянии носить в себе смерть так долго. Человек может быть живым, человек может умереть. Быть так долго умирающим, то есть находиться “в процессе”, он не в состоянии.

Тело присутствует в центре фильма с начала и до конца, духу уделяется от силы пять минут. За это краткое время появляется отсылка к Бергману, а подчеркнуто реалистичное пространство ненадолго сменяется на ирреальную область сновидения. Важнее прочего еще одна деталь: сцена операции – единственная за всю картину сцена, когда за кадром звучит музыка. Она же, впрочем, повторяется на титрах. Это песня подружки Шеро Марианны Фэйтфул “Sleep” (естественно, ведь она сопровождает сон) на музыку Анджело Бадаламенти с альбома 1995 года “A secret life”. Сам режиссер заявлял, что хотел использовать эту песню еще в “Интиме”, но там Фэйтфул играла немаловажную роль как актриса, поэтому он решил повременить. Включаясь в ритм машин в операционной, песня звучит настолько неожиданно и мощно, мгновенно сбивая суховато-бесстрастную интонацию повествования, что восприятие всей картины радикально меняется: недвижимое тело на операционном столе перестает быть объектом медицинского эксперимента, становится одним из нас – усыпленным неведомым заклинанием. Вторжение ирреального вместе с глубокими звуками бас-гитары, почти незаметной перкуссией и отстраненно-проникающим вокалом певицы столь эффективно именно потому, что оно происходит очень недолго. Одна песня врезается в сознание и память глубже, чем самый выразительный саундтрек.



Анджело Бадаламенти – один из самых одаренных композиторов современного кино, ему мы обязаны магией большинства фильмов Дэвида Линча. Однако Шеро не попросил его написать песню к “Его брату”, а использовал уже готовую. Экономил? Права на использование музыки дешевле, чем гонорар за оригинальную звуковую дорожку, а бюджет картины был весьма скромным. Использование давно знакомых поп-мелодий вообще в духе Шеро. Его предпоследняя театральная постановка по пьесе друга и соавтора Бернара Марии Кольтеса запомнилась зрителям звуками одной песни – баллады классиков бристольского трип-хопа Massive Attack. Нетривиальная сюита, написанная экс-югославом Гораном Бреговичем для “Королевы Марго” была, скорее, исключением; и в предыдущих, и в следующих двух фильмах (“Те, кто меня любит, поедут поездом” и “Интим”) Шеро, очень внимательный к звукоряду вообще и музыке в частности, использовал нарезку из популярных песен рок- и поп-звезд. По словам режиссера, от саундтреков, призванных подчеркнуть и усилить эмоциональный фон картины, веет искусственностью; куда милее ему иной вариант, когда музыка существует на свободно-ассоциативном уровне. Как в жизни, когда под определенное настроение хочется включить в плеер или автомагнитола ту или иную песню, и только ты сам знаешь, с чем она связана в твоих воспоминаниях. Отчужденный, отстраненный материал порой может сказать больше, чем самая талантливая музыка, плотно прилегающая по мановению руки волшебника-композитора к визуальному ряду. Вряд ли даже самая лирическая и красивая тема могла бы подменить аутичный вокал Дэвида Боуи в последних кадрах “Интима”. Точность попадания в случае с Марианной Фэйтфул еще выше.

В театре этот принцип музыкального соответствия Шеро открыл раньше, чем в кино – не случайно многие считают его прежде всего театральным режиссером. Начав со ставшей историческим событием постановки четырех опер “Кольца Нибелунга” для вагнеровского фестиваля, приуроченных к столетию первого исполнения, он пришел к сделавшим ему имя спектаклям по Кольтесу. В них музыка окончательно подчинилась драматургии. После Massive Attack – полное молчание нового спектакля, поставленного Шеро одновременно со съемками “Его брата” в парижском “Одеоне”, расиновской “Федры”, где функции саундтрека выполняют совсем уже немелодические угрожающе-скрипящие звуки. Раньше ему не хватало музыки, теперь она постепенно становится лишней; ее место занимают чистые эмоции, которым звуки музыкальных инструментов – помеха. Ведь превратить вроде бы холодный классицистический текст в психологически-экстремальный, на грани фола, клу-

бок страстей (что Шеро блистательно проделал в “Федре”), обойдясь практически без декораций, костюмов и музыки, – высший пилотаж режиссерского искусства.

Достигнув своеобразной вершины в театре, Шеро решил уйти из него и в ближайшие годы, несмотря на еще не отгремевший экстраординарный успех “Федры” – только хвалебные рецензии критиков и полные аншлаги на протяжении нескольких месяцев, при ежедневных представлениях – не работать на сцене. Теперь ему предстоит достигнуть предела своих возможностей в кино. Корректнее, впрочем, по отношению к “Его брату” употребить выражение “предел стремлений”. Таковым, по всей видимости, для Шеро стало воссоздание на экране чувств и эмоций, исчезнувших из кино и восстанавливаемых лишь посредством провокации. Шеро – последовательный не-постмодернист, бегущий, как от чумы, от “красоты по-французски”. Если правый край французского кино представляет “Амели” Жана-Пьера Жене, то Шеро – убежденный левак. Снимать “Интим” он уезжает в Англию, а свои фильмы показывает в Берлине, открыто критикуя “родные” Канны. Иллюстрацией к методу Шеро может служить афиша его “Королевы Марго”, на которой исполнительница главной роли Изабель Аджани изображена в роскошном бело-красном платье, присмотревшись к которому понимаешь, что изысканный рисунок – беспорядочно легшая на ткань кровь.

“Интим” говорил о таинстве любви, которая даже в самых неромантических обстоятельствах способна сохранять свою субстанцию, а теряет ее исключительно в случае попытки осмыслить, подвергнуть логическому анализу. Пока он и она общаются без слов, а режиссер говорит со зрителем напрямую, через последовательное и реальное изображение, любовь возможна: как только возникают дополнительные измышления и допущения, чувство исчезает. Таинство смерти в “Его брате” вовсе избегает диалогов. Ведь речь, если верить Шеро, нужна не для налаживания контакта между людьми, а для демонстрации его невозможности.

• Одновременно вы выпустили спектакль, “Федру”, и фильм – “Его брат”. Есть ли между ними что-то общее?

Ничего. “Федра” – классическая французская трагедия, и моей задачей было рассказать ее современным языком, разобраться, о чем она. Единственная связь – страдание и боль. И фильм, и спектакль говорят об этом.

• Вы существуете в двух мирах – на сцене и в кино. Есть ли у вас на сегодняшний день предпочтение?

Да, я собираюсь надолго оставить сцену и заниматься исключительно кинематографом. Я сделал сравнительно мало фильмов, а кино лучше отвечает нынешней реальности, чем театр. Я немало работал в театре, теперь прекрасно знаю, что способен поставить, и в меньшей степени, чем в кино, могу сам себе удивляться. Естественно, я не хочу делать то, что уже делал, и собираюсь экспериментировать. Театр ограничен сценой, а кино дает возможность показать все, что я хочу. Могу поехать снимать в Берлин, могу в Бретань (что я и сделал в последнем фильме), могу сделать историческую картину.

• В чем именно была новизна “Его брата” для вас?

Покой, трезвость, неторопливость рассказанной истории. Еще было интересно сделать фильм за шесть месяцев – я начал писать сценарий меньше года назад, а к октябрю уже закончил монтаж. Один важный проект соскочил, и я стал думать, чем бы заняться. Тогда мой оператор предложил сделать за это время фильм. Я сказал, что это нереально, а он возразил. Я вдруг вспомнил о романе, который как-то читал, и принялся за сценарий. . . Сперва не очень получалось, потом дело пошло. Я выбрал двух актеров, на двое суток заперся с ними в одном бретонском отеле, все объяснил, и мы приступили к работе.

• Как вы выбирали актеров для этих непростых ролей? Что актеры действительно подходят на свои роли, я понял только тогда, когда посмотрел завершённую работу. Вообще-то, я писал сценарий для Бруно Тодескини. Я его двадцать лет знаю, и решил наконец предло-

жить ему главную роль. После этого я должен был найти брата. Говоря с Бруно и другими коллегами, я узнал о замечательном актере, который еще и внешне похож на Бруно – Эрике Каравака. Я ему позвонил, познакомился, он мне сразу понравился, мы все втроем поужинали, и это меня в немалой степени впечатлило: сразу было ясно, кто будет старшим братом, а кто младшим. Я намеренно перевернул в фильме смысл романа, по которому он поставлен: в книге умирает младший брат, а старший о нем заботится. Очень банально. Да и незнакомо мне по жизни. Я в семье всегда был младшим братом, и никогда не знал другого опыта, кроме опыта сосуществования со старшим. Он раньше меня сдавал все экзамены, раньше меня узнавал обо всем. Я не знал, каково быть старшим братом. Я не знаю, каково жить с сестрой. Я не знаю, каково быть седьмой по счету сестрой в семье, где восемь девочек. Но в области, которая мне хорошо знакома, семья с двумя мальчиками, я разбираюсь хорошо.

- Актерам было тяжело играть?

Бруно было нелегко из-за специального диетического режима. К концу съемок он съел в день лишь три яблока, и в сценах на пляже, под солнцем, едва в обморок не падал. Психологических проблем у них не было: съемки были на редкость спокойными и очень приятными. Очень дешевый фильм и всего восемь человек съемочной группы – ничего лучше быть не может.

- “Его брат” кажется второй частью предполагаемой трилогии, начатой “Интимом”: фильмы о теле, о страдании, о близости двух людей...

Забавно, но проблема в том, что я не знаю, о чем можно было бы снять третью часть. Я задаю себе вопрос, а ответа не знаю. Подумаю над ним. Спасибо за плодотворную идею. Что касается связи с “Интимом”, то она, конечно, наблюдается. В обоих случаях речь идет о паре. В том фильме это была пара любовников, а здесь – пара братьев. Меня всегда занимали люди, с которыми я хотел бы жить, и которые в реальности живут рядом со мной. Будь это мужчина, женщина, родственник, сестра, брат, мать. Это фильмы о других, и я пытаюсь понять других. Болезнь – хорошее средство для этого, полезный инструмент. Когда вы болеете, одни люди вам помогают, а другие на это не способны. С одними вы сближаетесь, других больше не хотите видеть.

- “Интим” был гетеросексуальной историей, а все эротические сцены вашего нового фильма – гомосексуальные. С чем это связано?

Прежде всего, так было в романе. Впрочем, у старшего брата есть подруга. Но он с ней на экране любовью не занимается, поскольку в больнице это было бы нелегко. Там можно максимум бретельку майки снять с женского плеча, не больше. Все-таки врачи рядом ходят, другие больные в палате лежат. Единственная квартира, в которую мы попадаем в фильме, это квартира Люка – младшего брата, а он гей. Кстати, одна из центральных тем в романе – упреки старшего брата младшему в его гомосексуальности. Интересно, что старший брат – всегда он был самым умным и сильным, и гетеросексуалом также, – заболел, обнаруживает свою слабую, женскую, пассивную сторону. Отношения двух братьев не лишены своеобразной сексуальности. Недаром братья часто спят вместе.

- Французские актеры нередко полностью раздеваются в кадре – в частности, в ваших фильмах. Что-то в этом есть национальное?

Понятия не имею. Иностранцы все время об этом твердят – говорят, что это чисто по-французски, все время раздеваться. Может, мы свободнее, чем люди в других странах. Дело не в том, что нас этот вопрос больше всех интересует: кажется, все им интересуются в равной степени. Просто мы чуть свободнее это показываем. Впрочем, у меня все наоборот. Герой приходит домой одетым, и его партнер тоже начинает одеваться. Что абсолютно естественно.

- Вы всегда уделяете особое внимание музыке: в “Его брате” звучит лишь одна песня, но она производит потрясающее впечатление...

С самого начала я не хотел использовать больше одной песни. Кроме прочего, у фильма был просто крохотный бюджет, а права на использование музыки стоят недешево. Сначала я не предполагал использовать музыку в больничных сценах, это мне казалось невозможным. Итак, я решил вставить одну песню, но не знал, куда. Это песня Марианн Фэйтфул, написанная Анджело Бадаламенти. Когда я оказался в Нью-Йорке, позвонил Анджело и сказал, пытаясь сделать ему приятное, что хочу использовать в фильме единственную песню, и это будет его песня. Он сказал: “О Боже, только не это! Музыки должно быть много, и разной!” Но в итоге я договорился с Марианн, потому что очень люблю тот диск, с которого позаимствована песня. Я очень сожалел, что не мог вставить ее в “Интим”, но это было нереальным – ведь Марианн играла там одну из ролей. А в “Его брате” только на стадии монтажа я открыл, что могу вставить песню в сцену сна.

• Для “Королевы Марго” оригинальную музыку написал Горан Брегович, но после во всех ваших фильмах – “Те, кто меня любят, поедут поездом”, “Интим”, “Его брат” – звучат лишь уже знакомые зрителю рок и поп-мелодии. Почему?

Да, особенно в “Интиме”: The Clash, Дэвид Боуи, Игги Поп, Ник Кейв... Я просто очень люблю их музыку, вот и все. Нет больше никаких объяснений. Если музыка говорит мне что-то, то она получает эмоциональный смысл в структуре фильма. Кстати, я не люблю, когда музыка подчеркивает эмоции, а со специально написанной музыкой к фильму только так и происходит.

• В “Его брате” много слов, но безмолвные сцены гораздо важнее. Насколько существенны для вас диалоги в подобной истории?

Я люблю диалоги, но люблю и молчание. Я даже хотел бы (всегда режиссеры говорят “хотел бы” – никогда не получается в точности, как планируешь) снять фильм, где бы очень много разговаривали, а потом надолго замолкали и не произносили бы ни слова. Я хотел бы сделать немой фильм с диалогами, как и черно-белый фильм в цвете. За “Его братом” спрятана мечта о черно-белом немом фильме. Смотря современное американское кино, особо отчетливо понимаешь, что самым прекрасным в истории кинематографа были фильмы до изобретения звука. Это кошмарно, что исчезла немыслимая красота черно-белого. Все великие фотографии делают черно-белые снимки. Черно-белые фильмы Бергмана – самое прекрасное, что может быть на свете. Я почитаю Бергмана, и только он меня и вдохновил на этот фильм. И, конечно, мой собственный опыт, то, что я знал о болезни и смерти. Я видел умирающих людей, и не раз, в том числе актеров. Фильмы снимаешь лишь о том, что сам пережил. Иначе их незачем снимать.

Несмотря на то, что в “Интиме” и “Его брате” Патрис Шеро более чем полно высказался на две основополагающие темы, занимающие искусство исстари, – “любовь” и “смерть”, – он нашел возможность сделать третью картину. По сути, закончить необъявленную трилогию о теле и душе, перейти от анализа к своеобразному синтезу. Попыткой такого стал фильм “Габриэль” – возможно, самый сложный, болезненный и оригинальный в карьере режиссера. Исследовав то, как меняется душа при соприкосновении с чужим телом – или при расставании с собственным, теперь Шеро попытался решить задачу значительно более сложную: показать, как отмирает душа человека, находящегося в состоянии полной изоляции. По-настоящему одиноким, как принято считать, можно быть лишь в толпе. Шеро корректирует: еще более одиноким ты становишься в собственной семье. Семья, которая в “Интиме” и “Его брате” была одной из побочных тем, по представлениям Шеро всегда душист чувства, мешает быть честным с самим собой и окружающими – об этом говорилось в первом фильме, принесшем французскому постановщику известность в мире кино, “Раненом” (1983). Возможно, и “Королева Марго” Александра Дюма заинтересовала Шеро именно потому, что показывала уничтожение отдельной личности тоталитарной семейной

организацией под руководством Екатерины Медичи. “Габриэль” продолжает и завершает работу, начатую режиссером в тех фильмах.

Коль скоро речь идет об отмирании души и изоляции, внешние события, играющие роль аттракционов в кинематографе Шеро, отменяются сами собой – ни откровенных эротических сцен, ни смерти как главного события в судьбе человека в “Габриэли” нет. Событие в фильме, собственно, всего одно, и оно вынесено в заголовок новеллы Джозефа Конрада, положенной Шеро и его постоянной сценаристкой Анной-Луизой Тривиди в основу сценария: “Возвращение”. Начало XX века. Респектабельный мсье Жан Эрве возвращается с работы в свой парижский особняк, где его ждет очаровательная жена, мадам Габриэль Эрве. Собственно, так происходит каждый день на протяжении последних десяти лет, прошедших со дня их свадьбы, – случившейся, казалось бы, по взаимному согласию, а не по расчету. Однако в этот вечер жены дома нет. Вместо нее Эрве находит на туалетном столике в спальне письмо. Его полный текст в фильме не озвучен, но смысл очевиден: она уходит от мужа к любовнику. Стоит Жану прийти в себя, как внизу хлопает дверь. Габриэль вернулась обратно, она предлагает забыть о письме и называет его ошибкой. Это – возвращение, с которого все начинается. Последующее действие фильма – попытки супругов разобраться в случившемся.

С текстом Конрада Шеро обошелся отнюдь не так вольно, как, скажем, Коппола – с “Сердцем тьмы” того же автора. Многие диалоги и монологи соблюдены, общая канва не нарушена – лишь чуть расширена. Место действия перенесено из Лондона в Париж (видимо, лондонской командировки на съемки “Интима” Шеро хватило), зато время действия соблюдено: belle époque, преддверие Первой мировой. Супруги Эрве принимают у себя по четвергам бомонд, их суаре пользуются славой – и это к многому обязывает. Поначалу кажется, что “Габриэль” – образцовое костюмное кино, тщательное и скучное; Шеро, до тех пор не пытавшийся применить свои театральные умения в кинематографе, поддался искушению и наводнил экранное пространство изнурительно-изысканными интерьерами. О, эти туалетные столики, канделябры, портьеры! Рояли, костюмы, столовые приборы... устанешь восхищаться. Фильм, вызвавший во Франции всеобщее недоумение, получил лишь два “Сезара” – за лучшие костюмы и работу художника-постановщика, а актеры, оператор и сценаристы не были награждены. Шеро за режиссуру даже не номинировали.

А ведь в “Габриэли” решается самая непростая из режиссерских задач: сложнейшее визуальное оформление необходимо для отвлечения внимания, для погружения зрителя в атмосферу той же мертвенной скуки, которой дышат главные герои фильма. С еще большим успехом “Возвращение” Конрада могли бы разыграть те же двое актеров, корифеи французского кино и театра Изабель Юппер и Паскаль Грегори, на пустой темной сцене, вовсе без декораций. Но Шеро снимал фильм, а не ставил спектакль.

Золоченые подсвечники, серебряные чайники, потускневшие от старости холсты на стенах, драгоценная мебель, бесчисленные комнаты и этажи особняка-лабиринта – роскошная свалка, в которой блуждают потерявшие друг друга муж и жена. Анонимные белоснежные тела в полутьме – скульптуры из коллекции мсье Эрве, рядом с которыми особенно жалкими предстают отутюженные костюмы супругов и их гостей; людей, которые “боятся эмоций больше, чем огня, железа или смертельной болезни”, – как с удовлетворением констатирует сам хозяин дома. Ни к чему не обязывающий, обволакивающий, многозначительно-бессмысленный великосветский треп в гостиной; на другом полюсе – безразлично-внимательное молчание вышколенной прислуги, присутствующей при самых душераздирающих разборках. Без этих простых и эффектных контрастов до зрителя не дошли бы два главных чувства, которыми движимы Жан и Габриэль. Он охвачен растерянным ужасом, свалившимся на него после прочтения прощального письма, она – презрением к себе, не сумевшей бросить ненавистный дом и мужа.

Шеро проделал головокружительную работу, превратив недлинную новеллу Конрада – по сути, эпизод, а не полноценный сюжет – в развернутую драму с изумительно стилизованными диалогами. Однако все многословие, вся впечатляющая литературность сценария, все хитросплетения перепалок, дрейфующих от светской церемонности к неподдельному отчаянию, – тоже для отвода глаз. Звонящая тишина, возникающая в те моменты, когда иссякают аргументы, красноречивей самых броских реплик. “Габриэль” – идеально пластическое кино, в котором текст необходим только для соблюдения неписаного контракта с Джозефом Конрадом: содержание происходящего написано на лицах героев, явлено в их движениях, в произвольных реакциях, вдруг взрывающих привычные ритуалы совместного обеда или приготовления ко сну.

Отчасти именно в этом многоцветном разговорном фильме реализовалась греза Шеро снять немое и чернобелое кино. Он начинает “Габриэль” с молчаливых черно-белых кадров, виртуозно стилизованных под хронику начала века, и это кажется техническим способом оповестить публику о времени действия. Но впоследствии черно-белые фрагменты возникают вновь в моменты наивысшего эмоционального накала – например, возвращения жены домой или попытки изнасилования Габриэль Жаном. Точно так же, время от времени, в ключевых эпизодах отключается звук – а о самодовольном внутреннем монологе мсье Эрве, с которого стартует фильм, Шеро напрочь забывает уже через полчаса.

Вместо звучащих реплик, как в подлинном немом кино, всплывают титры. Режиссер перечеркивает ими весь экран, подчеркивая их значимость; письмо Габриэли показано так крупно, что края строк оказываются вовсе вне поля зрения. “Никого не хочу видеть. Завтра”, – немой крик Жана перед возвращением Габриэль; “Останьтесь!” – его же неслышный вопль. А в финале – текст от автора, последняя строчка рассказа: “Он ушел, чтобы не вернуться никогда”. Поняв, что любви между ним и его женой никогда не было, что надежд на любовь нет, мсье Эрве следует примеру Габриэль. Покидает собственный дом.



Поначалу напряженно вслушиваясь в велеречивые обвинения и риторические вопросы Жана, со временем теряешь к ним интерес – становится очевидно, что великодушный рогоносец разговаривает сам с собой, что пробить стену апатии Габриэль ему элементарно не по силам. Та, как правило, молчит; она заговаривает лишь с прислугой, горничной Ивонной. Ведь обращаться с ней – все равно, что говорить вслух в пустой комнате. Габриэль рассказывает, что была счастлива в жизни всего два раза. В первый – когда встретила на улице с будущим любовником, уже зная о грядущем романе; во второй – утром, когда писала про-

щальное письмо мужу. Это признание ломает уже намеченный стереотип “кино об адюльтере”: возлюбленный Габриэль – лишь мнимая альтернатива, скользкий и мягкохарактерный главный редактор газеты, которая принадлежит Жану (в фильме имя любовника не звучит). Он не Вронский, не Леон Дюпюи, он – тень надежды на освобождение от семьи и брака.

Габриэль рассказывает то, чего не рассказала бы мужу, служанке – а та ее раздевает. Исповедь приравнивается к физическому разоблачению. Шеро прорывается сквозь паутины слов и предметов к единственной интересующей его материи – телу. Муж обвиняет Габриэль в том, что та отказывается обнажиться перед ним, а перед любовником не стесняется. “Мне невыносимо представлять себе вашу сперму в моем теле”, – парирует она (реплика не из Конрада, это уже сам Шеро). Жена признается мужу, что никогда не испытывала с ним удовольствия; муж пытается насильно овладеть женой – у него ничего не выходит. В кульминационной финальной сцене обнажение тела Габриэль, низведенного до бездушной вещи, доводится до логического предела – она ложится на спину, раздвигает полы халата, зовет мужа приблизиться, лечь. Он подчиняется, они застывают вместе на кровати перед тем, как разлучиться навсегда. “Значит, нет любви?”, – спрашивает муж. “Нет”, – отвечает жена. “И не будет?”. “И не будет”. “Вы можете принять это?”. “Да”. “А я – нет”. Он уходит. Физическое бессилие, неспособность не только к сексуальному сближению, но даже к элементарному объятию, довершает процесс разрушения семейной иллюзии – которая еще за сутки до того могла показаться идиллией.

В этой откровенной и провокационной сцене Изабель Юппер напомнила даже тем экспертам, которые не поняли и не оценили фильм, о другой своей знаменитой роли – Эрике в “Пианистке” Михаэля Ханеке¹¹. Возможно, эта ассоциация и принесла ей “специального “Золотого льва” – не за роль в картине Шеро, а как бы по совокупности заслуг – в Венеции, где “Габриэль” участвовала в конкурсе. Меж тем, задача, поставленная Шеро, противоположна той цели, которую преследовал Ханеке. Для зрителя, как и для Жана, и для самого автора, тоже мужчины, Габриэль должна остаться непроницаемой загадкой, неприступной крепостью. Недаром в фильме с двумя равноправными персонажами именно ее имя вынесено в заголовок. Имя, придуманное Патрисом Шеро. В рассказе Конрада жена была безымянной.

Жан Эрве, таким образом, не столько герой-рассказчик, сколько герой-проводник. Сквозь призму его предрассудков и клишированных представлений мы видим тот богатый и ничтожный мир, в котором разворачивается драма. Паскаль Грегори – давний товарищ и один из любимых актеров Шеро, многократно работавший с ним в театре, вышедший вместе с ним на сцену в кольтесовском спектакле “В одиночестве хлопковых полей”. В кино столь масштабную роль Грегори получил впервые. Он был герцогом Анжуйским в “Королеве Марго” и врачом в “Его брате”, но только теперь получил возможность проявить свои способности, до тех пор известные исключительно по театральным постановкам. Мнимая значительность повадки, за которой скрывается страх, боль, неуверенность в себе; благородство и уродство в одном характере, одном лице.

Шеро ненавидит сравнивать свои кинематографические работы с театральными – но параллели фильмов с операми, к постановке которых режиссер вернулся после 2004 года, напрашиваются сами собой. В “Интиме” он обращался к хрупкому балансу между любовью и сексом, чувствами и физиологией, а потом поставил об этом же “Cosi fan tutte” Моцарта, которая в его интерпретации превратилась из бурлескного фарса в тонкую и печальную психологическую драму. В “Тристане и Изольде”, сделанной в миланском Ла Скала совместно с дирижером Даниэлем Баренбоймом, исследовал метафизику смерти – будто продолжал начатое в “Его брате”, хоть и на новом витке. Обе оперы осуждают брак, оба композитора

¹¹ Кстати, именно Ханеке свел Юппер и Шеро: оба они снимались как актеры в его “Времени волка”.

– каждый на свой лад – видят в нем общественный институт, воспитывающий в человеке лицемерие и делающий его несчастным: о том же самом – “Габриэль”.

В том ли дело, что Шеро вспомнил об оперной режиссуре, или в чем-то другом, но в “Габриэли” он осознанно отходит от принципа составления звуковых дорожек, к которому прибегал до сих пор: впервые за кадром не поп- и рок-мелодии, а симфоническая музыка. Ее автор – современный болонский композитор Фабио Вакки: он мастерски воспроизводит эстетику модернизма, переписывает и создает заново беспокойную и дисгармоничную пост-романтическую музыку начала XX века, невольно напоминаящую об Албане Берге¹². Как и в “Его брате”, в фильме звучит всего одна песня – на которую ложится дополнительная смысловая и эмоциональная нагрузка. Это романс на стихотворение Пушкина “Ночь”, который по-русски исполняет на званом вечере у супругов Эрве гостья; ее играет (и поет) уже пожилая заслуженная болгарская меццо-сопрано Раина Кабайванска:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви, текут, полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!.. —

издевкой над хозяевами особняка звучит текст, непонятный ни одному из гостей званого вечера. Когда мелодия затихает, мсье Эрве, уже желающий разоблачения, кричит: “Моя жена без ума от кондуктора трамвая!”, – но его слова заглушает шум вежливых аплодисментов.

После “Габриэли” Шеро начал проявлять повышенный интерес к Достоевскому – в частности, читал в театре “Записки из подполья” и “Легенду о Великом Инквизиторе”, а в опере поставил вместе с дирижером Пьером Булезом сложнейшее произведение Леоша Яначека “Записки из мертвого дома”. В этой многофигурной композиции, действие которой Шеро перенес в сталинский ГУЛАГ, главной темой стало отчаянное стремление мыслящего (и, соответственно, более слабого, чем окружающие) человека выделиться из серой массы арестантов. С этого же начинается “Габриэль” – с толпы, которая выходит с вокзала. В черно-белой массовке, так точно воспроизводящей знакомое по кинохронике население Европы 1910-х годов, едва узнается Жан – Паскаль Грегори, один из многих. Этот обманчивый старт отсылает и к “Прибытию поезда” (гудок паровоза слышится еще до того, как на экране возникает изображение), и к “Выходу рабочих с фабрики”. К финалу фильма культурные параллели рассеиваются сами собой, за ненадобностью. На титрах мы видим спину и полупрофиль мсье Эрве, навсегда покидающего свой – тоже во многих отношениях мертвый – дом. Он, наконец, один, и теперь впервые в жизни похож не на уважаемого члена общества и главу семьи, а на человека.

• “Габриэль” более театральна, чем ваши предыдущие фильмы...

Тем не менее, мое желание работать в кино с реальностью осталось прежним. Это фильм о реальности. Его действие реально.

• То есть, речь идет о сегодняшнем дне, а не о начале XX века?

Конечно.

• Тогда что помешало вам перенести сюжет Конрада в наши дни?

¹² Обе его оперы, “Воццека” и “Лулу”, Шеро ставил в театре.

Когда вам сильно нравится какой-то текст, вы не в состоянии отрешиться от эпохи, к которой относится его действие. Парадокс в том, что текст современен именно в своем первоначальном состоянии – иначе бы вы не обратили на него внимание. Нет необходимости его актуализировать. “Возвращение” Конрада – текст современный и вечный. Я взял его таким, каким он был написан. Костюмы, как мне кажется, только помогают увидеть современность этой истории.

• Выходит, вы добавили к камерной истории двух людей лишь пару сцен, из-за которых бюджет фильма вырос в несколько раз – пришлось создавать декорации, одевать всю эту толпу в костюмы начала XX века...

И что, разве плохо получилось?

• Да нет, превосходно!

Ну вот видите.

• Однако наверняка эта оформительская работа была крайне сложной?

Ничего подобного. Эта часть съемочного процесса была самой простой и самой приятной. Снять сто пятьдесят человек в двух гостиных гораздо проще, чем двух человек в маленькой комнатке. Я и это умею, но пришлось попотеть. Правда, массовые сцены отнимают время... Зато сцена на двоих, в которой надо выбрать ракурс камеры, поработать с актерами, продумать каждую их реплику, делается еще дольше.

• Такие сложности вам, однако, привычнее.

Это правда. Я приходил на площадку, чтобы делать массовые сцены, и вся хореография уже была продумана, все декорации построены, все костюмы примерены, все прически испробованы, – и все равно иногда я не мог сообразить, куда же мне в этом бардаке поставить камеру. И я импровизировал. Я не привязываюсь к планам, у меня всегда может возникнуть “план Б”. Особенно если мне не нравится какая-то сцена. Я готов поменять все в одну секунду. Я никогда не говорю “нет” в ответ на чье-то неожиданное предложение. Я всегда отвечаю “может быть”. А иногда кричу “Да!”. Понимаете, режиссер довольно часто не понимает, чего он хочет. Наверняка он знает только то, чего не хочет ни в коем случае.

• Импровизация вас не пугает?

Именно она меня радует больше всего. Для меня работа режиссера и в театре, и в кино – это расположение тел актеров в пространстве. Переставляя их местами, я получаю колоссальное удовольствие. Их расположение способно передать больше, чем слова: к примеру, в первой сцене в салоне я постарался сделать так, чтобы Жан и Габриэль сидели на противоположных концах стола, как можно дальше друг от друга.

• Что заставило вас чередовать цветное изображение с черно-белым?

Я стремился сделать черно-белый фильм, в котором были бы цвета. Переход от одного изображения к другому помогал заострить контраст между героем и героиней. И вообще – зачем делать весь фильм цветным? Зачем непременно искать смысл в том, что красиво? Иногда музыка особенно хорошо звучит после тишины, иногда молчание обретает новый смысл после долгой беседы. Иногда диалоги особенно хороши, если они написаны на экране, а не произнесены.

• Диалоги подчеркивают время действия, отдаляют его от современного зрителя. Это усложняло задачу для актеров?

Безусловно, поскольку иногда актеры были слишком театральны – надо было научиться произносить эти несовременные слова естественно, без наигрыша. Сценарий – не догма, мы его постоянно меняли. Важно, чтобы актеры могли сами себя удивлять. А заодно – удивлять меня. Дело непростое, поскольку только во время монтажа становится ясно, решили ли они эту задачу. В этом фильме я вырезал очень многое. Мне было необходимо побыстрее добраться до того момента, когда он заявляет ей о своем прощении, а она

в ответ смеется ему в лицо. Но надо было дать ему время прочитать письмо, осознать его...
Время – самое тяжелое.

- Что самое важное в работе с актерами?

Помогать им. Не бояться их. Работать вместе с ними. Держать их за руку и вести на ту дорогу, по которой они до сих пор не ходили. Мне кажется, Изабель в моем фильме – немного другая, чем обычно. А Паскаль превзошел все, что делал до сих пор.

- Как вы бы описали работу с Изабель Юппер?

Изабель Юппер очень похожа на Изабель Юппер. Но в моем фильме она похожа на нее чуть-чуть меньше. После сцены в ванной ее лицо становится не таким закрытым, не таким недоверчивым. Изабель может сыграть все, что угодно, она – супермашина. Необходимо немного ее разладить, чтобы ей удалось удивить себя саму.

- По какому принципу вы выбирали музыку?

Случайно. Мне предложили рассмотреть кандидатуру Фабио Вакки, с которым я не был знаком: его знали мои итальянские продюсеры. Он пишет симфоническую музыку – но совершенно современную. Инструментальное богатство этой музыки вдруг меня прельстило, будто бы соблазнило. Я подумал: а здорово было бы записать музыку по-настоящему, с оркестром, а не скачивать ее из компьютера, не выкупать права у людей, которых я и в глаза-то никогда не видел. Правда, сама музыка была написана не для фильма – она уже существовала. По моей просьбе Фабио создал только романс на русские стихи: стихи Пушкина о вечной любви.

- У вас особенное пристрастие к русской культуре, не так ли?

Особенно к Достоевскому. Я прочитал “Преступление и наказание” очень юным, оно меня впечатлило на всю жизнь. Я продолжал читать его всю мою жизнь. В остальном я плохо знаком с русской культурой. Как театральный человек, я изучал Чехова и Станиславского – не зная их это все равно, что не зная Шекспира! Откуда в этом фильме русский романс? Честно говоря, сам не знаю. Я не могу это объяснить. В “Мертвых” Джона Хьюстона есть момент, когда женщина поет старинную ирландскую песню; думаю, это оказало на меня влияние. Вспоминаю и еще один эпизод – пожилую польку, которая поет на пляже в висконтиевской “Смерти в Венеции”. В самом финале. Это душераздирающе. Незабываемо. Я задал себе вопрос: какую музыку могли бы играть в доме моих героев? Спросил об этом Фабио, он обратился к певице – Райне Кабайванской, а она предложила стихотворение Пушкина, которое Фабио положил на музыку.

- Как “Габриэль” связана с вашими предыдущими фильмами?

Этот фильм – противоположность “Интима”. Они близки, но все-таки различны. И я намеренно сделал костюмный фильм, чтобы он отличался от двух предыдущих работ. Ненавижу системы и догмы. Однако не все мои проекты осуществляются, увы. Я долгие годы мечтал снять фильм о последних днях Наполеона с Аль Пачино, но ничего не получилось – и теперь я надеюсь перейти к чему-нибудь совершенно другому.

- “Così fan tutte” Моцарта вы ставили одновременно со съемками этой картины. Параллели напрашиваются – любовь, предательство...

Тут материал выбирал не я – мне предложили поставить именно эту оперу. Трудно сравнивать спектакли с фильмами. Я не считаю, что опера Моцарта – о предательстве. Я вообще не люблю эти слова: “предательство”, “обман”. Да, мужчина в “Габриэли” чувствует себя преданным. Но и он, и его жена открывают для себя истину, правду о своей семейной жизни – впервые. Это важнее, чем вопрос измены. Что делать после того, как правда открылась? Это так же сложно, как жизнь после атомного взрыва. Она ушла, она вернулась. Мы видели тысячи раз фильмы о женщине, которая пишет прощальное письмо и уходит от мужчины. Но о женщине, которая после этого возвращается... Такое я показал впервые. Когда

я прочитал новеллу Конрада, то был потрясен последней фразой: “Он ушел, чтобы не вернуться никогда”. Я сразу понял, что хочу сделать об этом фильм.

- Вы, похоже, на стороне женщины, а не мужчины, в этой истории.

Потому что она открывает правду раньше, чем он. Она ее не боится. Она ее называет. А он затыкает ей рот своими бесконечными речами. Задает вопросы и сам на них отвечает. Воображает причины ее ухода и дает ей прощение, которого она не просила.

Последние спектакли “Cosi fan tutte” в постановке Патриса Шеро и версии дирижера Дэниэла Хардинга завершили юбилейный год, в который весь мир отмечал 250-летие Моцарта. Спектакль показывали в том же городе, где он был поставлен впервые за 216 лет до того – в Вене; правда, не в Бургтеатре, с тех пор окончательно отданном драме, а в Theater an der Wien. Директором этого старинного зала во времена Моцарта был его друг, собрат по масонской ложе и соавтор “Волшебной флейты” Эммануэль Шикандер.



Шеро – один из очень немногих театральных режиссеров, умеющих не переписывать канонический текст на новый лад, а искать и находить в этом тексте тот смысл, который не получается оспорить и хочется признать за подлинный, заложенный туда автором... хотя, вроде как, до французского мастера этого смысла там никто не замечал. Шеро ненавидит слова “трактовка” и “концепция”: он просто внимательно слушает музыку Моцарта, стараясь при этом не забывать текст Лоренцо да Понте.

Оказалось, что третий том предполагаемой трилогии, начатой “Свадьбой Фигаро” и “Дон Жуаном”, был едва ли не более трагическим и глубоким наблюдением за человеческой натурой, чем два предыдущих. Что перед нами – не грациозный мариводаж, не дань моде галантной эпохи, а пронзительная и местами жуткая история о прощании с иллюзиями и провокации нежных чувств, которая неизбежно приводит ее инициатора к краху. Шеро убежден, что ничего другого Моцарт в виду не имел: шутка двух неаполитанских офицеров, каждый из которых соблазнял подругу другого под личиной албанского дворянина, была слишком жестокой, чтобы кончиться идиллией. И правда, текст последней сцены либретто туманен и позволяет множественные прочтения: разные постановщики заставляли Фьордилджи, Дорабеллу, Гульельмо и Феррандо сходиться во всевозможных комбинациях, а то и вовсе расставаться после финального мажорного аккорда. Шеро поступил иначе. На сцене, несмотря на бодрое звучание музыки, сгущается мрак. Герои блуждают в нем, теряясь и не находя друг друга (Шеро, как когда-то в “Кольце Нибелунга”, процитировал здесь “Слепых” Брейгеля, заставив влюбленных взяться за руки, но не указав им направления движения),

пока не объединяются в замкнутый круг, макабрический хоровод, и не замирают, безнадежно склонив головы.

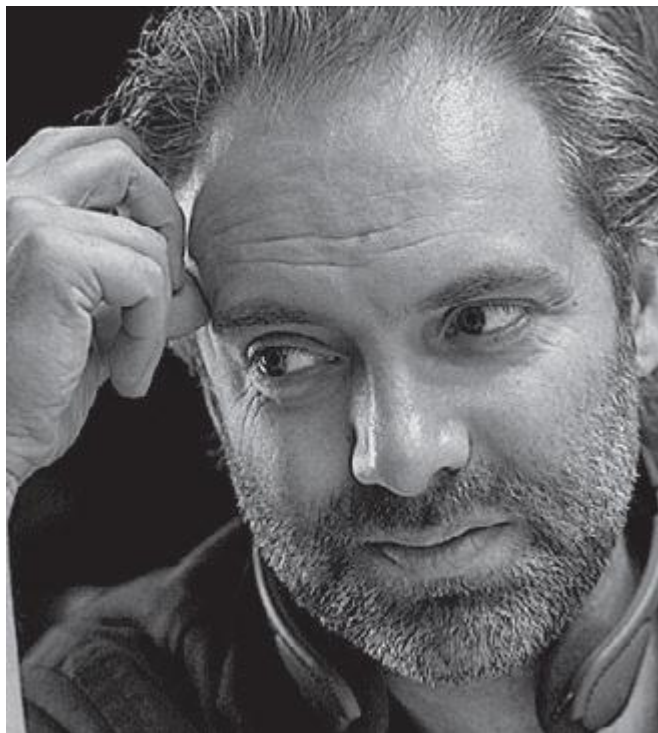
Поражает то, как естественно живут в мире моцартовской музыки – всегда двойственной, не допускающей ни счастья без горчинки, ни трагедии без иронии – певцы-актеры. Француз Стефан Дегу (демонический Гульермо), американец Шон Мэтей (трогательный размазня Феррандо), уроженка Чехии Хана Эстер Минутилло (нервическая Дорабелла) и особенно блистательная Эрин Уолл, певшая партию Фьордилиджи в спектакле Шеро с самого начала, не допускают и тени сомнения в том, что все игры на сцене ведутся всерьез. Недаром сцена вторгается двумя подиумами в зрительный зал, по которому, заломив руки, блуждают моцартовские герои, да и оформление задника давним соратником Шеро, художником Ришаром Педуцци, отсылает нас к театральным задворкам – скучноватым, но зато подлинным, избавленным от маньеристского флера и перечеркнутым будничным запретом отнюдь не романтического свойства: огромной надписью VIETATO FUMARE – “Не курить”.

Сам Шеро скромно отступает на второй план: у каждого движения, каждой арии и каждой реплики речитатива есть психологическая мотивация, но все они – от Моцарта, а не от постановщика. Если в спектакле и есть очевидный режиссер, то это не спрятавшийся Шеро, а дон Альфонсо, спетый и сыгранный харизматичным Руджеро Раймонди – тем самым, который в годы молодости пел в культовом фильме-опере Джозефа Лоузи Дона Джованни, а постарев и избегнув адских мук, стал учить уму-разуму других. Учить как бы через силу, печально предвидя последствия – когда, потеряв силы бороться за призрачную любовь, он и двое его подопечных присядут на лавочку посреди сцены и устало пропоют ключевые слова: “Cosi fan tutte”. По версии Шеро, в переводе это значит не “Так поступают все женщины”, а просто “Так поступают все”. Чего-чего, а презрения к “слабому полу” в спектакле нет и в помине.

Вот еще один редкий пример режиссерского смирения: Шеро признает, что вернулся в оперу после 11-летнего перерыва не из-за собственных амбиций, а благодаря желанию поработать с дирижером, 31-летним Дэниелом Хардингом – и правда, мастером тонкой нюансировки и противником любой помпезности. В музыкальных кругах у него репутация вундеркинда. Такая же была сорок лет назад у двадцатилетнего Шеро. Наверное, это сближает их и друг с другом, и с Моцартом: в любом вундеркинде публика хочет видеть чудесное дитя, а ведь секрет этого ребенка – в преждевременной зрелости. “Cosi fan tutte” Шеро-Хардинга доказывает со всей очевидностью: в 34 года Моцарт был глубоким и ироничным художником, способным создавать шедевры, устремленные в будущее. Только будущее это не наступило до сих пор – иначе давно был бы развеян расхожий предрассудок XIX века, согласно которому “Cosi fan tutte” было поверхностной шуткой легкомысленного гения, написанной на заказ, ради хлеба насущного и во имя отдыха от более серьезных трудов. Патрис Шеро с Моцартом себя не сравнивает, но знает наверняка: любой труд настоящего художника серьезен.

Зеркало: Мендес

«Дорога перемен», 2008



Любимый вопрос семейных психологов, профессиональных и доморощенных: если бы план фра Лоренцо удался, и Ромео с Джульеттой сбежали бы в другой город, благополучно начав семейную жизнь, – что бы с ними случилось? Почти все сходятся на том, что совместная жизнь экзальтированной пары не была бы долгой и счастливой. Взяв на вооружение пару, будоражащую мир в последнее десятилетие куда больше, чем веронские любовники, Сэм Мендес дает свою версию ответа в «Дороге перемен» – фильме, в котором через 11 лет после «Титаника» впервые встретились на экране Кейт Уинслет и Леонардо ди Каприо. Отличный ход для продвижения непростого и не вполне массового фильма: вновь свести воедино самых романтических возлюбленных мирового кино. Дополнительную пикантность этому придает давняя дружба Кейт и Лео, завязавшаяся на съемках «Титаника», но ни разу с тех пор не вылившаяся в профессиональное сотрудничество, а также тот факт, что Уинслет – жена Мендеса, и в «Дороге перемен» (фильме о супружестве) он впервые решился с ней поработать. Результаты публичного признания в любви общеизвестны. Пятикратно номинированная на «Оскары» и «Золотые глобусы» Кейт, ни разу до сих пор не получавшая мало-мальски значимого трофея, отхватила два «Золотых глобуса» сразу (второстепенный – за «Чтеца», а важнейший именно за «Дорогу перемен»). Эффектное было зрелище: опытная актриса лепечет что-то со сцены, как дитя, по бумажке, и не сразу становится ясно, что этот опыт для нее – первый... В зале светится, как фонарь, влюбленный супруг. Вот это – рекламная акция!

В трогательных подробностях утонул тот немаловажный факт, что «Дорога перемен», в которой Мендес вернулся к главным темам самой известной своей картины «Красота по-американски», – банальность и уникальность, мечта и способы ее осуществления – поставлена по одному из важнейших текстов послевоенной американской литературы, одноименному роману Ричарда Йейтса (1961). Для книголюбцев, многие из которых «Титаника» не смотрели, это событие не менее сенсационное, чем экранизация, скажем, «Над пропастью во

ржи». Экранизация, надо заметить, щепетильная в мельчайших деталях: масса сцен, которые кажутся апофеозом тонкой режиссуры, позаимствованы из книги. Вот любовница героя после совокупления случайно роняет одеяло, обнажая грудь, и суетливо, по-девчачьи, прикрывается – это из романа. Феноменальный финал, в котором престарелый супруг надоедливой риэлторши выключает звук на слуховом аппарате, переставая слушать монолог жены, – оттуда же. Каждый кадр буквально кричит о том, как тщательно старались Мендес и сценарист Джастин Хэйзи не опозлить книгу, не снизить пафос, не запороть диалоги. Адекватный перенос выдающегося текста на экран – высокая и крайне сложная задача, выполненная здесь с блеском и без буквализма (внутренними монологами пожертвовали).

Мендес изучил Йейтса в совершенстве, и учел, к примеру, что путевку в жизнь начинающему литератору (“Дорога перемен” была дебютным романом) дал не кто иной, как Тенниси Уильямс. В своей театральной ипостаси Мендес начинал карьеру с постановок по Чехову (“Вишневый сад”) и самому Уильямсу (“Стеклянный зверинец”, параллели с которым в романе Йейтса читаются без труда), а на роль секретарши Морин Груб в “Дороге перемен” взял отличную молодую актрису Зою Казан, только что игравшую на сцене в “Чайке”. Зою – родная внучка Элии Казана, который, как и Мендес, совмещал театр и кино; именно ему обязан лучшими постановками тот же Уильямс... Однако было бы ошибкой думать, будто режиссер-эстет думал только об изысканных театроведческих параллелях: он и о “Титанике” не забывал. Недаром “Дорога перемен” начинается в той точке, где заканчивался романтический эпос Джеймса Кэмерона – с танца Лео и Кейт, ложного обещания будущего и невозможного счастья. Неслучайно появилась в роли благородной сводницы (на сей раз привозящей свежеиспеченных супругов в уютный домик на улице Революционеров, а не благословляющая их на корабле) Кэти Бейтс.

Привет “Титанику” – и травестийный эпизод, в котором оскорбленная нелюбимым мужем-прагматиком (в роли которого уже не Билли Зейн, а сам ди Каприо) Кейт танцует с предполагаемым любовником, а потом отдается ему на переднем сидении автомобиля. Впрочем, отдается без страсти и удовольствия, назло самой себе. Кэмерон показывал экипаж, в котором предавались утехам любви его нежные герои, целомудренно – только и было видно, что ладонь девушки, судорожно упершуюся в запотевшее стекло. Помните? Тогда передернетесь от неловкости, когда Мендес покажет аналогичный эпизод деловито и быстро, со спины, и будто случайно остановит камеру на руке мужчины, которой тот для равновесия упирается в окно машины во время совокупления.

Кажется, Мендесу – чем больше рамок и условий, тем комфортнее, тем самобытнее его финальный продукт. Он сам не пишет сценариев. “Красота по-американски”, “Проклятый путь” и “Морпехи” основаны на чужом материале, освоенном точно и вдумчиво, без излишней свободы в трактовках. Поэзия предместий, гангстерский кодекс, инициация через войну... из фильма в фильм британец-театрал изучает и пропускает через аналитическую призму американскую киномифологию, в которую влюблен и в которую, в силу своей природы и воспитания, не может уверовать так свято, как янки. Мендес – ничуть не романтик, но и не глумливый постмодернист; стереотипы он исследует внимательно и спокойно, как профессиональный театральный постановщик, привыкший иметь дело с чужим материалом и материал этот уважать. Собственно, режиссер-иноземец, делающий Большое Американское Кино, – тоже привычное клише. В любом штампе можно отыскать неожиданное содержание, стоит пробить затвердевшую скорлупу стандартного восприятия. Если Кэмерон сделал великий фильм о том, как, любовь дает человеку крылья, то почему бы Мендесу не сделать столь же значительное произведение о лодке любви, разбившейся – ну, вы сами знаете обо что. Об айсберг. Как известно, на поверхности – лишь малая часть, а причина катастрофы “Титаника” – невидимая, мощная, необоримая подводная гора. Зажмурившись

и набрав побольше воздуха в легкие, Мендес, Уинслет и ди Каприо совершают погружение туда, к основанию айсберга. В глубь.

Чем глубже, тем дальше от культурных ассоциаций и ближе к личным мотивациям. Формальной бессобытийностью и скупостью в средствах “Дорога перемен” напоминает о “Сценах из супружеской жизни”; в таких фильмах без личного опыта не обойтись. После затакта с танцем мы сразу, без перерыва или поясняющего титра, переносимся на семь лет вперед, в зал любительского театра. Финальная сцена, пауза перед неловкими аплодисментами, представление явно не удалось. В зале кусает ногти Фрэнк Уиллер (ди Каприо), на сцене с трудом сдерживает слезы исполнительница главной роли – его жена Эприл (Уинслет). Ни дать, ни взять негатив трогательной сценки с церемонии “Золотых глобусов”. Потом они возвращаются домой, и Фрэнк орет на Эприл – она и сама сыграть роль как следует не в состоянии, и как смеет навязывать ему роль тупого непонимающего мужа-провинциала? Кричит – и превосходно исполняет ненавистную партию. Мендес и Уинслет, как никак, супруги, и когда они вместе делают кино об институте брака, без сеанса психотерапии не обойтись. А ведь Лео, Кейт и Сэма объединяет друг с другом и с супругами Уиллерами одно немаловажное обстоятельство – назойливые, присохшие ампулы (читай, клише). Кейт и Лео – “пара из “Титаника””. Мендес – “режиссер “Красоты по-американски”, и как ни пытался он снять что-то, каждый фильм сравнивали с тем, эталонным, загоняли обратно в готовую ячейку. Отсюда – “Дорога перемен”, продолжение “Красоты” с “Титаником” и антитеза к ним. Красивая греза Лестера Бернема обернулась пошлым адюльтером; Джек и Роуз сочетались законным браком, и любовь сменилась ненавистью, а дальше – безразличием.

• Сразу после звездной “Дороги перемен” с Леонардо ди Каприо и Кейт Уинслет вы сделали фильм “В пути”, в котором сыграли молодые и малоизвестные актеры. Однако, несмотря на различие в жанрах – драма и комедия, – тематически две картины связаны, не так ли?

Разумеется. Второй фильм – ответ на вопрос, заданный в первом. В обеих картинах в центре – пара, которая хочет сбежать от привычной жизни. Только в “Дороге перемен” они на это не способны, а герои “В пути” осуществляют свой план. Отсюда – разница в интонации и в масштабе: вторая картина – гораздо более интимная, камерная. Однако в обоих фильмах мужчина и женщина стремятся к одному: жить той жизнью, о которой они мечтают, любить друг друга, быть хорошими родителями.

• В 1950-х у них ничего не получается, а в наши дни их ждет успех. Совпадение?

Ничуть. В послевоенную пору все ожидания были слишком завышенными, чтобы осуществиться на самом деле. Американцы, жившие в 1950-х, не были способны смотреть на мир реалистически. Фантастический идеал персонажей “Дороги перемен”, Париж, был для них метафорой лучшей жизни. Герои наших дней, напротив, не только оптимисты, но и реалисты. Они не знают, куда именно стремятся, и поэтому их заносит на правильную дорогу – чисто случайно.

• Тема дороги настолько вам близка, что не отпускает вас ни на фильм – то “Проклятый путь”, то “Дорога перемен”, то “В пути”...

Считайте это моей “дорожной трилогией”. Я все-таки англичанин, и Америка, где я снимаю мои фильмы, привлекает меня своими мистическими и мифическими пейзажами. В этих пространствах мои герои теряются, чувствуют себя маленькими и ничтожными, и только пройдя через это, находят себя. Только Америка позволяет совершить такой путь.

• Поэтому вы снимаете только в Штатах?

Да, с первой моей поездки в США я влюбился в эту страну – и в эту культуру тоже. Эта любовь настигла меня еще в студенческие годы. Хотя до сих пор я чувствую себя там аутсайдером, европейцем. Может, это и помогает мне каким-то образом... Из этого чувства родилась “Красота по-американски”. Впрочем, я не намерен останавливаться на одной лишь

Америке. Рано или поздно я непременно сниму фильм в Великобритании. Сейчас я к этому уже готов.

• Насколько различны для вас проекты, в которых снимаются звезды первой величины, подобные Кевину Спейси, Тому Хэнксу или Леонардо ди Каприо, – и картины с неизвестными актерами?

В том, что касается моих взаимоотношений с артистами, большую роль играет характер и личность исполнителя, а вовсе не то, насколько знамениты его лицо и имя. Иногда труднее всего иметь дело с актерами-дебютантами, а звезды, напротив, порой расслаблены и совершенно не зациклены на себе. Основная разница – в отношении к проекту как таковому. Если в картине снимаются звезды, съемочная площадка всегда окружена толпами фотографов и охотников за автографами. Это, конечно, мешает работать. Но еще больше мешают те ожидания, которые аудитория и критики связывают с определенными артистами. Еще до премьеры твой фильм начинают сравнивать с их предыдущими работами – что неизбежно случилось со мной в случае “Дороги перемен”, над которой нависала тень “Титаника”. Очевидная параллель, спрятаться некуда. Но я – режиссер, делаю свою работу и стараюсь не обращать внимания на все остальное.

• Почему вы не снимали вашу жену – Кейт Уинслет – до “Дороги перемен”? Ваше сотрудничество оказалось крайне плодотворным и принесло ей “Золотой глобус”.

Мы всегда хотели поработать вместе, но не могли подобрать подходящий проект. “Дорога перемен” всегда была одной из любимых книг Кейт, и я тоже влюбился в роман Ричарда Йейтса. Не мог отделаться от мыслей о нем, и кончилось все экранизацией. Этот фильм я не мог и помыслить без Кейт.

• Значит ли это, что “Дорога перемен” – более личный проект для вас, чем предыдущие?

Безусловно, более личный. Однако это не значит, что эта картина в большей степени, чем предыдущие, отражает мои взгляды на мир и на семью! Я – не пессимист по натуре, я всегда смотрю в будущее с надеждой и радостью. “В пути” лучше отражает мою личную философию.

• Вас считают настоящей звездой авторского кино, однако вы никогда не пишете сценарии для своих фильмов. Не связано ли это с вашей театральной деятельностью, в которой вам всегда приходится иметь дело с чужими текстами – часто весьма известными?

Причин несколько. Во-первых, я привык иметь дело с готовыми текстами. Во-вторых, мне нравится работать в соавторстве с талантливыми драматургами и сценаристами. В-третьих, сам я писать не умею.

• Вы сами сравнивали “Дорогу перемен” с двумя в высшей степени театральными фильмами – “Кто боится Вирджинию Вулф?” Майка Николса и “Сценами из супружеской жизни” Ингмара Бергмана.

Я бы хотел, чтобы моя картина была похожа на те два фильма. Но все мои картины – разные, и я, как правило, стараюсь переносить на экран именно те истории, которые мне кажутся непредставимыми на сцене. Правда, в последних моих картинах на диалогах лежит немалая смысловая нагрузка – и я поневоле ощущаю влияние классической американской драмы, пьес того же Эдварда Олби. Однако кино и театр я стараюсь не смешивать.

• “Красота по-американски” вряд ли может быть поставлена в театре, но ее герои иногда напоминают об обожаемом вами Чехове.

Приятнейший комплимент! Для меня Чехов – величайший из драматургов в истории человечества, сравнить его возможно только с Шекспиром. Если хоть в чем-то мне удалось приблизиться к Чехову, я счастлив. Всю жизнь я учусь у него. Он научил меня тому, что в жизни и искусстве не бывает черного и белого – бывают только тени и полутона, а простых вопросов или, тем более, простых ответов не существует. А Шекспир научил меня смеши-

вать тона, не бояться разных интонаций в рамках одного произведения. Комедия и драма совместимы без труда. Это вы можете почувствовать в любой моей картине: лирика и меланхолия могут существовать рядом с чистым фарсом.

- Значит, чистый жанр для вас невозможен?

Я предпочитаю рисковать. Слишком уж публика любит четкие жанровые определения. Триллер? Будь добр, соблюдай законы триллера. Комедия? Значит, хочу смеяться до финальных титров. Ну нет, эти подразделения я оставлю продавцам DVD. Вы же не подвергаете литературу столь жесткой классификации! Хорошая книга – это просто хорошая книга, не больше и не меньше. То же самое – с фильмами. “Крестный отец” – это гангстерский фильм или семейная драма? “Головокружение” – триллер? Не вполне, честно говоря. Я бы стремился к такой же нечеткости жанра.

- Все ваши фильмы, за исключением “Морпехов”, связаны с семейной темой. Что вас так в ней привлекает? Опять сказывается чеховское наследие?

С одной стороны, семья и все драматургические ситуации, которые могут быть с ней связаны, мне очень интересны. С другой, у меня есть личные причины, которые связывают меня с семейной тематикой. Семья – что может быть увлекательней? К тому же, именно это мне хорошо дается. А “Морпехи”, конечно, не о семье, но с моими семейными драмами их объединяет один существенный элемент – центральный персонаж, потерянный и ищущий выход из ситуации, которая кажется ему безнадежной.

- Вас самого колоссальный успех дебюта, “Красоты по-американски”, осчастливил или отправил в категорию таких вот потерянных и растерянных персонажей?

И то, и другое. Карьера режиссера с мировым именем была преподнесена мне на блюдце, а о таком мечтают многие. Но знать, что каждый твой следующий фильм будут сравнивать с дебютным, тоже нелегко. Можно и сума сойти. Впрочем, через два-три года я перестал ощущать груз этой ответственности, давление ослабло. Надеюсь, в моих последних картинах это ощущается.

“Дорога перемен” – фильм о том, что красоты не бывает без пошлости, и наоборот; развернутая вариация на тему красивого по-американски мусорного пакета. А еще – кино об актерстве, и не на сцене, а в быту: том актерстве, которое чаще зовут фальшью. Выбить из актеров при помощи текста искру универсальной истины – задача как минимум для Бергмана. Мендес обходится меньшим: типологией универсального вранья, когда каждая поза – кадр из неснятого фильма, каждая фраза – реплика, и даже самоубийство – лишь эффектный уход со сцены. Уйдя за кулисы в начале фильма, Эприл смывает грим у зеркала, и с гадливостью рассматривает себя со стороны.

Главные герои “Дороги перемен” вообще только и делают, что смотрятся в зеркала, пытаюсь разглядеть сквозь очередную маску подлинных себя. Когда зеркала нет под рукой, смотрятся друг в друга. Когда рядом нет супруга (и), смотрятся, как в зеркала, в окружающих. Те, в отличие от Фрэнка и Эприл, в фильме Мендеса чуть карикатурны: не иначе, Королевство кривых зеркал. Стоит на экране появиться кому-то, кроме двух главных героев, и трагедия тут же превращается в черную комедию: “Дорога перемен” – череда бенефисных ролей второго плана, под стать лучшим фильмам братьев Коэнов. Смешно до ужаса. Эприл смотрится в глаза соседки и видит грядущую старость, утопленную в пустой суете; смотрится в глаза подруги и видит домохозяйку, забывшую о себе в заботах о мнимом уюте; смотрится в глаза мужа подруги и видит объект мимолетного желания, которое испарится сразу после удовлетворения. Фрэнк смотрится в глаза коллеги и видит собственного отца, прошедшего жизнь в той же компании, ныне благополучно забытого; смотрится в глаза любовницы и видит парня хоть куда; смотрится в глаза босса и видит счастливое будущее. Смотрится в глаза жены – там ненадолго видит человека, слабого и потерянного, не понимающего, что

ему нужно... и тут же отводит взгляд. Такой многогранной игры до сих пор не бывало в карьере ни ди Каприо, ни Уинслет.

“Фрэнк Уилл ер, ты самый интересный человек из тех, что я встречала”, – говорит, любуясь собой, Эприл. С этого маленького актерства, маленькой лжи начинается их союз. “Мы – интересные люди” – на этом допущении строится их жизнь. Оно движет их вперед, оно же не позволяет успокоиться и утонуть в “уютной безнадежной пустоте” – так определяет их быт случайный гость в доме, сумасшедший математик Джон (Майкл Шеннон, получивший заслуженную “оскарговскую” номинацию). “Эти молодые Уилл еры с улицы Революционеров, эти молодые революционеры с улицы Уилл еров”, – дружелюбно каламбурит он, а Фрэнк и Эприл неловко улыбаются. Они и правда немного другие: на стенах – не эстампы с цветами, как у соседей, а нечто вроде абстрактной живописи. Она чуть не стала актрисой, он воевал и побывал в Париже. Старые фотографии – те же зеркала: снимок с Фрэнком у Эйфелевой башни (опять штамп) закреплен у Эприл на зеркале в гримерке. Когда она не хочет видеть своего лица, переводит взгляд на затертую фотографию, где рядом с Фрэнком в незнакомом, чужом и прекрасном городе кто-то неразличимый. Не она. Она “вообще никогда нигде не была”. Но ведь могла бы? Одни сутки и пару разговоров спустя они полны решимости стереть черту между “казаться” и “быть”, отправившись жить в Париж. Не в Париже, конечно, дело; так же страстно Ирина Прозорова хотела “в Москву, в Москву”. Да у них самих Нью-Йорк под боком, в часе езды по постылому шоссе № 12. С обманчивого плана вечернего Нью-Йорка, которого на экране мы больше не увидим, начинается кино; там встречаются и впервые танцуют Фрэнк и Эприл. А дальше – танцы кончены. У него – контора на пятнадцатом этаже, вьедливый начальник, скучные компаньоны, ежедневный путь на поезде, шляпа и костюм – в точности, как у всех. У нее – стирка, глажка, рассада. Но то, что для остальных – норма, для них невыносимо. Ведь они давно вжились в роли интересных людей.

За ничтожной интригой, которой посвящен весь фильм – “хватит ли пороху супругам Уилл ерам, чтобы уехать в Париж?”, – скрыт подлинный сюжет: возможно ли разбить зеркала, прорвавшись к реальности? Увидеть ее, суметь выговорить ее вслух? “Все знают правду, просто удобнее врать”, – констатирует Эприл, и ей остается лишь шаг до главного вывода: “Нет в нас ничего особенного, и не было никогда”. Но вот парадокс: сказать это – значит, уже стать особенной и принять единственное на весь фильм решение: умереть. Мендес верен событийной канве книги Йейтса, но если писатель равно беспощаден к обоим своим героям, то фильм буквально пропитан любовью автора к актрисе. Умберто Эко писал, что феноменальный успех “Титаника” объясняется тем, сколько миллионов заурядных некрасивых девочек увидели себя в героине Уинслет. Если так, то Мендес сделал все возможное, чтобы Кейт увидели и запомнили другой: пронзительно красивой, чистящей картошку или взбивающей омлет у окна, из которого на ее профиль падает вермееровский свет (картину снимал один из лучших операторов Голливуда Роджер Дикинс). Высвеченная этим прожектором, она получила официальное признание “особенной” вместе с “Золотым глобусом”. И не потому, что ее актерские достижения здесь выше тех, что на счету ди Каприо, а потому, что она – конфидент режиссера. Ее устами озвучено его кредо: призыв к молчанию. Фрэнк мелет языком, Эприл пытается пробиться к тому, о чем он говорить не хочет: “Неужели тебя никак не заткнуть?” Дальнейшее – молчание, каждый, наконец, наедине с собой, вне зеркала. Он – со стаканом в пустом доме, она – на улице, с сигаретой. Он силится разглядеть из-за окна ее лицо, но не может. Смеркается.



Утро. Светло. Все спят, в доме пусто и тихо, мы видим лишь мебель. “Дорога перемен” – фильм лакун, пустот, пауз, в которых неслышным звуком лопнувшей струны звучат непроговоренными внутренние монологи из книги Йейтса. Щемящим напоминанием об альтернативной, зеркальной реальности, в которой возможно осуществление любой мечты, звучит музыка Томаса Ньюмана – как забыть, что его фортепианные наигрыши озвучивали не только все предыдущие фильмы Мендеса, но и главную love-story сезона, “ВАЛЛ-И”! Балансируя между утешительными отражениями и неведомым зазеркальем, герои совершают выбор. Фрэнк теперь не оторвет взгляда от своего отражения, Эприл предпочтет разбить зеркало. Он предложит ей сходить к психоаналитику. Пустые мечты – для сумасшедших. Это станет ясно после второго визита математика Джона, ненадолго выпущенного из психушки. Естественно, лишь ему под силу увидеть и озвучить правду. Он-то уже прорвался в зазеркалье ценой собственного рассудка.

Сумасшедший не помнит о времени, путается в прошлом и будущем. “Дорога перемен”, в отличие от романа Йейтса, укорененного в послевоенной Америке, существует во вневременном пространстве. Годы пустой совместной жизни проходят, как сон. Даже о существовании двух детей Уилл еров (в книге – важных персонажей, здесь – эпизодических) мы узнаем примерно через полчаса после начала. На дворе 1955-й, но впервые это становится ясно уже во второй половине картины, когда камера останавливает взгляд на календаре. Жизнь утекает, как песок сквозь пальцы, различие между прошлым и будущим исчезает, как разница между омлетом и яичницей (такой выбор предлагает Эприл мужу на последней трапезе, ритуальном семейном завтраке перед самоубийством). Тогда женщина решается на аборт, дабы впервые в жизни сказать, не прибегая к словам, правду: ей не нужен ребенок, она не любит мужа, ее жизнь не имеет смысла. Аборт – тоже из книги Йейтса, но в современном контексте он приобретает новую смысловую нагрузку: после “Веры Дрейк” Майка Ли, “4 месяцев, 3 недели и 2 дней”

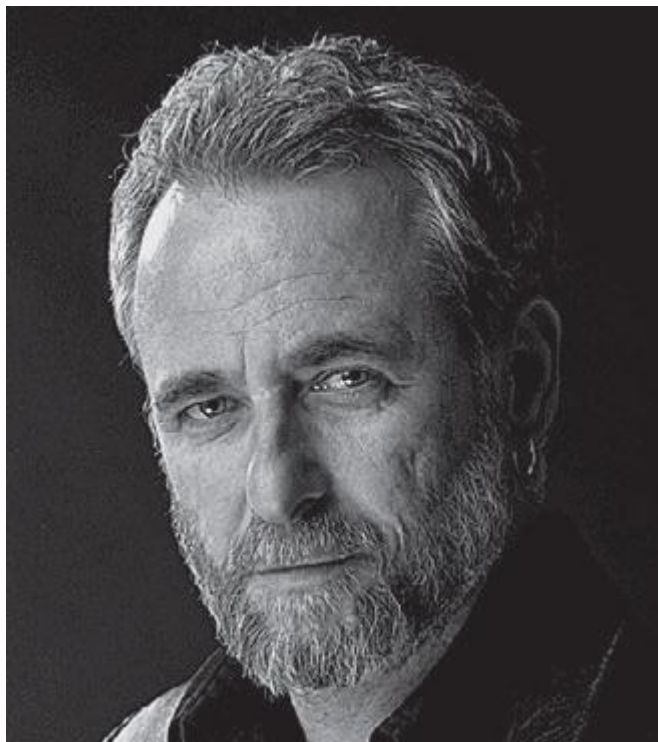
Кристиана Мунджиу, “Изгнания” Андрея Звягинцева это не просто сложная операция с возможным летальным исходом, а средство протеста. Против общественного порядка, против несвободы и нелюбви. Против здравого смысла, наконец. Эприл стоит у окна, на светлой ночной рубашке проступает красное пятно. Прошлое как залог несвершенного будущего – неслышная цитата из романа, где не описана сцена аборта, зато рассказано о первой менструации героини: она убегала из школы, пытаясь прикрыть пятно на юбке. Просто кровь, неопровержимое свидетельство о реальности в мире мнимостей.

Кода. Фрэнк одиноко растит детей, в доме перекрасили ставни и продали его новым жильцам, соседка завела щенка. Эприл больше нет. Никто не едет в Париж. Улица Революционеров опустела. Остались осколки зеркала, в которое когда-то смотрели толпы заурядных девочек, и которое разбил одним метким броском Сэм Мендес¹³.

¹³ Бросок не остался без последствий: чуть больше, чем через год после награждения «Дороги перемен» на «Золотых глобусах», Сэм Мендэс и Кейт Уинслейт объявили о разводе.

Амаркорд: Фольман

“Вальс с Баширом”, 2008



Темно-серые собаки с оскаленными пастьями и безумными глазами несутся по улицам мирного города, сбивая столики в летних кафе. Истощенные лошади издыхают в грязи заброшенного ипподрома. Трое голых парней выходят из моря с автоматами в руках – к набережному ночного города, освещенным светом ракет. В “Вальсе с Баширом” израильтянину Ар и Фольману удалось сделать невозможное: создать новые, небывалые образы в перенасыщенной – казалось бы – иконографии военного кинематографа. За это его вознаградили сполна. Участие в конкурсе Каннского фестиваля, восторженные рецензии, прокат по всему миру (для израильского кино – крайне редкий случай), “Золотой глобус”, “Сезар”, номинация на “Оскара” и еще с десятков трофеев калибром помельче, включая шесть основных наград Израильской киноакадемии.

Сколь бы противоречивым ни казался соотечественникам Фольмана его полемический фильм о черной странице истории – массовой резне в Сабре и Шатиле, родина не могла оставить без призов режиссера, выведшего израильское кино на новый рубеж. До “Вальса с Баширом” даже фильмы самого известного израильского кинематографиста, Амоса Гитая, проходили по ведомству “экзотики” – только политической, а не этнографической. Мир никак не мог понять пыла и пафоса, с которым израильские режиссеры пускались в обсуждение локальных проблем (во всяком случае, таковыми они казались со стороны), а их палестинские оппоненты выигрывали – как минимум, по части профессиональной изобретательности, юмора и фестивальных наград: достаточно вспомнить “Божественное вмешательство” Илайи Сулеймана и “Рай сейчас” Хани Абу-Ассада. Фольман восстановил равновесие, создав настоящий международный хит.

Хотя, на первый взгляд, риск остаться непонятым был велик, как никогда. Само название отталкивало несведущую публику: даже в Израиле далеко не все знают, кто такой Башир Жмайель – харизматичный президент Ливана, христианин и красавчик, убитый через три недели после избрания на высший пост государства, не доживший до тридцати пяти лет.

Чуть большему числу людей знакомо словосочетание “Сабра и Шатила” – названия двух лагерей палестинских беженцев в Западном Бейруте, где ливанские фалангисты устроили “акцию отмщения” в ответ на убийство Башира: 16 и 17 сентября 1982 года там было убито, по разным оценкам, от 700 до 3500 мирных жителей. Израильские военные были свидетелями происходящего, массовая бойня свершилась с их молчаливого согласия – что привело, в частности, к отставкам верхушки министерства обороны. О том, что случилось в Сабре и Шатиле на самом деле, и на ком лежит вина за убийства, спорят до сих пор. Разумеется, Ари Фольман не претендует на окончательное разъяснение. Он рассказывает только о собственном опыте – опыте 19-летнего солдата, призванного на Ливанскую войну. Причем рассказывает в специфической, уникальной форме: его “Вальс с Баширом” – документальный мультфильм.

Идея совместить неигровую стихию с анимационной пришла к Фольману во время работы над документальным сериалом “Материал, из которого сделана любовь” – каждый его эпизод начинался с короткого вступления-мультфильма. Автор двух полнометражных картин, “Святая Клара” и “Сделано в Израиле”, каждая из которых сочетала реалистический подход с элементами фантастики, Фольман всю фантазировал и до того, как пришел в кино. Демобилизовавшись в 1980-х, он решил осуществить давнюю мечту и отправился в кругосветное путешествие – но осел уже во второй стране, и на протяжении нескольких месяцев посылал своим израильским друзьям письма с описанием воображаемых экскурсий по городам, в которых он никогда не бывал.

Интересно то, что Фольман, вряд ли претендуя на мессианскую роль, вывел за пределы узкого гетто не только израильский кинематограф, но и документалистику, и анимацию – однако ни в одном из этих двух лагерей не был признан за “своего”. Документалисты вменяли ему в вину недостаточную объективность и непозволительно вольную обработку подлинного материала, ценители авторской анимации называли его технику примитивной и вторичной: в самом деле, рядом с 3D-анимацией Фольман использовал презренный, “низкий” метод flash-анимации. Два минуса дают суммарный плюс: игровое кино оценило и вознаградило Фольмана (кстати, выходца из рядов “игровых”), уравновесившего академичную монотонность документалистики изобретательной техникой анимации. Впрочем, ворох наград Фольман собрал не за новаторство как таковое, а за его осмысленность. Не за форму, а за содержание. Именно поэтому все награды достаются все-таки режиссеру-сценаристу, а не его соавторам-живописцам – директору по анимации Иони Гудману и художнику-постановщику Давиду Полонскому.

Методика неигрового кино позволила избежать политической ангажированности: в показанной Фольманом войне нет правых и виноватых. На войне, если верить режиссеру, героев нет – значит, не должно их быть и в фильме. Только участники, рассказчики и свидетели, из которых автор – далеко не главный. Даже напротив: его избирательная амнезия, не позволяющая вспомнить о событиях в Сабре и Шатиле, становится мотором для сюжета, поводом для частного расследования – но автоматически выводит 19-летнего Ари за скобки списка “действующих лиц”. Он, безусловно, лицо, но бездействующее. Язык анимации, с другой стороны, позволил насытить документальные свидетельства новым визуальным смыслом, экранизовав на равных правах воспоминания рассказчиков и их сны или галлюцинации. Выбор столь нетривиальной формы был для режиссера отчасти вынужденной мерой: хроникального материала о бейрутских событиях сентября 1982-го года практически не сохранилось. В то же время, как раз анимация и позволила превратить общественно-значимое заявление в личное высказывание.



Главный вопрос в обсуждении резни в Сабре и Шатиле – “кто виноват?”. Вместо расследования в поисках ответа, Фольман попросту принимает вину на себя – и, таким образом, на каждого из тысяч анонимных солдат, не помешавших бойне. Точнее, эту вину на себя принимает не Фольман, а его подсознание. Двадцать лет спустя он не может вспомнить ни одного факта, но его преследует один и тот же сон. Он и двое его однополчан встают из моря и медленно идут по направлению к городу, освещенному сигнальными ракетами. Найдя тех, кого видел во сне, он выясняет, что их тоже мучают кошмары. Каждого свои. Одному чудится стая из двадцати шести псов, преследующих его повсюду: ровно столько сторожевых собак он застрелил во время одного из рейдов по ливанским деревням. Второй, интеллектуал и математик, ныне проживающий в далекой Голландии, вспоминает корабль, на котором он плыл в Ливан. Для него участие в войне было способом доказать свою способность быть мужчиной; ему привиделась огромная нагая женщина, вставшая из моря, чтобы обнять его и убаюкать, – пока его товарищи гибли на корабле, взорванном вражеской авиацией. Факты и сны сплелись в единую цепь: вот лошади гибнут на оставленном ипподроме, вот израильский офицер смотрит немецкое порно на захваченной вилле бейрутского миллионера, вот серферы скользят по морским волнам под зажигательный рок-н-ролл из динамиков – и череду близких взрывов (ни дать, ни взять “Апокалипсис сегодня”).

Вытеснение травматического опыта выдуманном, техника борьбы со стрессом – об этом повзрослевшему Фольману-режиссеру рассказывают его друзья-врачи. Если показать человеку десять его детских фотографий, одна из которых будет фальшивкой, он не отличит ее от реальных: память сфабрикует отсутствующее воспоминание. Напротив, если воспоминание слишком ужасно, память найдет возможность его заменить. Море в галлюцинации Фольмана – лишь символ беспокойства и неуверенности, обнаженное тело – синоним уязвимости. На самом деле, привидевшиеся Ари сигнальные ракеты запускал он сам, чтобы в их свете фалангисты могли убивать палестинцев и после наступления темноты. “Вальс с Баширом” – картина о пробуждении сознания. Оно выходит за пределы субъективных представлений о мире, его содержание наполняется объективной реальностью – визуализированной в завершающих картину документальных кадрах (единственных на весь фильм): палестинские женщины оплакивают убитых на незнакомом автору-герою – и зрителю – языке. Никаких субтитров, никакого перевода.

Отчасти “Вальс с Баширом” следует по пути, открытому Аланом Паркером в “Стене” по рок-опере Pink Floyd – сюрреалистические сцены войны в том фильме были поручены

аниматору Джеральду Скарфи. Однако Фольман, принявший более радикальное решение – не выходить за рамки анимации даже там, где она не необходима (к примеру, в интервью с участниками событий), пришел к более необычному результату. В его фильме стираются границы между фактом, воспоминанием и воображением. Именно анимация помогает совершать незаметные переходы из одной плоскости в другую, не нарушая единой образной системы.

Интервью с друзьями юности режиссера, прорисованные тщательно и скрупулезно, без намека на гротеск, плавно сменяются монохромными – как правило, болезненно-желтыми или зеленоватыми, будто увиденными сквозь призму прибора ночного видения, – картинками ливанской войны. Замедленные, бессловесные, намеренно-схематичные, ускользающие от аналитического взгляда, не позволяющие увидеть события со стороны – только с точки зрения насмерть перепуганного юнца, потерявшегося в опасном чужом краю. Эти образы рассчитаны на интуитивное, а не интеллектуальное постижение. Поэтому столь большую роль играет оригинальная музыка Макса Рихтера (по заслугам награжденного титулом лучшего композитора года Европейской Киноакадемией), сделавшая бы честь высококачественному хоррору. Впрочем, еще страшнее наблюдать военные сцены под удалой рок-боевик “Я бомбил Бейрут” – израильскую перепевку хита американской группы Cake “I bombed Korea”. Но все рекорды бьет еще один музыкальный номер – тот самый вальс с Баширом. Поливая автоматным огнем пустые окна бейрутских отелей, одинокий израильский солдат кружится в безумном ритме по бейрутской мостовой, обстреливаемой снайперами со всех сторон, на фоне гигантского плаката, с которого зрителям и участникам событий ласково улыбается мертвый ливанский президент.

• Вас самого удивил сенсационный успех “Вальса с Баширом”? Обычно израильский кинематограф не пользуется таким спросом за рубежом.

Ездить по миру, наблюдать за реакцией людей – ужасно забавно. В Штатах было нелегко: 14 городов за 17 дней, по десять интервью каждый день... Журналисты спрашивают об одном и том же, но меня утешает лишь то, что всем им картина нравится. Что до остальной публики, ее реакция часто бывает неожиданной. Например, в Палестине мой фильм показывали несколько раз, в Рамалле, но меня самого не приглашали – знаю по рассказам, что зрители разделились на два лагеря. Говорили, я взял на себя меньше ответственности за резню в Сабре и Шатиле, чем следовало бы. Так или иначе, арабская пресса много писала о фильме, и мой французский дистрибьютор устраивал личный показ для короля Иордании. Я не верю в способность кинематографа менять мир, но иногда он помогает наводить мосты между людьми. Мой фильм помог, во всяком случае.

• Где реакция зрителей была наиболее жесткой?

Был у нас просмотр в Брюсселе, на котором присутствовали исключительно выходцы из Палестины. Дискуссия после сеанса была непростой. Зато не скучной! В Израиле я ждал протестов, был уверен, что “Вальс с Баширом” заклеят как левацкий манифест, но этого не случилось – фильм принимали тепло. В нем увидели персональную историю человека, пережившего кошмар – мою историю.

• Считаете ли вы свой фильм политическим высказыванием?

Нет. Мой фильм – антивоенное высказывание. Что касается политической составляющей, то я не был более жестким, чем газетные обозреватели в годы событий в Сабре и Шатиле. Тогда результатом стало смещение Ариэля Шарона с поста министра обороны – он навеки был отстранен от этой должности, но, увы, это не помешало ему стать премьер-министром. Во время войны я был простым солдатом, остался я им и на экране.

• Вы чувствуете личную ответственность за случившееся? Нет, не вполне. Тем более я не готов принимать на себя вину за решения, принятые правительством Израиля. Я не видел своими глазами резню, я не был свидетелем в прямом смысле слова. Но я хотел бы верить,

что если бы я знал об этих событиях, то не остался бы пассивным. Я не мог бы остановить резню, будучи простым солдатом, но, по меньшей мере, не стал бы соучастником. Хотя – кто знает? Мне было девятнадцать лет. Тогда моя голова была занята другими вопросами: девушками, моей семьей, моими боевыми товарищами. Мы жили на другой планете, чем та, где случились эти страшные события. Мне понадобилось много лет, чтобы оглянуться назад.

- Насколько трудно было рассказать об этом в форме мультфильма?

Кинематографисты и продюсеры – люди ограниченные, они не верят в рискованные эксперименты. Собрать деньги было очень трудно. Они постоянно говорили мне: “Реши, что ты снимаешь – документальный фильм, художественный или анимацию?” А я не хотел выбирать. Я хотел рассказать свою личную историю, и рассказать ее мог только так. Сны, утраченные воспоминания, война – самый сюрреалистический опыт из возможных... Как показать это, если не при помощи анимации? Граница между фантазией и реальностью очень зыбка, иногда она исчезает вовсе: фантазия – часть повседневности, ее не вычеркнуть. Единственный способ отразить ее на экране адекватно – анимация. Я верю в мультфильмы для взрослых, и всю свою веру я вложил в эту картину.

- Зачем вы завершили картину документальными кадрами палестинских женщин, скорбящих по убитым мужьям и детям?

Это было не эстетическим, а идеологическим решением. Не хотел, чтобы люди выходили из зала с чувством, что только что посмотрели классный мультфильм. Нельзя забывать о том, что случилось на самом деле, нельзя выкинуть это из головы. Пойдите домой, подумайте над увиденным. Поройтесь в Интернете и узнайте что-нибудь новое о Сабре и Шатиле.

- “Вальс с Баширом” – первый израильский полнометражный мультфильм...

Второй! Первый был снят в 1961-м.

- Так или иначе, нельзя говорить об израильской школе полнометражной анимации. На чьи опыты вы ориентировались в своей работе?

Традиции нет. Это прекрасно – быть первым. Я был свободен от любых влияний. Разве что, некоторые комиксы на меня повлияли, “графические романы” для взрослых. “Вальс с Баширом” больше похож на комикс, чем на фильм Рихаг или японское аниме. Это репортаж в рисунках. Потому после выхода фильма я выпустил одноименный “графический роман”. А еще на меня влияли книги, прочитанные в юности, – книги людей, прошедших через войну и смогших описать ее через метафору и гротеск: например, проза Курта Воннегута, Уильяма Сарояна и Джозефа Хеллера.

- Как это выглядело чисто технически – работа над документальным мультфильмом?

Она заняла около четырех лет. Первые два года я собирал материал, встречался с участниками событий, записывал их свидетельства. Следующие два года заняла анимация как таковая – мы готовили раскадровки, рисовали. У меня было восемь аниматоров, и нередко они работали без меня – а я бегал по банкам и занимался кредитами, взятыми для съемок фильма. Я вообще рисовать не умею. Сначала мне это мешало, а потом я понял, что иллюстраторы и дизайнеры в анимации – то же самое, что операторы или актеры в художественном кино. Не обязательно делать все самому. Достаточно того, что я – хоть и нарисованный – не схожу с экрана.

- Вы продолжите снимать анимацию?

Да, я уже начал работу над следующей картиной, которая большей частью будет анимационной – это экранизация Станислава Лема, “Футурологического конгресса”. Моей героиней будет стареющая голливудская актриса, которая приезжает на конгресс – там ученые учатся контролировать человеческие чувства. Американского финансирования в моем фильме не будет, но актриса, я надеюсь, будет из США.

- Как вам кажется, сейчас настали хорошие времена для израильского кино?

Самые лучшие времена! Несколько номинаций на “Оскара”, фильмы участвуют в каждом международном фестивале. Как сделать, чтобы люди ходили именно на израильское кино? Поддерживать независимых дистрибьюторов – и снимать хорошие фильмы.

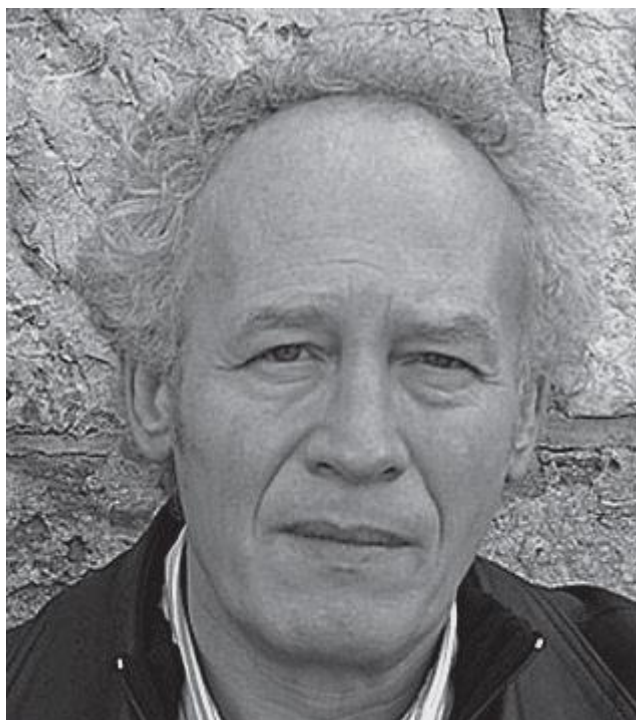
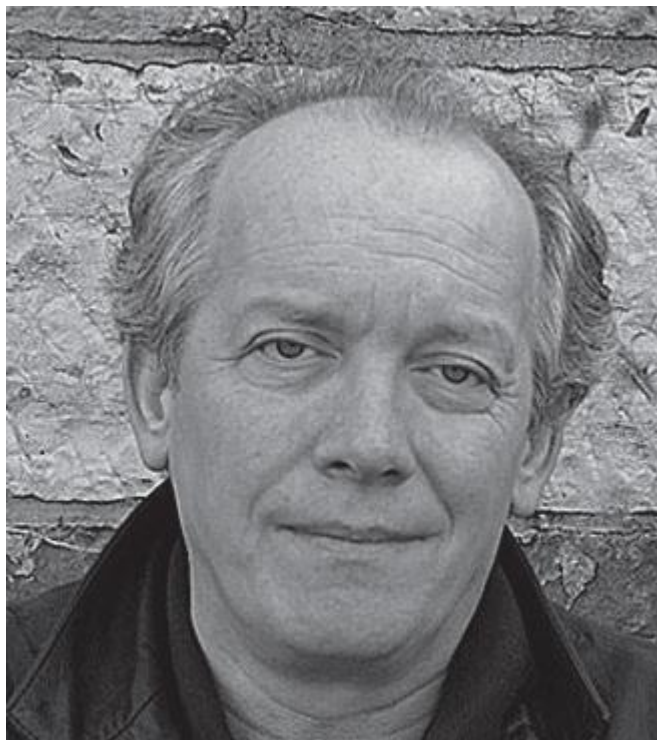
Один из персонажей “Вальса с Баширом” рассказывает о двух танковых рейдах. Первый – доставка мертвых и раненых однополчан к спасательным вертолетам, второй – боевой, который привел к столкновению с боевиками и гибели практически всего экипажа. В этих эпизодах как в миниатюре – еще один израильский фильм о событиях 1982 года, вышедший ровно год спустя после экспериментальной картины Фольмана. “Ливан” сделан Шмуэлем Маозом, который тоже воевал на той войне и двадцать с лишним лет думал над тем, как перевоплотить пережитое в кинофильм.

Мощное монолитное зрелище задает новый стандарт военного кино, лишено “живописной” эксплуатации темы на голливудский манер. Фильм основан на психологии характеров и драматургии, напоминающей своей намеренной скупостью о театральной условности (во всяком случае, классицистические единства места, времени и действия в “Ливане” соблюдены). Четверо молодых ребят в одном танке на протяжении суток пытаются сначала выполнять необъяснимые приказы командования (при этом наводчик, срисованный режиссером с себя самого, боится нажать на курок), а затем просто выживать. Ливанские фалангисты, сирийские боевики, невинные и виновные жертвы кружатся в адском вальсе вокруг четырех мальчиков, впервые попавших на войну. В этом радикальном и строгом фильме камера не покидает танка ни на секунду, внешний мир герои видят исключительно сквозь прицел – точно так же, как публика в зале. Однако одно прицельное попадание боевой ракеты делает свое дело, и экран (в сущности, оба экрана) дает трещину, сокращая до минимума дистанцию между наблюдателями и полем боевых действий.

Жюри Венецианского кинофестиваля под руководством Анга Ли оценило клаустрофобическую драму Шмуэля Маоза наивысшим образом, присудив “Ливану” “Золотого льва”. Столь высокую награду израильский кинематограф получил впервые в истории. Путь к ней Маозу – а, возможно, и другим ветеранам ливанской войны, будущим лауреатам кинопремий, – открыл Ари Фольман и его “Вальс с Баширом”. Парадоксальным образом, израильское кино вышло в победители лишь после того, как его авторы переосмыслили события одной из главных войн в истории страны, признав в ней трагедию и поражение.

Покаяние: Дарденны

“Молчание Лорны”, 2008



За девять лет братья Дарденны проделали путь, который другие не осиливали и за полвека. В 1999-м никому не известные и уже не молодые экс-документалисты получили за “Розетту” из рук президента жюри Дэвида Кроненберга “Золотую пальмовую ветвь”, вызвав всеобщее недоумение и негодование. В 2002-м, когда их “Сын” был удостоен приза за мужскую роль для Оливье Гурме, те же зрители возмущались по иному поводу: таким режис-

серам – и одну только актерскую награду! Посему в 2005-м, когда “Дитя” было удостоено “Пальмы”, а братья попали в элитный клуб “дважды лауреатов”, никто не сомневался: этот трофей – заслуженный. Куда дальше, кто больше? Или вверх, к недостижимой третьей “Пальме” (такого не бывало и вряд ли будет). Или в сторону, в направлении “Оскара” – но этого братья не умеют и не хотят. (Рассказывали, что недавно им написал письмо Мэтт Дэймон – дескать, мечтаю сниматься только у вас, – а они отказали. Не из принципа: просто места для него не нашлось.) Или третий, самый вероятный вариант – вниз, к закату, в стройные ряды благопристойной каннской номенклатуры.

По всеобщему мнению, так и случилось с “Молчанием Лорны”: жюри дало Дарденнам лишь приз за сценарий, и в рейтингах критиков фильм занимал не самое высокое место. Что-то вроде утешительной награды – ее одной только и не хватало в коллекции братьев. Никому в голову не пришло, что жюри на самом деле увидело в именитых режиссерах еще и незаурядных литераторов. А ведь подсказка была рядом – в дни фестиваля в каннских книжных лавках появилась первая книга Люка Дарденна, выпущенная в серии “Эссе” издательства Point. “Au dos des nos images” (дословно “За спиной наших образов”; братья Дарденны известны умением дышать в спину своим персонажам) – дневник съемок всех картин с 1995 по 2005 годы. Причем отнюдь не технические заметки, а художественное произведение в европейской “дневниковой” традиции, снабженное огромным количеством литературных реминисценций и обширной библиографией.

Скромников Дарденнов пуристы раньше приводили в пример – они казались образцами нелитературных режиссеров, черпающих сюжеты непосредственно из жизни; в лучшем случае, с полос “Происшествия” бельгийских ежедневных газет. Вдруг братья заговорили, и за сырой, шершавой, как необработанное дерево, фактурой их фильмов открылась продуманная в каждой реплике и ремарке драматургия. Выяснилось, что за “Розеттой” стоят Кафка и Стендаль, за “Сыном” – Горенштейн, Гроссман и Шаламов, за “Дитя” – Пруст и Достоевский. “Обещание” – кино не о жуткой жизни гастарбайтеров, а о врожденном комплексе вины. “Розетта” – не о безработице, а о предательстве. “Сын” – не о социальной обусловленности преступления, а о прощении. “Дитя” – не о торговле младенцами, а о пробуждении любви. И, уж конечно, “Молчание Лорны” – не о фиктивных браках, а о преодолении одиночества. А еще – о том, что является центральным стержнем абсолютно всех картин братьев Дарденнов: о совести.

Поэтому “Молчание Лорны” – если и не лучшее, то программное сочинение этих авторов. И в то же время – саморазоблачение метода, начатое еще короткометражкой “В темноте” из каннского альманаха “У каждого свое кино”. Объективные обстоятельства (вор тянет руку за сумочкой зрительницы, увлекшейся в кинозале просмотром трогательного фильма) отступают перед катарсисом (в рыданиях она прижимает руку жулика к сердцу вместо того, чтобы отвести его в полицию). Не случайно роль зрительницы играла главная героиня самого известного фильма Дарденнов – Эмили Декенн из “Розетты”. Не случайна и встреча в “Молчании Лорны” сразу нескольких актеров, рожденных эстетикой Дарденнов: Фабрицио Ронжоне (“Розетта”, “Дитя”), Жереми Ренье (“Обещание”, “Дитя”), Моргана Маринна (“Сын”) и Оливье Гурме, без которого не обходился ни один фильм братьев.

Может всплыть извечный вопрос “курицы и яйца”: у Дарденнов жестокая реальность преобразуется во вневременную притчу или, напротив, архетип ищет себе адекватного современного воплощения? Если верить дневнику, в начале было-таки слово – то есть, мысль, конфликт, герой, – а убедительная фактура выполняла роль защитной оболочки: в мире кино, где сами слова “этика” и “мораль” вызывают недоверие и скуку, вечные ценности необходимо тщательно укутать в радикально актуальную форму. И вдруг Дарденны ослабили защиту: отдалили камеру от героини, выбрали вместо фирменных шестнадцати миллиметров “классику”, 35 мм, отрешились от привычного “документального вуайеризма”, –

этого им не простили. Меж тем, изменения в стилистике – никак не примета буржуазного “почивания на лаврах”, а еще одно доказательство честности братьев. Идентифицировать себя с прорабом, продавщицей вафель, плотником или бездомным воришкой (все герои Дарденнов до сих пор были их земляками, уроженцами их родного городка Серенга) – одно дело, а влезть при помощи “живой” камеры в душу албанки, эмигрировавшей в чужой неуютный Льеж, – совсем другое. Режиссеры так же учили язык мимики и жестов незнакомой Лорны, как исполнительница ее роли, уроженка Приштины Арта Доброши, учила ради съемок в фильме неизвестный ей до тех пор французский язык.

“Молчание Лорны” – первый фильм Дарденнов, исключаяющий наивное “политическое” прочтение. Если в “Обещании” еще можно усмотреть обвинительный приговор европейцам, чье благополучие построено на крови безымянных рабочих из стран третьего мира, то в этой картине-перевертыше иммигранты избавлены от былой виктимности, превращены из жертв в охотников. Дорна – албанка, заключившая фиктивный брак с льежским наркоманом, чтобы со временем получить бельгийское гражданство, а затем, при помощи сообщника-таксиста, избавиться от мужа, обеспечить гражданство русскому мафиози и заработать деньги на осуществление мечты – покупки сэк-бара на пару с любовником. Вряд ли Дарденны хотят призвать к изгнанию инородцев и провозгласить “Бельгию для бельгийцев”; о толерантности к пришельцам речь тоже не идет. Ни один объективный фактор не назвать решающим, ибо ни мелкие бандиты-сообщники, ни невзрачный русский серьезной угрозы не представляют. Развязка всецело зависит от личного выбора героини. От того, будет ли она молчать. А ее албанское происхождение – лишь способ обострить конфликт, выделить Лорну из числа других анонимных льежских прохожих, спешащих по своим делам. Как в общей толпе выделяют ее – привлекательную молодую женщину – несуразные и, видимо, единственные ярко-красные джинсы, напоминающие зрителю о красной куртке Розетты.

Совесь, по Дарденнам, – явление алогичное, вненациональное, внерелигиозное, анти-социальное. Она обостряет чувство ответственности за чьи-то проблемы (и правда, с чего Лорне тревожиться о жизни нелюбимого мужа-торчка, в убийстве которого ее все равно не обвинят?). Она позволяет почувствовать чужое своим: так сами Дарденны, по крови – вполне себе арийцы, уже лет пятнадцать безрезультатно бьются за право спродюсировать документальный фильм о депортации бельгийских евреев во время Второй мировой. Она меняет жизнь внезапно, вдруг, раз и навсегда, как случился вдруг перелом в карьере самих режиссеров, отсекавших в середине 1990-х весь былой опыт (у них на счету было девять фильмов!) и начавших с нуля – с фильма, носившего неслучайное название “Обещание”.

• Вы – редкие счастливицы, у которых есть сразу две “Золотые пальмовые ветви”. В Каннах, наверное, почувствуете себя настоящими звездами?

Жан-Пьер: Что вы, отнюдь! Просто теперь зрители более внимательно относятся к нашим фильмам, и зрителей с каждой картиной все больше. Фильмы получают удивительный резонанс во всем мире, и это привилегия для любого режиссера.

• А критику здешнюю читаете?

Ж-П: Вот в этом отношении я – типичная старая дива. Газет не читаю.

Люк: Зато я читал. Критика более чем благосклонна к нам.

• Насколько необходимым для сюжета было появление русской мафии? Сегодня это превращается в расхожее клише.

Л: Знаете, откуда взялся сюжет фильма? У меня есть хорошая знакомая, с братом которой произошла похожая история. Ее брат – наркоман, и к нему обратилась женщина-албанка, предложившая за деньги заключить с ней фиктивный брак. Он отказался, и потом уже выяснилось, что деньги платили нарушители закона из России; согласись он, это могло бы плохо для него закончиться. Такие случаи происходят в Европе все чаще. Русские мафиозные кланы организуют для своих членов такую своеобразную защиту от возможных преследо-

ваний – в виде гражданства любой европейской страны. Например, Бельгии. Лучшее гражданство, правда, американское, но оно же и самое дорогое. Но и у нас хватает русских бандитов, как и албанцев, и косоваров. В каждом киоске продаются русские газеты и газеты на балканских языках. Поймите нас правильно: мы обожаем Россию, у вас великая литература и потрясающее кино! Мы не утверждаем, что Россия – это мафия. И, кстати, актеры, которые у нас снялись, тоже замечательные. Они оба – замечательные профессионалы, работающие во Франции. Антон – танцор, а Григорий – телесценарист, оба периодически снимаются в кино.

• Для вас вообще необходимо, чтобы у вымышленного сюжета была реальная основа?

Ж-П: Сюжет как таковой – плод фантазии, но для нас принципиально важно правдоподобие. За время работы над сценарием, что интересно, законодательство стало жестче относиться к фиктивным бракам – проверок все больше – и, наоборот, куда либеральнее – к разводам. Теперь куда проще получить развод в одностороннем порядке, если муж бьет жену. У нас друг работает в полиции, и он нам рассказал во всех деталях, как они действуют в таких случаях. Правда, друзей из мафии у нас нет, но мы кое-как справились с персонажами-мафиози.

• Но все-таки психологическое правдоподобие важнее юридического?

Ж-П: Возможно, но начинается все с юридической правды, поскольку конфликт мы заимствуем из реальности: факты дают нашей фантазии основу. Если бы бельгийское гражданство можно было куда проще получить иным путем, нежели через фиктивный брак, в рассказанную нами историю никто бы не поверил.

Л: Хотя иногда нас заносит. Стараемся с собой бороться.

• Не хотите в порядке самодисциплины вернуться, хотя бы временно, к документальному кино?

Л: Пока нам нравится то, что мы делаем в игровом кино.

• Почему вы на этот раз снимали на 35 мм?

Ж-П: Мы перепробовали пять видов цифровых камер, а также 16-миллиметровую камеру, на которую сняты все наши предыдущие картины. Определяющими для нашего решения стали ночные пробы с 35 мм – именно эта камера в сочетании с новой пленкой “Кодак” дала нам нужный эффект для съемок как в лесу, так и в городе. Мы снимали без искусственного освещения, между прочим. А еще 35-миллиметровая камера значительно тяжелее, и поэтому она в этом фильме, в отличие от предыдущих наших работ, очень мало двигается, не следит за персонажами. Хотя оператор и не снимал ее с плеча. Камера наблюдает за Лорной, любуется ею, разглядывает на расстоянии.

• Как вы отыскивали Арту Доброши, сыгравшую главную роль?

Ж-П: Самым банальным образом: провели кастинг. Вообще-то нам была нужна албанка, или, в любом случае, жительница восточноевропейской страны, не входящей в ЕС. Мы провели пробы в Албании, никого подходящего не нашли, а потом перебрались в Косово, где и нашли Арту. Все соискательницы просто подходили к камере и произносили свое имя, сначала по-албански, а потом по-французски. Увидев Арту, мы сразу решили пригласить ее. Когда она приехала к нам в Бельгию, мы начали учить ее французскому – полтора месяца ушло на ежедневные уроки и репетиции. Результат вы видели.

• Еще одно изменение по отношению к вашим предыдущим картинам: эллипсы в сюжете. Зрителю нередко приходится догадываться о том, что прошла неделя или месяц, и о том, что случилось за это время.

Л: Обычно мы рассказывали совсем короткую драму, эта чуть длиннее. К тому же, нам нравится привлекать зрителей, заставлять их смотреть фильм активнее. И внимательнее. Например, в том, что касается воображаемого ребенка. Вам самим предстоит понять, откуда он взялся и что он значит.

• А еще тут звучит гораздо больше музыки, поскольку герой – не только наркоман, но и меломан.

Ж-П: Про нас постоянно пишут: “Они ни за что не используют музыку в своих фильмах”. Мне это надоело, и я решил найти место для музыки! Пусть ее в фильме совсем мало, все-таки она звучит. Сперва рок-музыка, потом Бетховен.

• Первый кадр “Молчания Лорны” – пачка денег. Действие все время связано с деньгами, купюры постоянно мелькают на экране. Это ведь вряд ли случайно?

Л: Деньги – сложная штука. Порой их клянут, называя дьявольским соблазном, средством наживы. Это правда, деньги могут быть средством доминирования, угнетения: на них можно купить привилегии, да и человека можно купить. Но ведь при помощи денег можно еще и завоевать чье-то доверие. Или расплатиться с долгами. То есть совершить моральный поступок. Деньги могут помочь в обмане, а могут помочь искупить тяжелый грех. Кроме того, когда ты приезжаешь из бедной страны в благополучную, то вдруг понимаешь, что теперь тебе требуется на жизнь гораздо больше денег. Так человек становится одержимым деньгами и идет ради их добычи буквально на все. Впрочем, я уверен в том, что каждый способен на то, о чем сам не подозревает: и на преступления, и на благородные поступки. Наше кино, в некотором смысле, о цене жизни. Жизнь неоценима, и все-таки цена на нее беспрестанно падает в наши дни.

• Последний фильм Робера Брессона называется “Деньги” – ведь именно Брессона, “Наудачу, Бальтазар”, смотрит героиня вашей короткометражки в альманахе “У каждого свое кино”, не так ли?

Ж-П: Ага, точно. Мы выбрали Брессона не наудачу. Перепробовали огромное количество фильмов – задача ведь была непростой: найти картину, узнаваемую по звуковой дорожке, и сделать так, чтобы звук не противоречил той маленькой драме с участием вора и зрительницы, которая разворачивается в зале. И только “Наудачу, Бальтазар” идеально рифмовался с нашим сюжетом.

• Если оставить в стороне Брессона, вы могли бы назвать режиссеров, которых вы чувствуете себе близкими?

Л: Близкими по стилю? Это будет нелегко. Могу назвать тех, кого люблю как зритель. Клинта Иствуда, Аки Каурисмяки, Нанни Моретти... Цзя Чжан-Ке – потрясающий режиссер, его “Натюрморт” глубоко поразил нас обоих.

Ж-П: А я недавно в Бельгии посмотрел последнюю картину Наоми Кавасае и был растроган до слез. Вообще-то, чаще нас впечатляют не режиссеры в целом, а отдельные фильмы.

• После второй “Золотой пальмовой ветви” вам не предлагали снять кино с большим бюджетом или поехать в Голливуд?

Ж-П: Нет, не было таких предложений! Может, у вас есть адреса богатых продюсеров? Помогите нам!

Л: Все и так знают, что нам такие проекты не интересны. Деньги, как я уже говорил, могут послужить и благим целям, но я убежден, что человек должен заниматься тем, что умеет. Как только возьмешься не за свое дело, сразу проиграешь. Но вот что интересно: я упомянул Клинта Иствуда, а ведь мы чуть не экранизировали “Таинственную реку”! Без звезд и огромного бюджета, в своем обычном стиле. Американцы купили права на экранизацию, увели их у нас буквально из-под носа. Такая же история произошла с “Субботой” Йена Макьюена, и с Расселом Бэнксом. Вот мы и снимаем кино по собственным сценариям.

• А что-нибудь классическое не хотели бы экранизировать?

Ж-П: Хотели бы. Есть у нас любимый роман Эмили Бронте. И с правами проблем не будет. Заодно и английский подучим.

В фильмах Дарденнов любое абстрактное понятие получает воплощение не образное, а физиологическое. Розетту, отвергнутую людьми, мучили жуткие, необъяснимые и неизлечимые рези в животе – будто схватки перед рождением ее нового “я”. Лорна, избавленная от мужа-обузы, предвкушает неминуемое счастье: бродит по кафешке, которую собирается взять в аренду, и воркует по мобильнику с возлюбленным, когда неведомая сила скручивает ее и бросает на землю. Ее тошнит, ей плохо: вот те на, все планы насмарку из-за беременности от покойного наркомана? Но вскоре выясняется, что беременность – мнимая, ложная, придуманная. Отныне в Лорне живет и не дает жить ей совесть. Как опухоль, она растет с каждым днем, не поддается лечению и заставляет забыть обо всем, что составляло смысл жизни до сих пор.

“Молчание Лорны” – фильм об очищении совести. Героиня работает в химчистке, а ее обреченный бедолага-супруг Клоди безуспешно пытается “очиститься” от наркозависимости. Мы постоянно видим Лорну в ванной: она моет руки, волосы, принимает душ, а потом напряженно смотрит на отражение в зеркале – ничего не поменялось, я все та же? В критический момент, когда Лорна еще верит, что жизнь Клоди можно спасти, разведясь с ним, она освобождается от оболочки-одежды; там, где не может из-за обета молчания обнажить душу, обнажает хотя бы тело (это, кажется, первое “ню” в кинематографе целомудренных братьев). Первый кадр фильма – деньги, самая “нечистая” из субстанций, в прямом и переносном смысле. Отягощенная чувством вины, Лорна не “отмывает” их, вложив в аренду бара, а, наоборот, зарывает в землю на заднем дворе химчистки. Однако важнее прочих чисток – финальная, которая вызвала недоумение у социальных детерминистов от кино-критики. Стукнув камнем по башке предполагаемого палача, Лорна бежит в лес и забывает в машине сумку – то есть, отказывается от денег и документов, окончательно отворачивается от социума, “очищается” от людей, оставаясь с совестью наедине. Если в начале фильма, окруженная людьми, она держала рот на замке, то теперь, одинокая в лесу, в случайной темной избушке, достойной Мальчика-с-пальчик, она говорит со своим воображаемым мальчиком – несуществующим ребенком-призраком, пытаясь защитить его от враждебного мира. Мира, который в лесных недрах как бы исчезает, перестает существовать.



Выдуманный собеседник возникает там, где исчез Собеседник с большой буквы. На страницах дневника Люка Дарденна слова “Бог умер” звучат как очевидная константа; сложность моральных дилемм в фильмах братьев обусловлена тем, что человек одинок, лишен помощи свыше, и некому как наказать его за неверный выбор, так и поощрить за выбор вер-

ный, но несравнимо более сложный. В фильме о молчании работа со звуком особенно важна. По иронии Дарденнов, меломан Клоди постоянно слушает песни самой популярной из бельгийских рок-групп dEUS, в названии которой слово “БОГ” пишется с маленькой буквы, и Лорна в истерике просит его сделать звук потише. К финалу же, впервые у Дарденнов, на протяжении буквально считанных секунд за кадром звучит музыка – несколько нот одной из бетховенских сонат: раскаявшаяся и безумная Лорна начинает слышать то, чего не слышал ни один из дарденновских героев. Кстати, расхожий музыкаловедческий штамп – соотнесение фортепьянных сонат Бетховена с Новым Заветом, в то время как “Хорошо темперированный клавир” Баха сравнивается с Ветхим.

В культурной истории нынешней Бельгии задолго до Дарденнов существовали другие братья – Ян и Хуберт Ван Эйки. Принято считать, что они придумали масляную живопись (это такое же заблуждение, как и изобретение Дарденнами “живой камеры”), и точно известно, что вместе они создали в 1432 году неповторимый шедевр – Гентский алтарь. Положив в этом произведении начало реалистической живописи, в центр внимания братья Ван Эйки поставили волшебную фигуру мистического агнца – средневекового воплощения того невидимого морального императива, который определяет судьбы отнюдь не идеальных и вполне земных персонажей дарденновских картин. Час волка настал, все ягнята разом замолчали. Тем паче, что ни Лорна, ни Клоди, ни русские мафиози волками себя не считают. Все – ягнята, все – жертвы обстоятельств.

Запись в дневнике Люка Дарденна от 21 марта 1999 года – еще до первого каннского триумфа: “Волк и Ягненок. А если бы ягненок ответил разгневанному хищнику: “Да, Ваше Величество, мой брат насмеялся над вами в прошлом году. Съешьте его. И остальных членов семьи – они пасутся вон за тем кустом”. Услышав подобный ответ, совестливый читатель заключит, что перед ним дурной ягненок. Как можно выдать брата и всю семью! А читатель, стремящийся к пониманию, увидит, как волчий режим превращает ягненка в существо хуже любого волка. Заметит он и чувство взаимопонимания между моральным читателем и волком. Пожрав семью ягненка, волк вернется обратно, чтобы проглотить и доносчика, презрев договор и подумав про себя: “Это плохой ягненок – он выдал брата и всю семью. Он заслуживает смерти”. И волк сожрет его без суда и следствия, с осознанием выполненного морального долга”.

Не трогая волков и не принимая на себя роль пастухов, братья Дарденны исследуют лишь один вопрос: молчать ли ягням?

III. Идеалисты (PARADISO)

*Мне чудится, будто я что-то вижу,
но я тотчас же пугаюсь, словно увидел свой
собственный образ; мне чудится, будто
я прикоснулся к мировому духу, как
к теплой руке друга, но, очнувшись,
я понимаю, что это моя собственная рука.*

ГЕЛЬДЕРЛИН

Амаркорд: Ван Дормель

“Господин Никто”, 2009



В 1912 году французский композитор Эрик Сати, известный шутник и парадоксалист, написал текст о своей творческой стратегии с заголовком-оксюмороном “Memoires d’un amnésique” – то есть, “Воспоминания потерявшего память”. Почти столетие спустя в фильме “Господин Никто” эту идею экранизировал бельгиец Жако Ван Дормель, один из самых необычных европейских режиссеров нового времени. Его герой потерял не только память, но и имя – его зовут Немо Никто (то есть, собственно, “Никто Никто”). Дряхлым стариком в 2092 году он пытается под гипнозом своего психотерапевта – а также под прицелом микрофона скучающего журналиста – вспомнить прожитую жизнь. И вспоминает, только не одну, а сразу десятки жизней: в фильме Ван Дормеля бесконечным ресурсом возможностей становится не будущее, а прошлое. Если бы я совершил не тот поступок, а этот, сказал не ту фразу, а эту, что изменилось бы? Вопреки правилам параллельных прямых, линии жизни Немо Никто вихляют и пересекаются друг с другом. Выход из этого лабиринта – лишь один: смерть, которая никак не наступит. Сегодня (точнее, завтра) он, самый прославленный склеротик планеты, знать не знает о том, что стал героем сверхрейтингового реалити-шоу

“Последний смертный”: весь мир, затаив дыхание, ждет минуты, когда он испустит дух. Но для него самого прошлое сомкнулось с будущим в единую Ленту Мебиуса, и он погружается в былое. Там он надеется отыскать желанную точку разрыва, с которой началось расслоение жизни и судеб.

Эта точка – на перроне маленькой провинциальной железнодорожной станции с неслучайным названием “Шанс”, где расстаются навеки родители девятилетнего Немо. Мама уезжает от папы в далекую Канаду. Она садится на поезд, и в эту секунду мальчик должен принять решение: остаться с отцом или уехать с матерью? Он бежит за поездом, он оглядывается назад, время останавливается в бесконечной точке невозможного выбора – а за кадром звучит завораживающая фортепианная музыка Эрика Сати.

Десятки миллионов бюджета, двенадцать лет работы над картиной – от первого варианта сценария до финального монтажа. Ван Дормель построил сложнейший, многослойный, невероятно амбициозный для Европы фильм на абсурдном детском парадоксе, выраженном в известном вопросе: “Кого ты любишь больше – папу или маму?” Развивая его, режиссер-сценарист пошел дальше: предложил своему герою десятки вариантов развития событий, не выделив ни один в качестве “правильного”, основного, осевого. Подобно герою продвинутой компьютерной игры, Немо может выбрать страну проживания, любимую женщину, профессию, продолжительность жизни. Как, в сущности, каждый из нас. В этом – элементарный меседж фильма, моментально выводящий его за рамки формального эксперимента.

“Господин Никто” построен на такой же очаровательной игре деталей, как “Амели” Жана-Пьера Жене, – но начисто лишен уютной неомещанской морали. “Мистер Никто” так же лукаво исследует границы между мечтами и реальностью, как “Вечное сияние чистого разума” Мишеля Гондри, – но возводит личную драму маленького человека в ранг вселенского эпоса. “Господин Никто” так же смело выворачивает наизнанку представления о биографическом жанре, как “Загадочная история Бенджамина Баттона”, но обходится без изнурительных клише. “Господин Никто” так же отважно разрушает представления о реальности (экранной и внеэкранной), как “Матрица”, но избегает претенциозной псевдофилософии. Когда 34-летний Немо Никто в промежуточном пространстве сна-транса вступает в диалог с самим собой – старым и мудрым, – то узнает о человеке, управляющем событиями: его зовут Архитектор. Кто он такой? Неужто Бог? Нет, разъясняет Немо-старик, Архитектор – это девятилетний мальчик на платформе, поставленный перед невозможным выбором. Следует ли из всего вышеизложенного глубокомысленный вывод? Дряхлый мудрец с удовольствием выдаст трюизм: каждая жизнь заслуживает того, чтобы ее прожить, каждая тропа – чтобы быть пройденной. И затыкает рот зрителю, уже приготовившемуся возмущенно обвинить старца в шарлатанстве: “Теннеси Уильямс”. Афоризмов хватит на всех желающих найти простые ответы, а задача режиссера – задать вопрос посложнее.

“Жизнь – это история, рассказанная идиотом, наполненная шумом и яростью и не значащая ничего” – Другая крайность, еще одна цитата от непреложного авторитета. Хотя многое зависит от угла зрения: смотря кого считать идиотом. Те, по отношению к кому европейская цивилизация нередко употребляла это обидное слово, – объекты пристального внимания Жако Ван Дормеля. Единственный исполнитель, объединяющий все его фильмы, – Паскаль Дюкенн, театральный актер с синдромом Дауна. Родной брат интроверта-протагониста в “Тото-герое” (1991), его второе (и лучшее) “я”, он становится собратом и ближайшим товарищем Гарри, бизнесмена на грани нервного срыва в “Дне восьмом” (1996). Если в дебютном фильме Ван Дормеля Дюкенн – лишь второстепенный герой-спутник, то во второй картине режиссера он – идейный и эмоциональный центр сюжета; недаром Дюкенна в Каннах наградили актерским призом, разделенным им с партнером по картине, Даниелем Отюем. Мелькает артист-талисман и в “Господин Никто”: у него нет ни

одной реплики, но именно он воплощает альтер эго Немо, еще одну возможность его параллельного бытия. В Лимбе, промежуточном мире гипнотического сна, Немо бросается на грудь матери, а она отталкивает его: “Вы кто такой? Сейчас я вызову полицию. Вот мой сын!” Дюкенн – ничуть не спекулятивный рычаг, он для Ван Дормеля важнейший художественный элемент, уводящий как персонажей, так и зрителей из рационального мира социальных мотиваций в поля чистейшего, безоблачного воображения. Его участие в каждом фильме режиссера равноценно манифесту, упрямой присяге на верность тем ценностям, которые во взрослом мире считаются инфантильными и несерьезными.

Даун – вечное дитя; дети – неперемненные и важнейшие герои фильмов Ван Дормеля, в их актерской игре и поведении никогда не ощущается ни малейшего оттенка фальши или натянутости. Тот проживает длинную насыщенную жизнь, исход которой предопределен его детским предрассудком – уверенностью в том, что в роддоме его подменили, и его судьба украдена мальчиком из соседнего дома. Гарри при помощи умственно отсталого ангела Жоржа проваливается в детство, забыв о решении тех невыполнимых задач, которые еще неделю назад сводили его с ума. Старик Немо Никто твердо помнит, каким он был до рождения, легко восстанавливает в деталях раннее детство – как учился ходить и говорить. Лишь в момент принятия первого “взрослого” решения его личность раздваивается и дробится по ходу лет на частицы все меньшие, ускользающие из памяти. Итог: в светлом беспечном будущем, озаренном таинственным “квази-бессмертием”, лишенном курения, алкоголя, секса и прочих вредных привычек, он – великая энигма человечества, выжившая из ума и впавшая в детство. Пообщавшись с мистером Никто, врачи и журналисты начинают задаваться вопросом: а не осознанная ли это стратегия?

Идиотизм Жако Ван Дормеля – тоже осознанный и последовательный. Пережив тяжелую родовую травму и чудом оставшись в живых, всю свою судьбу он принимает как неоправданный и прекрасный дар. Будущий режиссер начинал карьеру как профессиональный клоун, и долгое время не желал лучшего, кроме как веселить детей.

Снимал короткометражки, не надеясь на этом заработать. 34 лет от роду все-таки дебютировал причудливым “Тото-героем”, которого никто не решился вписать в какую бы то ни было актуальную тенденцию – однако, вопреки логике, фильм взял “Золотую камеру” за дебют в Каннах, и режиссер стал знаменитым. Следующий фильм, “День восьмой”, он снял, однако, лишь пять лет спустя. Опять успех, каннские трофеи для актеров и номинация на “Золотой глобус”. И... десять лет полного молчания, а потом – несуразно дорогой и амбициозный англоязычный проект “Господин Никто”. А его по какому ведомству провести? На этот вопрос даже толерантное жюри Венецианского фестиваля с Ангом Ли во главе не придумало ответа, на всякий случай отдав специально учрежденный приз за техническое совершенство художнице-постановщице фильма Сильви Оливе.

Жако Ван Дормель последователен и упрям, как ребенок – или идиот. Идею картины о судьбе, природе времени и сути выбора он сформировал еще в 1980-х, когда снял короткометражку о мальчике на перроне. А потом вышли “Осторожно, двери закрываются” Питера Хоуитта и “Курить / Не курить” Алена Рене, другие фильмы о неисчерпаемых возможностях. Жако остановился, затаился, выдержал немаленькую паузу. И все-таки сделал свое главное кино – о Немо-герое.

- Как писался сценарий, конструкция которого настолько изощрена и непроста?

Я записывал отдельные сцены и эпизоды на карточках, а потом помещал в общую картотеку и перемешивал в свободном порядке. Из сочетаний рождалась финальная версия сценария.

- Помните, что было на первой карточке?

Уже нет. *(Смеется).* Может, первая давным-давно потерялась. Но ведь и единой идеи в основе фильма тоже не было – идей было очень много, они рождались одна за другой,

наслаивались друг на друга. А началось все с короткометражки, которую я снял двадцать пять лет назад – именно там впервые появлялся мой герой: мальчик на перроне, который не знает, кого из родителей ему выбрать. Похоже, я бесконечно повторяюсь... Но та идея не отпускает меня до сих пор. Я убежден, что каждый из нас, совершая выбор, выбирает не из двух возможностей, а из бесконечного множества. Значит, не бывает “правильного” и “неправильного” выбора. Я не знаю, по каким причинам совершаю тот или иной выбор, но когда я его совершаю, могу ли я назвать его свободным? Возможно, причины существуют – просто мне они неведомы. Влюбляясь, я выбираю одну женщину из множества, но почему я влюбляюсь именно в нее? Самый важный выбор в жизни, как правило, находится вне зоны нашего контроля. Обычно фильмы дают простые ответы на сложные вопросы. Я хотел бы этого избежать. У меня свои вопросы. Ответов на них я не нашел, и притворяться не хочу.

• Приходилось ли вам совершать сложный выбор во время съемок “Господин Никто”?

Нет. Режиссура – очень конкретная профессия, все должно быть подготовлено: дверь выкрашена в нужный цвет, стол стоит на нужном месте, актер знает свои реплики назубок, траектория движения камеры выверена. Когда сцена отснята, я сразу чувствую – получилась она или нет. Я не могу это объяснить, но знаю наверняка, хорош ли отснятый эпизод. Это как с влюбленностью – рациональные резоны отступают, и выбор как будто делается сам собой, помимо моей воли. Я теряю контроль, и мне это нравится.

• Вы ощущаете, что фильм удается, на стадии съемок или монтажа?

В моих картинах продумано все, до мельчайшей детали, никаких отклонений от графика. Так что кино или получается – или нет, и вряд ли монтаж мог бы исправить неудачный фильм. Однако кино – не индивидуальная, а коллективная работа, и успех зависит не от меня одного, а от интерактивного взаимодействия между многими людьми – некоторые из которых плохо понимают друг друга, но все равно работают вместе. Никто не был бы способен в одиночку добиться результата, которого добьется съемочная группа. “Господин Никто” настолько многослоен, в нем скрыто так много различных стилей и жанров, что назвать его только моей заслугой было бы чистейшим враньем. Например, монтажом занимались восемь человек. Два главных монтажера и шестеро молодых ассистентов, которые занимались экспериментальной работой.

• А с музыкой как?

Она состоит из чужих тем, мелодий, песен – и оригинальной музыки Пьера Ван Дормеля, моего брата. Мы хотели, чтобы она не выжимала из зрителя определенных эмоций, была совершенно простой. Даже элементарной. Мне хватает средств визуального воздействия на публику. В моем первом фильме, “Тото-герое”, с каждым героем была связана определенная музыкальная тема, а в “Господине Никто” тем много, и все они пересекаются друг с другом.

• Какой из многочисленных мистеров Никто ближе вам самому?

Все они – это я! И в то же время, каждый – всего лишь плод воображения. Я, как сценарист, создаю персонажей-призраков, а потом место фантомов занимают реальные люди, актеры. Персонажи на экране – нечто среднее между созданным мной призраком и плотью актера.

• Значит, выбор Джаред Лито на главную роль был принципиально важным для успеха фильма. Почему вы пригласили именно его?

Он согласился. Этого было достаточно. Он не был первым, кто пришел мне на ум, но именно Джаред согласился. Спасибо тебе, Джаред. Это как в любви: признаешься женщине в любви – она отказывает... Тогда признаешься второй – она тоже отказывает... И так до тех пор, пока не найдешь Ее, Единственную. Которая скажет “Да”.

• Никто – не персонаж, а все персонажи вместе взятые. Придумать такого, очевидно, сложнее всего. Или нет?

Такого героя создавать забавнее. Ведь он показывает, как наш опыт влияет на личность, изменяет ее в ту или иную сторону. Работа любого сценариста состоит из бесконечных “что если...”. Все, что мне недоступно в реальной жизни, я проживаю на бумаге. Но вот как воплотить это перед камерой? Джаред Лито выполнил невероятную работу. Все сыгранные им мистеры Никто – разные, они по-разному дышат и ходят.

- Что объединяет их всех?

Все они – ветви одного дерева. У них общие корни. В каждом скрыт ребенок, родители которого расстались. А потом – уже два разных тинейджера: один уехал в Канаду, другой остался в Англии. Из двух тинейджеров рождаются восемь разных взрослых. Влюбится, не влюбится? Соблазнится, не соблазнится? Скажет правильное слово или неправильное? Будет счастлив или несчастлив? Каждая из возможностей скрыта в ребенке.

- А вы сожалеете о каких-либо возможностях, упущенных в жизни?

Нет. Даже самые печальные моменты содержали в себе какую-то внутреннюю красоту, с которой мне не хотелось бы расставаться. Хотя разнообразные “что, если...” преследуют меня, как каждого. Особенно в вопросах любви. Однако даже неудачный выбор может привести к неожиданно счастливым последствиям. Запланировать это невозможно. Мой герой страдает из-за того, что его жена находится в перманентной депрессии – но если бы он выбрал другую женщину, у него не родились бы дети, которых он обожает!

- “Господин Никто” – недешевый проект. Что позволяет вам надеяться, что подобный фильм окупится в прокате?

Я не умею убажывать публику. Хотя все время за плечом слышится навязчивый шепот: “Ты должен понравиться зрителям, потому что твой фильм стоил очень дорого!” А я снимаю те фильмы, которые интересны мне. И, надеюсь, некоторым другим людям тоже. Но как это гарантировать? Один из моих любимых фильмов – “Зеркало” Андрея Тарковского. Я увидел его впервые, когда мне было 25 лет, и был глубоко впечатлен – хотя не понял, почему я был так растроган совершенно непонятным зрелищем. Как ему это удалось? Фантастика! Я посмотрел “Зеркало” раз пятнадцать. А после этого решил посмотреть “Сталкер”. Минут через двадцать понял, что видел его за пять лет до того... и сбежал из кинотеатра, поскольку фильм показался мне невыносимо скучным. Пять лет спустя какие-то вещи, бывшие невидимыми для меня раньше, внезапно проявились, и я понял, какая это потрясающая картина. Но раньше-то я от души верил, что “Сталкер” – невыносимая тоска! Если собака видит только черное и белое, как объяснить ей, что такое синий цвет? Когда я смотрел “Сталкера” впервые, я был слеп.

- “Господин Никто” навевает воспоминания о другом классическом фантастическом фильме – “Космической одиссее 2001” Стенли Кубрика.

Мы сделали все, что от нас зависело, чтобы уйти как можно дальше от “Космической одиссеи”! Видимо, ничего не получилось. Увы. Очень трудно снять научно-фантастические сцены и избежать клише, не повториться. Мы с моей художницей-постановщицей Сильви Оливе делали все возможное, чтобы избавиться от стереотипов. Но в итоге... Вы все равно вспоминаете о Кубрике! Что поделать? Например, долгий сон в космосе: как заморозить путешественников, не помещая их в некие гробы? Мы решили подвесить их в воздухе – и Сильви объехала весь мир в поисках качественного латекса телесного цвета, который подошел бы для наших целей. В итоге нашла его в одном садомазохистском секс-шопе в Париже. На это одно ушло около полугода.

- Зачем вам вообще были нужны сцены в будущем?

Мой герой должен был стать 120-летним стариком. Другой вариант – поместить действие в наши дни, а детство Немо – в начало XX века. Но ретро меня перестало интересовать, и я не жил в канун Первой Мировой. Пришлось отправиться в будущее. Но как бы много работы ни потребовала научно-фантастическая часть, для меня это – лишь маловаж-

ный антураж. Как и для старика, который не смотрит по сторонам: его интересует только прошлое.

- А вас, похоже, совершенно не интересует современная реальность и модный тренд “реалистического” кино.

Что такое реальность? Этот вопрос я часто задаю сам себе. Политики знают, как отвечать на такие вопросы, а художники не имеют ответов. И не должны их иметь, ни в коем случае. Мой взгляд на реальность – лишь мой взгляд, не более. Это вопрос наших органов чувств, а не объективных фактов. Все, что кажется реальным, может быть рассмотрено с тысяч разных точек зрения – в зависимости от вкусов, взглядов, возможностей, способностей.

- Политики не способны объяснить, что такое реальность, – а ученые, которых вы нередко цитируете в “Господине Никто”?

Они тоже не способны, но, по меньшей мере, пытаются. Им хватает на это любопытства, а любопытство – прекрасное качество. Готовясь к этому фильму, я тесно работал с ученым, лауреатом Нобелевской премии Ильей Пригожиным, которые исследовал феномен времени. Он написал массу книг о том, что такое время – я не понял ни слова ни в одной из них... А перед смертью издал книгу под названием “Конец уверенности”, где разоблачил все свои теории и заключил: “Возможно, я ошибался”. Потрясающе. Вот это – по-настоящему научный подход: сказать “Я ошибался”. Я тоже ни в чем не уверен.

- То есть, вы сами не знаете, о чем “Господин Никто”?

Понятия не имею. До сих пор задаю себе этот вопрос.

- А что вы продюсерам сказали, когда пробивали проект? Что хочу снять невероятно дорогой экспериментальный фильм. 32 миллиона евро! На меня тут же начали шикать: “Не смей говорить таких слов!” Тогда я просто дал продюсеру мой сценарий. Дальше мы начали думать о том, где найти деньги. Трудно пришлось. Я прибегал к специфической терапии. Мне говорили:

“Тебе не сдюжить этот фильм”. А я твердил себе под нос: “Нет, я сниму этот фильм. Нет, я сниму этот фильм. Сниму хотя бы на мобильный телефон. Нет, я сниму этот фильм...”, и так до бесконечности. Снял. Теперь так же повторяю: “Этот фильм выйдет в кино. Этот фильм выйдет в кино...” Так трудно помнить о том, что любой фильм – еще и продукт!

- Ваш фильм снят на английском языке, но к Голливуду он ведь никакого отношения не имеет?

Ни малейшего. Только главный актер американец, остальные – европейцы, англичане, канадцы. Лично я считаю, что “Мистер Никто” – бельгийский фильм, поскольку я сам бельгиец. У нас в Бельгии все так перемешано... Архитекторы называют это “брюсселизацией” – сносят ар-нуво, рядом с конструктивистской архитектурой строят дом ар-деко, рядом многоэтажку, и все это невероятно уродливо, но, в то же время, по-своему красиво.

- Что такое для вас “кинематограф Жако Ван Дормеля”?

Три фильма, сделанные одним и тем же человеком, не более того. Я не мог бы сделать их иначе, но анализ мне не по силам. Когда я стану дедушкой, то в один прекрасный вечер, сразу после обеда, усажу внуков на колени и покажу им все три фильма, что я снял. Они спросят: “Что, и это – все, чем ты занимался всю свою жизнь?” А я отвечу: “Да, извините уж”.

“Господин Никто” начинается со смерти главного героя. Он лежит в морге, широко раскрыв удивленные голубые глаза, и произносит за кадром: “Что я сделал, чтобы заслужить такое?” Казалось бы, модель задана: теперь непременно возникнет титр “За несколько дней (часов, недель, лет) до того”, и ретроспективно мы узнаем, что именно привело Немо к столь удручающему финалу. Или не узнаем. Путаница настигает зрителя сразу, захлестывает с головой. Одну за другой мы видим взаимоисключающие смерти героя (он тонет в машине,

упавшей с моста; выстрелом в голову его убивает гангстер; он погибает в момент взрыва космического корабля), а затем – его самого, уже старцем, весьма дряхлым, но, безусловно, живым.

Жизни, прожитые Немо Никто, складываются в головоломный лабиринт с множеством кончин-тупиков, в сад расходящихся тропок. Время в этом саду нелинейно, и прямое развитие от причины к следствию, от поступка к финальной смерти невозможно. Скорее уж, существуют две точки отсчета. Первая – младенец Немо, обитатель мира нерожденных детей, подозрительно напоминающего рекламу памперсов. Его одного случайно миновал Ангел Забвения (в роли ангелов – две дочери Ван Дормеля), и теперь Немо знает все о своей грядущей судьбе. Вторая точка – старик-маразматик из далекого будущего, для которого возможное и реальное давно бесповоротно смешались и слились. Переходя из гипотетического мира в действительность, мальчик Немо ныряет с головой в нежно-белое молоко, всеобщую плаценту. Умирая, старик Немо развоплощает окружающую действительность до белой пустоты.

Между двумя белыми точками – разноцветные возможности. Девятилетний Немо идет домой мимо скамейки, на которой сидят три девочки, будущее в кубе: Джин в желтом платье, Элиз в синем, Анна в красном. Миг счастья и детства – когда выбор еще можно отложить на потом. Но невинности приходит конец, когда родители Немо расходятся, и мать уезжает на другой континент, навстречу новой судьбе. Немо остается с отцом, который от горя покидает работу и теряет рассудок. Он – любящий и надежный сын, интроверт, пишущий в стол научно-фантастические романы, безнадежно влюбленный в Элиз – которая, в свою очередь, любит нечуткого мачо Стефана. Он может добиться Элиз, жениться на ней, завести троих детей и терпеть истерические срывы жены, пока та не уйдет из дома, разбив его сердце. Он может махнуть рукой на Элиз, женившись на первой встречной, Джин. Та родит ему детей и будет его любить, а он ее – нет. Он может так и не повзрослеть, лишиться себя будущего. Сбежать от невозможной дилеммы, нестись на мотоцикле по ночному шоссе, врезаться в дерево, впасть в кому – и над его неподвижным телом снова встретятся родители.

Не исключено, однако, что девятилетний Немо уедет с матерью. Анна, дочь ее любовника, будет ходить в одну с ним школу. Однажды он нагрубит ей на пляже, и их пути навсегда разойдутся – годами позже, случайно встретившись на вокзале, они едва узнают друг друга. Или он признается, что не умеет плавать, и она сядет рядом – а потом, вопреки обстоятельствам, станет единственной любовью его жизни; они будут жить долго и счастливо... если только Немо в один ужасный день, возвращаясь домой с работы, не попадет в ужасную аварию, и его машина не погрузится навсегда на дно озера.

Это не только разные жизни, а разные фильмы. Этюд в красных тонах – Немо и Анна (Диана Крюгер). Романтическая история взаимной любви, идеальная мелодрама о подростковом увлечении, многолетней разлуке и счастливой встрече у маяка. О чудесной вере в благополучную развязку, об эйфорическом взлете над землей – снятая оператором Кристофом Бокарном в ярких, однозначных тонах, практически отрицающих разницу между чувством влюбленных тинейджеров и позднейшим романом повзрослевших людей. Недаром Немо в этой реальности – длинноволосый бродяга и романтик, хиппи-бомж, а Анна – художница, человек свободной творческой профессии. Этюд в синих тонах – Немо и Элиз (Сара Полли). Жесткая семейная драма об одиночестве и невозможности понять друг друга. Кристоф Бокарн подчеркивает отчужденность супругов, помещая в каждой общей сцене одного из них в фокус, а другого – вне фокуса. Сильви Оливе позаботилась о доминировании холодных сине-голубых цветов не только в одежде, но и в интерьерах. Немо здесь – очкарик с испуганным взглядом, озабоченный только собственным автомобилем. Этюд в желтых тонах – Немо и Джин (Лин-Дан Пхам). Яркое солнце, богатый дом, бассейн, престижная работа – роскошная жизнь без любви, по расчету, выливается в абсурдистский триллер, в кото-

ром скучающий глава семейства прикидывается в чужом аэропорту гангстером и гибнет от рук неизвестных преступников. Подчеркивая неуместность мнимой идиллии, камера ловит героев не сразу, движется до тех пор, пока лицо наконец не попадает в кадр. Немо – самоуверенный красавчик-плейбой.



На периферии – еще две жизни, два фильма. Первый – научно-фантастический: Немо, герой собственного подросткового романа, улетает на Марс, чтобы развеять в чужих пустотах прах погибшей возлюбленной (ранняя смерть Элизы избавила его от грядущих разочарований).

Второй – утопически-пародийный: Немо-старик в 2092 году на сеансе у татуированного доктора Фелдхайма в Нью-Нью-Йорке пытается вспомнить прошлое.

Однако “Господин Никто” – нечто значительно большее, чем виртуозная мешанина из стилей, жанров и форм, очередной клубок искусно спутанных сюжетов. Концептуальное единство головокружительному зрелищу придает герой – не случайно вынесенный в заголовок. Пусть его всеотрицающее имя не обманывает зрителя, как Полифема когда-то обвел вокруг пальца хитроумный Одиссей, назвавшийся “Никто”. Скорее уж, герой Ван Дормеля – “Мистер Все”, *everyman*, душа человеческая из средневековых или барочных мистерий. Его ближайший родственник – земляк Ван Дормеля, самый знаменитый европейский комикс-персонаж XX века: брюссельский репортер Тэнтэн из альбомов писателя и художника Эрже. Бессмертный и неизменный, всегда готовый пуститься на новые авантюры, он проживает десятки различных судеб (точнее, 24 судьбы, по числу изданных книг), каждый раз подстраиваясь под обстоятельства. Он превращается то в пирата, то в ученого, то в военного, то в политика, но всегда соблюдает свое неуловимо-постоянное “я” – выраженное, кажется, лишь в обезоруживающей улыбке и белобрысом чубчике.

Похож ли на него Джаред Лито – красавчик и отличный артист, который снимается крайне редко? В его биографии почти не было главных ролей (лишь в “Реквиеме по мечте”, где он был одним из четырех равноправных персонажей); возможно, поэтому с большим успехом Лито самовыражается на рок-сцене, как фронтмен коллектива “30 seconds to Mars”. Не исключено, что в фильм Ван Дормеля он попал по случайному совпадению, созвучию – благо в “Господине Никто” есть и отсчет времени по секундам, и путешествие на Марс. Однако в структуру картины Лито вписался идеально... вернее, наоборот, не смог идеально встроиться ни в одно из бесчисленных амплуа Немо Никто, выразив наилучшим образом

ту неудовлетворенность, то беспокойство героя – одновременно слабого и целеустремленного, – которое движет им по жизни.

Главное свойство Никто – его безнадежное и упорное движение вспять против течения времени. В сторону вожделенного, обоготворяемого Ван Дормелем детства: когда предчувствия еще не сменились фактами, когда все возможно, а человек всемогущ. В войне со временем режиссер применяет собственную стратегию – он отменяет сиюминутное и актуальное, очищая персональную судьбу (или судьбы) своего героя от ненужной шелухи. Исчезают профессия, социальный бэкграунд, благополучие, политический контекст – все то, без чего себя не мыслит сегодняшний “фестивальный” кинематограф. Остаются любовь, забвение, смерть, рождение.

Самое любопытное – то, как Ван Дормелю удается превратить свой фильм из абстрактной аксиомы в увлекательное доказательство недоказуемой теоремы. Когда загипнотизированный Немо попадает в мир Лимба, он с ужасом обнаруживает на себе – и всех окружающих – униформу: жилетку в ромбиках, белую рубашку, однотонные брюки. Все отутюженное, свежее, только из магазина, с ценниками, то есть, лишенное самого ценного – дополнительной нагрузки воспоминаний, придающих любому предмету индивидуальность. Улица заставлена одинаковыми красными автомобилями. Одинаковые вертолеты снуют над морским побережьем, дополняя дырявое море одинаковыми “кирпичами” воды – завершая идеальный пейзаж. Испуганный Немо бежит из этого мира, возвращаясь к забытому прошлому. С шаблонами Ван Дормель борется, сплетая ткань своей картины из бесчисленного множества индивидуальных деталей, избыточных, но упоительных подробностей.

Раз за разом свершается чудо превращения Никто в Кого-то. Мы узнаем точную дату его рождения (4 февраля 1974 года) и смерти (12 февраля 2092 года, 05:50 утра). Профессию его отца (синоптик). Цвет платья его подружки (красный, синий, желтый). Его любимый анекдот (“Что это – маленькое, зеленое и прыгает? Ответ: Горошина в лифте”). За считанные секунды, демонстрирующие нам мир будущего, мы узнаем, какова мода конца XXI века, и что любимое домашнее животное его обитателей – свинья.

Именно это – вроде бы, излишнее, – знание делает Немо живым. Ван Дормель действует по прустовской модели, воскрешая ушедшую на дно Атлантиду при помощи бисквитов “мадлен”. Колоссальный космический корабль, доставляющий Немо на Марс, состоит из тех же простейших колес, что и обыкновенный велосипед (“велосипеды теперь собирают на Марсе, Китай стал слишком дорогим”), который режиссер с непередаваемым наслаждением изобретает вновь. Его герои учатся любить и дышать, каждый раз открывая для себя незнакомые нюансы знакомых чувств, будто новые аранжировки знакомых наизусть мелодий Сати, или подражающего ему кинокомпозитора Пьера Ван Дормеля. Эти скромные, ненавязчивые, сыгранные на одной гитаре или одном фортепиано напевы – те же живительные “мадлены”, несказанно сладостные в сравнении с похоронной поступью “Паваны” Габриеля Форе или *Casta Diva* Беллини, под звуки которых к Немо в очередной раз подкрадывается смерть.

Еще один лейтмотив фильма – исполненная, как минимум, в четырех вариациях старая песенка Пэта Балларда “Mister Sandman”. В этом радостном произведении жутковатый герой гофмановской новеллы становится добрым гномом, приносящим детям счастливые сны. Сон, даже смертный, не пугает Ван Дормеля – он твердо знает, что любой из нас, заснув, всего лишь провалится в еще одну параллельную реальность. Поначалу пугая зрителя рассказами об “эффekte бабочки”, режиссер затем отменяет все законы (включая законы сюжетосложения), заставляя забыть о необратимости времени. Раз мир субъективен, то ничто не окончательно, любой приговор подлежит обжалованию. В одной из своих ипостасей Немо-телеведущий ведет научно-популярную передачу о законах времени и пространства, но за спиной у него – человека, притворившегося всезнайкой, – лишь blue screen, бездонный и пустой синий экран, на котором компьютерные кудесники могут изобразить все, что угодно.

Такой же blue screen – вечное море, озеро, пучина, наконец, ванна небытия, в которой умирает Немо, чтобы потом снова вынырнуть и проснуться.

“Господин Никто” – фильм о лекарстве от смерти, о простейшем рецепте бессмертия. Фантазия всемогуща, она создает и разрушает вселенные, рождая бесчисленные альтернативы. Ее извечный источник, человек, не подвержен забвению и тлену. Это единственный неизменный закон – идет ли речь о недюжинном таланте, вроде Жако Ван Дормеля, или об обычном ребенке, который стоит на перроне и готовится сделать свой первый выбор. Пока для него еще все возможно.

Слово: Андерсон

«Нефть», 2008



“Вместо крови подсунули нефть!” – возмутились те, кто успел прочесть заголовок, набранный красивым готическим шрифтом, “There will be blood”. Прокатчики сменили название не без умысла: тут и отсылка к основам российской экономики, и избавление от немодного нынче высокого стиля, и восстановление исторической справедливости (“Нефтью” назывался роман Эптона Синклера, положенный в основу фильма, слова “И будет кровь” были подзаголовком одного из поздних изданий). А самое главное – сходу установлена связь между кровью и нефтью, на которой зиждется конструкция фильма. Ведь он отчетливо делится на две части: в первой добывают нефть, во второй – кровь.

Первая начинается с безмолвных кадров в рудниках, где заросший бородой одиночка долбит киркой породу в поисках серебряных слитков – и находит, и продает. Далее он (одна за другой следуют немые сцены, но мы узнаем имя героя по каллиграфической подписи: Дэниэл Плэйнвью) в компании таких же сосредоточенных мужчин в грязных комбинезонах копается в каменистой американской земле. Причем ищет уже золото – черное, то бишь, нефть. В начале не слово, а молчание: первый произнесенный с экрана внятней текст – монолог нефтедобытчика, убеждающего туповатых ранчеров сдать ему в наем свои земли (“Я нефтяник, но я и семьянин”). Этот текст – из Синклера, а больше ни одной прямой цитаты из романа в фильме не будет. Потом – триумфальный запуск скважины в калифорнийском Маленьком Бостоне и последующий ее взрыв, вновь без слов: усталым жестом небожителя Плэйнвью дает знак рабочим, подгоняющим бочки с взрывчаткой к горящему нефтяному фонтану, и пламя гаснет, засыпанное землей. Вена вскрыта, источник найден, можно начинать цивилизованную разработку месторождения. Герой еще не миллионер, но скоро им будет. Сюжет, по сути, завершен.

Здесь стартует вторая часть, лишенная производственно-эпического размаха. А самое главное, лишенная нефти: теперь в поле зрения не добыча, но добытчик. Сперва – попытка диалога Плэйнвью с его “сыном и партнером” Эйч Даблью, потерявшим слух во время

взрыва газа. Как алчный Альберих в “Золоте Рейна” отказывался навеки от любви, чтобы получить доступ к заколдованным сокровищам, так нефтяник платит за секреты земных недр дорогую цену – теряет контакт с наследником, оставаясь в окончательном и inferнальном одиночестве. Диалог слепого с глухим – разбогатевшего и опустившегося Плэйнвью с его повзрослевшим сыном-предателем (тот уезжает в Мексику на собственное месторождение, превращаясь из партнера в конкурента) – отзывается рифмой в финале. Последующий диспут героя с основным оппонентом, священником Элайей, завершается в своеобразном эпилоге фонтаном крови – заметим, до сих пор на экране было немало драк и даже смертей, но не пролилось ни капли красной жидкости. А теперь – целая лужица, и Плэйнвью ритуально оставляет свой след в крови врага, наступив в нее. Так в безоблачной первой части фильма, еще до катастрофы, Эйч Даблю пачкал ботинок в ручейке липкой нефти, найденной на участке семейства Сандей. И звучат победоносные скрипки – заключительное Аллегро из скрипичного концерта Брамса. Эта же музыка ознаменовала в середине фильма открытие нефтяной скважины.

Разбирать красивые построения “Нефти” – одно удовольствие, из них можно составить книжку более внушительную, чем “Нефть” Эптона Синклера. Фильм, однако, кажется таким цельным куском, что не хочется разрушать его структурным анализом. Все, ругатели и апологеты Пола Томаса, сходятся в одном: он – выдающийся формалист, достойный сравнения со Стэнли Кубриком и Орсоном Уэллсом, вернувший Америке давно забытый эпический дух (“Нефть” по элементарному тематическому сходству сопоставляют также с “Сокровищами Сьерра-Мадре” и “Гигантом”). Меж тем, формализм – лучший способ для обмана зрительских рецепторов; характерный запах нефти в этой картине – не более чем маскировка.

Этот фильм – не то, чем кажется. Прежде всего, не экранизация. Синклер, прозванный у нас “американским Горьким”, сам не считал “Нефть” большой удачей; недаром роман к моменту выхода фильма не переиздавали в Штатах уже лет 10, а в России – и все 80. Стоит же найти старое издание, и потеряешь дар речи: представьте человека, восхитившегося “Войной и миром” Бондарчука, а потом прочитавшего первоисточник и не обнаружившего там ни Болконских, ни Безуховых, ни Ростовых, ни Кутузова с Наполеоном – только Платона Каратаева. “Нефть” Синклера по-другому начинается и заканчивается. Там нет ни одного убийства, у героя (которого зовут иначе – Арнольд Росс) нет брата, зато есть бывшая жена, и сын там – его собственный. Короче, ничего общего с фильмом: скучный старомодный роман о капиталистах и профсоюзах.

• Почему работа над “Нефтью” заняла так много времени? Между “Любовью, сбивающей с ног” и этой картиной прошло пять с половиной лет.

Дело не в том, что я медленно работаю. Просто я долго пытался запустить этот проект в производство, и это было весьма непросто. Масштаб все-таки нешуточный. Финансирование мы добывали долго, да и написание сценария заняло больше, чем обычно.

• Я читал роман Эптона Синклера “Нефть”, по которому вы поставили фильм, и обнаружил, что вы поменяли буквально все – начало, финал, имена, ввели новых персонажей и избавились от прежних. Зачем вообще вам понадобилась эта книга для совершенно оригинального сценария?

Я сам не знаю, зачем она мне понадобилась. На первых порах мы шли по пути довольно точной экранизации, а затем рождались новые сцены, мои собственные. Они мне нравились больше, чем заимствованные... А сцены из романа, в свою очередь, постепенно теряли для меня смысл. Мы обязаны книге первой речью моего героя, в которой он убеждает фермеров продать ему землю для добычи нефти, – она слово в слово позаимствована у Синклера. Вот и все, что мы у него взяли, пожалуй. И еще пару диалогов – “Здравствуйте. До свидания”, в таком роде. Зато мы прочли с десятков других поразительных книг, посвященных нефтяному

бизнесу в Калифорнии начала XX века. Так что без литературы не обошлось – хотя литература была не всегда художественной.

- С какого образа лично для вас начинался этот фильм? Со старых фотографий калифорнийских нефтяных разработок. Я так давно и упорно их рассматривал, что не помню, было ли что-то иное у истоков “Нефти”. Я был просто одержим идеей воссоздать эти старинные нефтяные вышки. А никаких иных образов у меня перед глазами не стояло: я хотел одного – построить эти сооружения заново. Если бы не Джек Фиск¹⁴, моя идея никогда не воплотилась бы. Забавно во время съемок ловить себя на дежа-вю – где-то я уже все это, кажется, видел... На тех самых фотографиях. Эти снимки отпечатались на подложке у каждого из нас – меня, Джека, оператора Роберта Элсвита.

- То есть, у истоков “Нефти” не персонажи, а пейзажи? Ну, пейзажи в тех местах очень живописные, но все-таки смотреть на них два с половиной часа было бы скучновато. Поэтому мы решили, что публика будет смотреть два с половиной часа на Дэниэла Дэй-Льюиса. И это скучным не покажется.

- Сыгранный им персонаж, Дэниэл Плэйнвю, вызывает у зрителей гамму самых разных эмоций – от восхищения до отвращения. А вы сами как нему относитесь?

Не знаю, кто как, а лично я глаз от него оторвать не могу. Получаю удовольствие от зрелища. И, конечно, сопереживаю ему во всем.

- Как вы отбирали актеров, кстати?

Представьте, я бы Дэниэлу Дэй Льюису устроил прослушивание! Это просто абсурд. Разумеется, я хотел именно его. Более того: уже много лет я думал об идеальной роли, которую он мог бы сыграть в моем фильме. Была у меня такая мечта: написать сценарий, от которого он попросту не сможет отказаться. И, представьте, получилось! Второго актера, сыгравшего главную роль, Пола Дано, я встретил благодаря Дэниэлу. Предыдущая роль Дэниэла – фильм его жены Ребекки Миллер “Баллада о Джеке и Роуз”, где Дано тоже играл. До того я его не видел никогда, а увидев, попросил Ребекку с Дэниэлом нас познакомить. Третий главный герой – мальчик по имени Н.В., его сыграл Диллон Фрэйзер. Он не профессиональный актер, а обычный школьник родом из Форте-Вегас – городка, рядом с которым мы снимали кино. Им я особенно доволен. Знаете, мы пытались найти профессионального актера его возраста, но это оказалось невозможным: слишком уж они были профессиональными для своих лет... Так что я поставил задачу иначе – найти мальчика с живым воображением, который любил бы мечтать, витать в облаках. Диллон – именно такой ребенок.

- Раз вы переписали весь роман по-своему, как вышло, что в фильме нет ни одного персонажа женского пола?

Так уж вышло, что в нефтяном бизнесе сто лет назад женщины не работали. Единственные бабы, с которыми имели дело шахтеры, – проститутки. Я много думал, прикидывал так и эдак, а потом понял: у меня и так есть немало важных вещей, о которых необходимо рассказать за два с половиной часа. Добавлять к этому какую-нибудь романтическую линию совершенно незачем. Зато у нас в съемочной группе были сплошные женщины! И это было здорово. А во время съемок, которые длились довольно долго, я сам иногда смотрел в объектив, и меня просто тошнило: сплошные мужики.

- Вы в “Нефти” изменили своему постоянному композитору Джону Брайону с гитаристом Radiohead Джонни Гринвудом, который написал превосходную музыку...

То, что сделал для фильма Джонни, словами не описать – его музыка выше любых похвал. Он до этого писал саундтрек лишь однажды, и речь шла об экспериментальной документальной картине Bodysong, так что “Нефть” для него – почти дебют. Он очень нервничал и вложил в музыку всего себя. Результаты не могут не впечатлить. Кажется, будто он взбол-

¹⁴ Джек Фиск – художник-постановщик фильма, работал с Терренсом Маликом и Дэвидом Линчем.

тал в миксере все возможные стили и направления в музыке, все инструменты и звуки, и в результате получилась очень необычная смесь. Надеюсь, это не последний его саундтрек.

• Можете ли вы говорить о великих американских режиссерах, повлиявших на вас при работе над этим фильмом? Орсон Уэллс с “Гражданином Кейном”, например?

Орсон Уэллс, бесспорно, хорош, хотя в этом случае на меня больше повлиял Джордж Стивенс с “Сокровищами Сьерре-Мадре”. А посвящена “Нефть” памяти Роберта Олтмана.

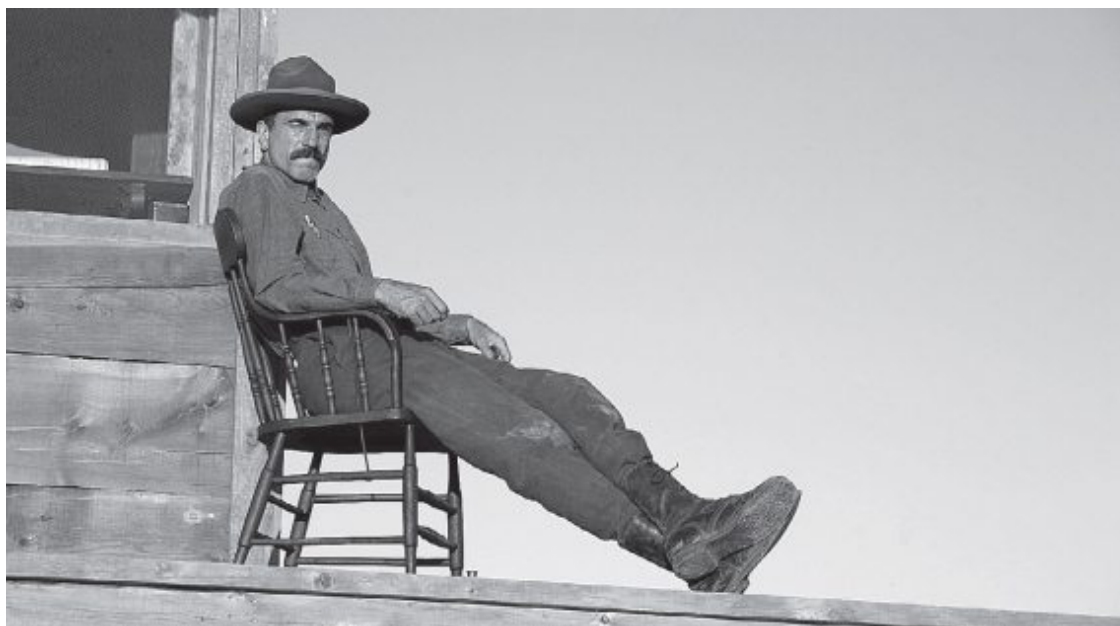
• Мировая премьера фильма прошла в Берлине, где вы когда-то получали главный приз за “Магнолию”. Тут же показывал свою последнюю картину Роберт Олтман. Вы довольны реакцией публики и тем, как все прошло?

Я помню только то, как директор фестиваля Дитер Косслик оттолкнул меня. Не от себя, от сцены. Вот так – ничего не говоря, просто толкнул. Нас перед премьерой фильма объявили, публика начала аплодировать, я побежал на сцену, будто за “Оскаром”, и тут же почувствовал, что что-то не так. Пол Дано уже неся за мной, и Дэниэл Дэй Льюис пытался – но его успел перехватить Дитер с криком: “Ты что делаешь? А ну-ка иди на свое место, у нас на сцену выходят после финальных титров!” Меня он просто оттолкнул, а то бы я был уже на ступенях. Ситуация получилась довольно-таки неловкая. (Смеется.) Хотя в остальном все прошло просто потрясающе. Картину принимали восторженно. И я был счастлив вернуться в тот зал, где получил когда-то “Золотого медведя” за “Магнолию”.

Андерсона хвалят за тщательную режиссуру, не замечая в нем блистательного драматурга: все потому, что в “Нефти” он избегает броских внешних эффектов, вроде неординарного полового органа (см. “Ночи в стиле буги”) или дождя из лягушек (см. “Магнолию”). Упомянув Кубрика, как не вспомнить об апокрифе, единственной встрече Пола Томаса с кумиром, обеспеченной связующим звеном – Томом Крузом. Проникнув на съемочную площадку “Широко закрытых глаз”, вундеркинд попытался побеседовать с мэтром, но тот не желал видеть очередного “подающего надежды”. Кубрик сменил гнев на милость лишь после того, как узнал о другой ипостаси Андерсона: “Так вы не только режиссер, а еще и сценарист!”, – и уделил коллеге несколько минут.

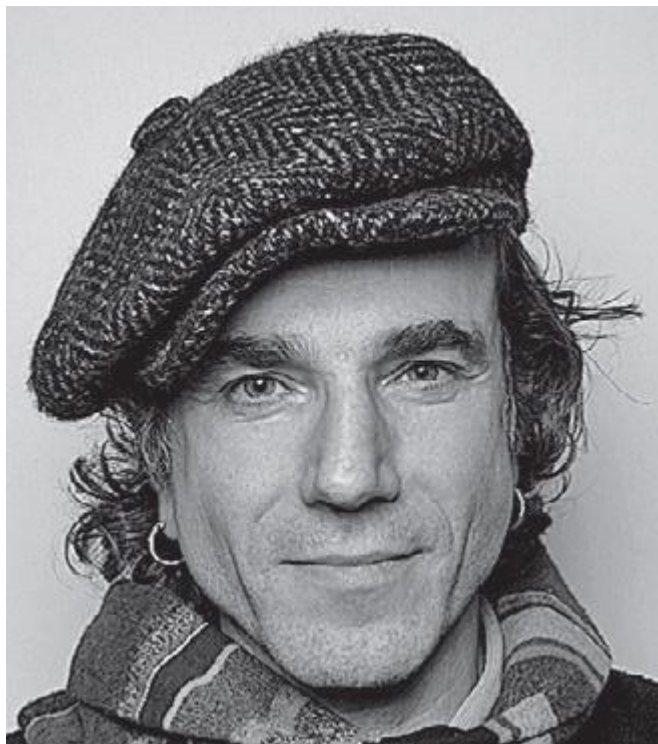
Об этой встрече Пол Томас рассказывал другому фанатичному поклоннику Кубрика, также нередко обвиняемому в пустопорожном формализме, – своему приятелю Ларсу фон Триеру. Вот с этим любителем американских мифов, ищущем в них материал для моральных притч, Андерсона сравнить логичней – теперь, после “Нефти”, которая притворяется индустриальным эпосом, а оказывается едва ли не теологическим трактатом. Дотошный Андерсон изучал подробности нефтяного бизнеса в Калифорнии начала XX века отнюдь не из чистого любопытства. Ему был необходим крепкий каркас, чтобы прыгнуть выше нефтяной вышки – или, если угодно, копнуть глубже нефтяной скважины. Как следует из заголовка, фильм – о поисках того, что лежит глубоко, и до поры до времени невидимо. О тайных тектонических сдвигах, о подземных пластах, об ископаемых полезных, бесполезных, и даже вредных, таящихся в глубинах человеческой природы.

А эта натура в “Нефти” – главное. Так считают, кажется, все судебские кинокомиссии мира: “БАФТА”, “Золотой глобус” и “Оскар” столь истово награждали за роль в “Нефти” Дэниэла Дэй-Льюиса, что могло сложиться ощущение, будто фильм в целом и Дэниэл Плэйнвью в частности – результат творческих усилий артиста, а не режиссера. Лишь Берлиале (международные фестивали чуть внимательнее к новаторскому кино, чем статусные премии) рассудило по-иному, наградив “Серебряными медведями” Андерсона и композитора фильма, по совместительству – гитариста группы Radiohead Джонни Гринвуда. Жюри, похоже, поняло, что титаническая фигура Плэйнвью – все-таки плод коллективной работы, каким бы гением актерского перевоплощения ни слыл Дэй-Льюис, под которого Андерсон специально писал сценарий “Нефти”.



Лучшего способа привлечь (а заодно отвлечь) зрительское внимание не существовало. Актер-легенда выдалбливал своими руками каноэ на съемках “Последнего из могикан”, а на “Бандах Нью-Йорка” рубил мясо и слушал по ночам Эминема, чтобы постоянно злиться; он известен и своей скандальной связью с Изабель Аджани, и тем, что бросал профессию, дабы обучиться ремеслу башмачника во Флоренции. Может, дар Дэй-Льюиса – очередная иллюзия? Трагических судеб одиноких капиталистов кинематограф знал немало, а арсенал актерских приемов, явленных в “Нефти”, порой напоминает умышленный мастер-класс: вот вам скорбное бесчувствие, а тут – гневное отчаяние, злобное торжество или пьяная истерика... Даже журналисты начали путаться и на голубом глазу советовать с артистом – как же все-таки относиться к его герою, любить или ненавидеть? Тот, разумеется, молчал, как партизан. Отгадка в том, что ни артистический диапазон, ни соколиный глаз, ни точеный профиль Дэй-Льюиса не были для Андерсона главным: он, как и в случае с Томом Крузом в “Магнолии”, нанимал не исполнителя, а мета-актера. Сверхличность, способную на выполнение сверхзадач. Плэйнвью – не маска и не амплуа, не Гарпагон и не Макбет. Он – Человек с большой буквы, существительное без прилагательных.

Интервью с Дэниэлом Дэй-Льюисом



• Вас не удивило, когда Пол Томас Андерсон обратился к вам с предложением сыграть в “Нефти”? Он, как правило, задействует в своих фильмах одних и тех же артистов – которые тут не участвуют, а вы, напротив, в этот круг раньше не входили... Возможно, дело в перемене стиля, которая всех так удивила?

В самом деле, в фильмах, которые снимает Пол Томас, он всегда очень внимательно относится к формальной стороне дела, к выбранному языку. Для истории, рассказанной в “Нефти”, подходит именно такой стиль – классический, эпический, немного тяжеловесный. Было бы странно пытаться рассказать эту историю так же, как “Магнолию” или “Ночи в стиле буги”. Меня новый стиль Андерсона полностью устраивает.

• Известно, что вы ради каждой из своих немногочисленных ролей проходите утомительную инициацию. Как она прошла на этот раз и в чем состояла?

Ничего нового я в этот раз не разучивал. Ведь моя профессиональная деятельность сродни тому, чему посвятил себя мой герой, Дэниэл Плэйнвью: копать в земле в поисках чего-то драгоценного. Рыть ямы, делать дыры в почве. Этим я и занимался во время съемок фильма (Дэй-Льюис непроницаемо-вежливо улыбается, и неясно, идет ли речь о метафоре или о конкретной деятельности, шутка это или правда). Правда, для такой деятельности нужна специальная подготовка, а у меня руки недостаточно натренированы. Так что я старался побольше работать руками. Хотя на съемочной площадке у меня было не слишком много времени на упражнения: я постоянно в кадре...

• Ну а как проходил подготовительный период? Или об этом вы тем более не хотите рассказывать?

Это правда, приготовления к роли – то, о чем мне труднее всего говорить. Почти невозможно найти слова, чтобы описать этот процесс. Я даже для себя самого их не нахожу – как же вам-то объяснить? На сегодняшний день о моей актерской работе написано гораздо больше умных слов, чем я мог когда-либо произнести вслух. Ладно, попробую. По большому счету, это постоянный поиск того способа самовыражения, который подходил бы мне

и соответствовал бы персонажу. Не более и не менее. Есть и очевидные, чисто прагматические вещи: чтобы убедительно делать что-то на экране, надо на самом деле овладеть хотя бы основами ремесла. Ну, и много читаешь книг – чтобы получить как можно больше информации. Но это же вы и сами понимаете, не так ли? А основная часть работы, игра сама по себе, это, как я уже сказал, нудное копание в темной почве – одна скважина за другой. Так роешься в темноте и надеешься, что отыщешь что-то ценное. Или что оно тебя отыщет.

• И что может служить залогом успеха в поиске?

Главное – не принимать никаких сознательных решений. Отключить логику и здравый смысл. И включить подсознание – пусть работает. Перевоплощение происходит на подземных уровнях сознания: вдруг во мне находятся ресурсы, позволяющие трансформации произойти, а роли – сложиться. Я предпочитаю именно такие случаи, когда роль формирует себя сама, как бы помимо меня. Вы ведь ничего не поняли из того, что я только что наговорил? Но, поверьте, я не стараюсь ускользнуть от ответа – просто я уже много лет не могу найти правильных слов. Я вообще не знаю, как об этом можно говорить.

• Критики ломают копья из-за вашего героя – одни его обожают и называют воплощением сильного мужчины, настоящим лидером, другие готовы возненавидеть за безнравственность и непоследовательность. На чью сторону склоняетесь вы сами?

Боюсь, к лучшему это или нет, я не отвечаю за ваши чувства к Дэниэлу Плэйнью. И благословение, и проклятие актерского ремесла в том, что ты даже отдаленного понятия не имеешь, какое впечатление твоя игра произведет на зрителя. Совершенно необходимо быть безответственным, не думать о результате и о реакции на твою работу. Моя главная задача, как я ее вижу, – никогда не соблюдать дистанции между мной и персонажем. Не судить его, лишь стараться почувствовать. Необходимо идентифицировать себя с героем настолько хорошо, насколько возможно, и не думать ни о ком другом. Это очень интимный процесс, очень эмоциональный – именно поэтому, я полагаю, он производит такое впечатление на сторонних наблюдателей, на публику.

• Но вы же закладывали в свою работу какое-то отношение – “вы должны его любить”... или ненавидеть...

Вы не должны ничего чувствовать, и не нам решать за вас, что вы испытаете. Вы просто должны быть открытыми любым чувствам, которые охватят вас при просмотре нашего фильма. Мы не желаем заниматься планированием эмоций, да и не способны на это... Как начнешь этим заниматься – тут же врежешься в телеграфный столб на полной скорости. У вас устанавливается своя частная связь с рассказанной историей и ее героями. У нас с Полом Томасом Андерсоном связь с этим миром уже установилась, у каждого своя, хотя наши технические задачи – совершенно разные. Надо думать не об отношениях друг с другом и, тем более, не об отношениях с публикой – а исключительно о своих взаимоотношениях с фильмом.

• Вы мало рассказываете о своем герое и почти ничего – о самом себе. Скрытность – часть сознательной стратегии?

Пожалуй. Любопытно, способны ли вы стереть из своего сознания всю чушь, которую обо мне говорили и писали, чтобы воспринять меня по-новому – таким, каков я на самом деле? Я склоняюсь к тому, чтобы не подбрасывать дров в огонь и не говорить о себе ничего – сказано более, чем достаточно.

• В финале ваш герой, совершив неожиданное и жестокое убийство, произносит фразу, которая звучит особенно эффектно: “Я закончил”. Какие чувства испытали вы, когда услышали последнее “Стоп, снято!”, когда съемки завершились?

Когда несколько месяцев проводишь на съемочной площадке, тебе кажется, что ждешь только одного: когда выйдет режиссер и скажет – “О'кей, работа кончена, теперь ты можешь идти домой”. Для множества людей это момент совершенного счастья – а для других к радо-

сти примешивается печаль. Вживаясь в роль, стараешься взять от нее как можно больше и, в то же время, как можно больше отдать. Ты меняешься, физически и психически, и масштаб этих изменений невозможно измерить. Ты получаешь удовольствие и мучаешься, страдаешь и радуешься – странное впечатление, которое трудно описать. Наверное, необходимо, чтобы в определенный момент явился кто-то и сказал: “Все, кончено, уходи – пора остановиться”. Моя работа возбуждает во мне любопытство и она же его удовлетворяет. Нервы шалят – иногда по ночам спать не могу. Актерская профессия – та же болезнь: дух работает без остановки, даже по ночам, ищет лазейки, и роль овладевает тобой. Говоря короче, в конце съемок мы почувствовали прилив энтузиазма, адреналин ударил в кровь. Но когда все кончилось, стало грустно.

• Что бы вы хотели пожелать зрителям “Нефти”? Надеюсь, фильм им понравится. Хорошо бы, они получили от него столько же удовольствия, сколько получили мы, снимая его... Хотя это вряд ли возможно.

Называйте, как хотите, – техника, харизма, внешние данные, внутреннее содержание, – но Дэй-Люис здесь воплотил в одиночку целый мир: мир субъективного в столкновении с безусловностью природы. Так встретились кровь и нефть. Трое соучастников – Андерсон, его постоянный оператор Роберт Элвит (“Оскар”-2008) и рукодельник-художник Джек Фиск, – сделали все от них зависящее, чтобы нефть предстала на экране идеальной алхимической субстанцией, объединившей четыре природных элемента. Она текуча, как вода, она скрывается в земле и бьет фонтаном в воздух, загораясь ветхозаветным Огненным Столпом. Плэйнвью, которого в жизни ничего, кроме нефти, не интересует, – не делец, а охотник за абсолютным, мечтающий обуздать все четыре стихии. Нет ничего невозможного. Земля разверзается перед ним; вода принимает его – он плещется в море, как рыба, и к морю ведет свой заветный нефтепровод; он способен предотвратить пожар в собственном доме и потушить вспыхнувшую вышку. Одно ему неподвластно: прозрачный воздух, невидимый дух.

Весь этот фильм с его бесконечными деталями, упоительными костюмами, жирными мазками нефти, ощутимыми едва ли не тактильно грязью и плотью – сплошной конфликт материального с нематериальным. Поначалу бесплотное реализуется через музыку – которая у Андерсона еще в “Магнолии” вдруг становилась слышимой не только зрителями, но и персонажами, и те принимались петь разобренным хором одну и ту же балладу. В “Нефти” вместо пения – инструментальная дисгармония для струнных, да иногда элегическое, обманчиво-успокаивающее пианино в духе Эрика Сати. Музыка окружает Плэйнвью, как тревожный рой мух, с начала и до конца картины. Она предвещает недоброе даже тогда, когда, казалось бы, перспективы радужны – как в сцене поиска участка месторождения, когда автомобиль подъезжает к пустынной станции под тяжелые угрожающие аккорды, нагнетающие будто бы беспричинный саспенс.

А потом сфера невидимого обретает официального представителя: юркого юнца-кликушу, местного пророка Элайю – главу Церкви Третьего Откровения, куда по доброй воле вступят все шахтеры Плэйнвью. Так же истово, как нефтяник роет землю в направлении преисподней, Элайя строит свою невидимую лестницу в небо. Он видит бесов и изгоняет их, божественный свет озаряет его тощую фигуру к восторгу местных простаков (мощное визуальное решение: крест вырублен в деревянной стене церкви и сияет во время богослужения солнечными лучами). Не признающий чужих авторитетов нефтяник отказывает Элайе в праве благословить скважину – и сперва в забое гибнет работяга, затем глохнет Эйч Даблью. Плэйнвью гневается, валяет в грязи горе-чудотворца, но затем сдается – замученный упреками совести, он, совершивший убийство и отрекшийся от сына, публично кается в храме (не без умысла: набожные прихожане обещали отдать ему участок под нефтепровод). Последняя сцена фильма – реванш. Разоренный Великой Депрессией Элайя приходит к Плэйнвью, чтобы продать ему последний неразработанный участок. Тот соглашается на сделку при

одном условии – если священник скажет во весь голос: “Я лжепророк, а вера в Бога – предрассудок”. Услышав то, о чем он знал давно, Плэйнвью буквально выпивает из Элайи душу, уподобив ее молочному коктейлю, а затем убивает то, что осталось, – голыми руками.

Впрочем, поединка на равных здесь быть не может. Элайя не равновелик Плэйнвью, и не только потому, что молодой Пол Дано уступает талантом и мастерством Дэй-Льюису (как и остальные актеры в фильме). Не только главного, но, по сути, единственного героя “Нефти” делает сильнее все, что не убивает – а убить его, похоже, невозможно. Эта ницшеанская натура сродни сверхчеловекам (они же недочеловеки) Достоевского. Он не равен окружающим, те не равны ему; “Я ненавижу большинство людей”, – доверительно признается Плэйнвью. Он – явно не тварь дрожащая, и всегда готов доказать это делом: и топора не понадобится. Как в романе Достоевского, в этом псевдо-натуралистическом фильме, с каждым кадром все более похожем на идеологический диспут, все персонажи без исключения – отражения самого Плэйнвью; потому на экране нет женщин. Любое действующее лицо – аргумент или контраргумент в споре с Всевышним. Будь то самозванец, вынудивший нефтяника вспомнить несуществующую притчу о блудном брате, или умный мальчик, плоть от плоти, как выясняется в конце фильма, – усыновленный сирота, “ублюдок из корзинки”. И каждый *casus* – в пользу нефтяника-мизантропа. Копал колодцы, угробил кучу народа во имя наживы – и процветаю. Разделил рубашку с мнимым братом – и был обманут. Совершил убийство – и не покаран. Облаготельствовал чужого ребенка – и предан. Постепенно это “Житие великого грешника” дезавуирует понятие греха, трансформируется в безошибочную систему доказательств – ироническое евангелие атеиста.

В новейшей американской трагедии Финансист-Титан-Стоик ищет точку опоры, чтобы перевернуть мир, – и не находит. Можно, наконец, догадаться, для чего Андерсону понадобилась его точка опоры, роман “Нефть”. Социалист Синклер полагался на последнюю модернистскую иллюзию – коллектив, который всегда прав в сравнении с заблудшим одиночкой. Фильм “Нефть” наконец разоблачает этот миф, постулируя неизбежное: каждый сам за себя, и Бог против всех. А поскольку Бога нет, его карающая длань передоверена Дэниэлу Плэйнвью, неистово рычащему сквозь зубы: “Я – Третье Откровение!”. Жизнь есть сон – не философа, не бабочки, а мистера Плэйнвью: кстати, слабое место этого стального человека – в том, что спит он без задних ног, не добудишься. Возможно, фильм, который мы смотрим, снится именно ему. Plainview – читай, “Всевидящий”; Дэниэл в переводе с древнееврейского – “Суд Божий”. Отрекшись от слишком человеческого сына, забив до смерти святого духа, он остался не то демиургом, не то разрушителем последнего, до жути материального мира. И произнес заключительную реплику – будто после шести дней Творения: “Я закончил”. Место для финала выбрано не случайно: боулинг, где по людишкам-кеглям бьет тяжкими шарами судьба. Та самая, что обрушила в другом фильме Андерсона на подлунный мир свой несладкий дар: вместо манны небесной – неисчислимы полчища квакающих земноводных.

Режиссер посвятил “Нефть” памяти своего учителя Роберта Олтмана, однако изменил принципу олтмановского калейдоскопа, которому следовал в “Ночах...” и “Магнолии”. Вместо роя равновеликих персонажей Андерсон явил первого современного Героя, неспособного на героизм во вселенной без добра и зла, морали и закона, преступления и наказания. Потому этот Заратустра XXI века отвернулся от людей и влюбился в нефть. Она не выбирает оттенки – она чернее черного, и в ее черноте сияет радуга. Она безусловна, как талант, ум или деньги. Она не стремится в небо, а прячется в глубине.

К тому же, как говорят, цены на нее с каждым годом растут.

Тупик: Аменабар

“Море внутри”, 2004



Обычно фильмы, подобные четвертой картине испанца Алехандро Аменабара “Море внутри”, делаются на заказ. Конечно, речь не о оплаченном заказе какой-либо конкретной организации, а о добровольном, не высказанном вслух, а уловленном в виде флюида заказе так называемого “гражданского общества”. В виду имеется гуманитарное сообщество людей, которых объединяют либеральные ценности (собственно, остальным слова “гражданское общество” кажутся нелепым миражом). Аменабар, до сих пор отмеченный призами только на родине, получил Гран-при одного из самых престижных фестивалей – что важно, “артового” Венецианского, а не откровенно политизированного Берлинского, Хавьер Бардем – второй “Кубок Вольпи” за лучшую мужскую роль по истечении менее чем пяти лет с момента получения первого (за фильм “Пока не наступит ночь”). Вскоре оба были удостоены призов Европейской киноакадемии и “Золотого глобуса” за лучший иноязычный фильм. На национальных премиях “Гойя” по числу номинаций Аменабар легко опередил Альмодовара, получив 14 наград из 15 возможных – во всех основных номинациях. Последовал и “Оскар” за лучший фильм на иностранном языке.

Чему удивляться или восхищаться? В заказном фильме предугадать можно все: круг тем, ракурс решения проблем и даже материал. Тем более, набор наград, если тема раскрыта.

В “Море внутри” тема – эвтаназия, ракурс – сугубо либеральный (человек должен иметь право на самоопределение во всем, не исключая собственной смерти), а материал, разумеется, реалистический. За основу взята изложенная множеством журналистов да и самим фигурантом (в автобиографических текстах) история Рамона Сампедро. Моряк и ловелас, Рамон получил травму позвоночника, обездвижившую его на долгие десятилетия: все годы он, сохранивший ясность рассудка и чувство юмора, мечтал об одном – о смерти. Со временем мечта воплотилась в реальность, став серьезным аргументом в пользу легализации эвтаназии. Все это прилежно воспроизвел на экране Аменабар, и за раскрытие темы, бесспорно, заслужил “пятерку”. Ну, или хотя бы “четверку с плюсом”, если считать “пятер-

кой” “Золотого льва”, который в Венеции достался не этой картине, а “Вере Дрейк” Майка Ли. Между прочим, тоже правозащитному фильму о спорной юридической ситуации, связанной с добровольной смертью (или умерщвлением): об абортах.

Точно выписанные диалоги, изобретательные панорамы летающей над живописными пространствами камеры, безупречный кастинг, точный, ритмически выверенный монтаж. Даже уникальное умение блуждать по параллельным мирам сюрреалист Аменабар в своей на этот раз правдивой истории обставил наилучшим образом, сделав важной частью повествования сны главного героя. И музыку, как ведется, написал сам: мелодичную, трогательную, протяжную, с участием волынки, на которой играет всемирно известный Карлос Нуньес. Однако “Море внутри” – не просто качественная реплика в актуальной общественной дискуссии. Этот как будто извне заказанный проект оказался для двух главных его исполнителей делом глубоко личным, внутренне необходимым, подготовленным предыдущими работами режиссера и артиста.

Бардем, актер первоклассный, получил блестящую возможность вновь продемонстрировать мастерство перевоплощения. Молодой, красивый, мужественный, он преобразился в лысого старика-паралитика, не потеряв ни обаяния, ни своего лица. Самое любопытное, что получилась в итоге не претенциозная пошлятина, вроде “Филадельфии” Джонатана Демме, и не занудство, вроде “Пока не наступит ночь” Джулиана Шнабеля, даже не душещипательный гуманистический манифест в духе “Скафандра и бабочки”. Причина в том, что Аменабару недостаточно нечто рассказать – в придачу ему хочется что-то сказать.



Аменабар – отнюдь не романтик, но с романтиками его объединяет иррациональный и непреодолимый интерес к смерти. Об этом говорит громкий дебют режиссера, “Диссертация”. В этом фильме завороченность человека с камерой (или человека перед камерой) насильственной смертью была лейтмотивом. По сути, состояние смерти – не окончательной, так клинической – описывает и второй фильм Аменабара “Открой глаза”. Характерно, что в том запутанном кинофантазме процесс оживания и пробуждения представлен как наихудший кошмар, а светлый финал – почти хэппи-энд – заставляет героя броситься с крыши небоскреба навстречу неминуемой смерти. “Другие” – фильм о том, как чувствует себя умерший человек. Аменабара ошибочно считают мистиком, а ведь на самом деле он только и делает, что борется с представлениями о жизни после смерти, которая и в “Других”, и в “Открой глаза” оказывается наихудшим наказанием. Однако, как выясняется здесь, если смерть ста-

новится не дверью на пути в бесконечно безвыходный Лимб, а просто закономерным финалом, точкой, остановкой, Аменабар приветствует ее как сестру.

Подобного внимания к смерти актер Хавьер Бардем никогда, кажется, не проявлял, но его кандидатура на роль Рамона оказалась идеальной. Испанский секс-символ не может не быть мачо. Важно, однако, другое: давняя и целенаправленная борьба с собственным “мачизмом”, которую ведет Бардем. Все по-настоящему значительные его роли опровергали “секс-символическое” клише – и парализованный герой “Живой плоти” Альмодовара, и бородастый лысеющий толстый работяга из “Понедельников под солнцем”, и изломанный поэт-слабак из фильма Шнабеля (сам артист в шутку предложил именовать его не “sex-symbol”, а “sick-symbol”, “болезненный символ”). Но наиболее четко контраст Бардема в жизни и Бардема “при исполнении” явлен именно Аменабаром. В собственных снах Рамон предстает молодым красавцем с обнаженным торсом, в экранной реальности – скукоженным гномом, прикованным к постели. Прекрасная внешность героя – не столько образ из прошлого, сколько слепок с его души, той самой, которая заставляет многочисленных женщин любить его без всякой надежды на физиологический контакт. Внутреннее море прекраснее морей внешних, а красота может быть явлена лишь в области нематериального. Выражением скрытой красоты в фильме становится акт любви одной из спутниц Рамона, помогающей ему покончить с собой. Смерть – апофеоз влечения к нематериальному; показывая это, Бардем и Аменабар предстают почти манихеями, гностиками, последователями катарской доктрины умерщвления плоти во имя бессмертного духа. Можно и так сказать: почти внерелигиозное (во всяком случае, антицерковное) оправдание эвтаназии являет завораживающе мрачное торжество разума (в вольтеровском понимании) над разного рода официозным мракобесием.

В “Диссертации” Аменабар обличал тех, кто посягает на жизнь, будучи ослеплен своим идеализмом: почти “Преступление и наказание”. Герой “Моря внутри” – уже не Раскольников, а инженер Кириллов из “Бесов”, веривший в царство справедливости на земле, к которому приведет одно сознательное самоубийство. Убить другого – преступление, убить себя – освобождение. Кириллов, впрочем, потерпел крах: глубоко верующий Достоевский не дал ему победить. Мечущийся между агностицизмом и гностицизмом Аменабар, похоже, далек от традиционного христианства, и потому его Рамон умирает счастливым, в надежде облагодетельствовать многочисленных своих последователей.

• Болезнь и смерть, кажется, привлекают вас – человека на первый взгляд молодого и жизнерадостного...

Мне просто интересны люди с определенными проблемами, а еще интересней то, как они с этими проблемами справляются. Проблемы могут настичь каждого из нас... В случае героя “Моря внутри” Рамона – что ж, любой мог бы оказаться в подобной ситуации: несчастный случай, паралич, и как жить с этим? А еще всем нам приходится рано или поздно сталкиваться со смертью. Перед ней все мы равны.

• Что заставило вас сделать такой фильм после “Других” – тоже картины на тему смерти, но абсолютно иной?

Кто-то придумал интересную формулу: “Другие” – фильм о мертвых, которые хотят быть живыми, а “Море внутри” – о живых, которые хотят умереть. Меня тронула подлинная драма Рамона Сампедро, его чувство юмора, то, как он скрывает свои эмоции. Меня не интересовал саспенс, я не спрашивал себя: “кто помог Рамону умереть”, а только пытался проникнуть в его жизнь.

• Вы верите в жизнь после смерти? “Другие” доказывают ее существование, а “Море внутри” отрицает.

Призраки в “Других” были лишь метафорой. Я по убеждениям агностик, то есть я не знаю, существует ли жизнь после смерти. Честно говоря, подозреваю, что нет. С этим надо жить, и это никак не обедняет жизнь, не делает ее бессмысленной. Когда я был ребенком, то

верил в Бога – так меня воспитали родители-католики, но, утратив веру, я стал оптимистом. Показывая священника в “Море внутри”, я не собирался рисовать карикатуру на церковь. Я видел как-то одного кардинала, который в некоей телепередаче обвинял Рамона, называя его трусом, а его семью предателями – мол, они слишком мало его любили. Отсюда – диалоги в моем фильме. Тут я ничего не выдумал.

• После “Других” вы не собираетесь продолжать снимать кино на английском, работать в Голливуде?

Нет. Я читал несколько сценариев, ничего меня не заинтересовало.

• А как вам понравилось “Ванильное небо”, поставленное по мотивам вашего фильма “Открой глаза”?

Я был очень тронут тем, что Кэмерон Кроу сделал этот фильм, я высоко ценю то, что там снялся Том Круз. Но это не мой фильм – это как другой голос, поющий ту же песню. Когда я смотрел “Ванильное небо”, то все время говорил себе: “Я бы снял то же самое по-другому... ах, ну да, я же это уже делал!” Надеюсь, никто не будет делать римейков по мотивам “Моря внутри”. (Смеется.)

• Что заставило вас сделать фильм о борце за легализацию эвтаназии Рамоне Сампедро, как и когда он вас заинтересовал?

Этот процесс был долгим, фильм я задумал давно. Я видел Рамона по телевидению, потом он умер, я прочитал его книгу. Она мне понравилась, в особенности его абстрактные суждения о невозможности любви, о жизни и смерти. Мне понравились его стихи, но я не мог придумать, как превратить их в фильм. После окончания съемок “Других” я проникал все глубже в историю его жизни. Поворотный момент наступил, когда мне рассказали обо всех женщинах, что были в него влюблены: тогда я окончательно понял, что хочу сделать этот фильм. Эвтаназия была не самым важным. Куда важнее человеческие отношения.

• Но вы были бы рады, если бы фильм помог принять закон об эвтаназии?

О, да. Эвтаназия должна быть поводом для дебатов, и мой фильм – начало таких дебатов. Пусть Испания – католическая страна, и большинство испанцев крещены при рождении, я не думаю, что многих можно назвать подлинно верующими. Я захожу нередко в воскресенье в церковь: там почти пусто. Я уверен, что большинство жителей Испании высказалось бы в пользу эвтаназии. Понимаете, вопросы жизни и смерти очень важны и их надо обсуждать, но случаи вроде случая Рамона бесспорны. Думаю, общество готово к принятию закона об эвтаназии.

• Откуда взялся образ моря?

Из стихов Рамона. Родные и близкие утверждали, что море было для него важнее всего на свете. Он был моряком, и море дарило ему жизнь, а потом оно же стало фактически причиной смерти.

• Вы впервые сняли фильм, который можно назвать реалистическим...

Скажем так, основанный на реальных событиях. Вот игра главного актера, Хавьера Бардема, и правда очень реалистична. Однако сны были для меня едва ли не важнее реальности. Если говорить о реальности, которой мы были верны, то самое интересное в том, что в жизни парализованного Рамона было куда больше женщин. А еще у него было много племянников, а не один. Но мой фильм – художественный, меня никогда не интересовала возможность делать документальное кино. Я люблю вымысел.

• Вернемся к Бардему: как вам пришла в голову странная идея взять его на эту роль? Молодой, красивый, секс-символ, а играет пожилого лысого паралика.

Единственная причина – талант Бардема. У него крупное тело, а нам было нужно маленькое, ему тридцать пять – нам был нужен пятидесятипятилетний, у него прекрасные волосы – наш герой лысый. (Смеется.) Но я всерьез хотел собрать лучших профессионалов в Испании, а он – лучший испанский актер. Я даже не думал о других актерах.

• Может, Бардем был вам нужен, чтобы наглядно объяснить интерес женщин к Рамону? Рамон – человек, который до катастрофы был настоящим мачо, соблазнителем. Его книга начинается со списка женщин, которых он любил, когда был здоров. Рамон терпелив и терпим, он способен выслушать собеседника, он сам беззащитен; это привлекает женщин. Кстати, Хавьер уверен, что Рамону бы понравился наш фильм: ведь там он представлен настоящим красавчиком.

• Как вы создавали музыку к фильму? Вы один из немногочисленных режиссеров, выполняющих еще и функции композитора...

Задача была непростой. Я уверен, что другой композитор наверняка написал бы лучше, но мне был нужен конкретный результат, и никому, кроме себя, я это доверить не мог. “Море внутри” – фильм о смерти в постели, и музыка должна была быть теплой, как бы согревающей. Я сразу подумал о струнном ансамбле, играющем совсем тихо, пианиссимо, без сольных партий. Я использовал кельтскую музыку – ведь действие происходит в Галисии, – и пригласил для записи лучших испанских волынщиков. Они и воплотили мою музыкальную идею: воспеть жизнь.

• Рамон мечтает о море. А вы в этом на него похожи?

Да, я бы хотел умереть на море. Но пока живу в самом центре Испании. Моя мечта о старости – жить на берегу, смотреть на море.

Интервью с Хавьером Бардемом



• Кому пришла в голову такая странная идея – пригласить вас, с вашей внешностью, в вашем возрасте, сыграть пожилого парализованного борца за эвтаназию? Режиссеру Алехандро Аменабару. Он пробовал на роль и других актеров, 55–60 лет, но, кажется, ни один ему не подошел. И он взял меня. Может, дело в том, что мы оба молоды и нам проще находить общий язык.

• И что вы подумали, когда получили приглашение?

Я подумал, что это отличная идея. Алехандро, с моей точки зрения, сегодня является одним из самых интересных режиссеров в мире, и мне давным-давно хотелось с ним

поработать. Его молодость и способность рассказывать увлекательные истории, а заодно самому писать музыку, самому монтировать, сводить все воедино меня просто восхищают. Но совсем другой вопрос – на что ты способен, а на что нет. Я не был уверен в своих возможностях. Однако я почитал книгу, написанную главным героем фильма – Рамоном Сампедро, – посмотрел документальные фильмы о нем и почувствовал, что буквально инфицирован, что теперь по-настоящему хочу пойти на этот риск. Хотя, признаюсь, мне было неуютно играть шестидесятилетнего героя, когда в Испании так много поразительных актеров в этом возрасте.

• Насколько болезненным было вхождение в роль человека, прикованного к постели, мечтающего лишь о смерти?

Совсем не болезненным. Сперва я боялся работать над характером героя, потому что мне казалось, что ощущение будет по меньшей мере очень печальным. Но потом я начал смотреть видео, читать его книги и вдруг осознал, насколько светлым человеком был Рамон. Он был полон желания жить и любить. Эта роль доставила мне лишь радость и научила тому, как примириться с идеей смерти, как любить человека, если ты даже не надеешься им обладать физически. Я предполагал, что мне предстоит сыграть того, чья вселенная полна боли и страдания, но в итоге пришел к противоположному результату.

• Ваша жизнь изменилась после этого фильма?

В каком-то смысле да. Я осознал, что смерть тоже может быть естественной, что она не обязательно полна драматизма и травматизма. Лично я боюсь смерти, еще больше боюсь боли. Тем не менее надо отдавать себе отчет: их не избежать. Мой отец умер восемь лет назад; для меня стало удивительным открытием то, что все мы смертны, что всех нас ждет один конец. Хотя я был не так уж юн – 27 лет.

• Что вы думаете о легализации эвтаназии, согласны ли вы со своим героем?

Деликатный предмет... Я не слишком хорошо в этом разбираюсь, но понимаю, что случаев так же много, как людей, и каждый надо рассматривать индивидуально. Экспертом себя не считаю, я не доктор и не юрист. Что касается главного противника эвтаназии – церкви, то я уверен, что католическая церковь – самая экстремистская, радикальная, жесткая и фашистская организация из существующих на земле. Она построена не на вере, а на страхе и тотальном контроле. Я уважаю веру, но не уважаю институт церкви! О чем я говорю, собственно? Стоит вспомнить о церкви, и всегда выхожу из себя...

• Мы говорили об эвтаназии.

Ах, да. Так вот, в случае Рамона Сампедро, который долгие годы размышлял и спорил сам с собой, который по-настоящему желал смерти, я бы не сомневался в обоснованности эвтаназии. Я бы сам ему помог, если бы меня попросили. Проблема в том, что впоследствии меня бы посадили в тюрьму. “Море внутри” задает один вопрос: способны ли вы полюбить настолько сильно, чтобы убить любимого? Когда мы снимали фильм, случилась эта ужасная история в Париже, с больным мальчиком, который хотел умереть, и его собственная мать была готова ему помочь, и врач исполнил их волю... за что его посадили в тюрьму. Наши законы и есть настоящее преступление против человеческого достоинства, против каждого. Впрочем, возможны и иные случаи – к примеру, старый миллионер, от которого хочет избавиться его наследник-племянник. Сложных ситуаций полным-полно, но ситуация Рамона к таким не относится. Я бы сам взял пистолет и выстрелил ему в голову.

• В одних фильмах вы играете спокойного, умиротворенного человека, а в других – нервного, почти невменяемого. Какой вариант точнее передает ваш собственный характер?

Боюсь, что второй. Я ужасно беспокойный человек, по ночам спать не могу, в теле что-то пульсирует и не дает расслабиться. Когда я играю такие роли, как в “Море внутри”, то просто блокирую какие-то из своих качеств. Играть здесь было сложно, но не в физическом смысле. Я вообще не понимаю, когда актер жалуется на тяжелую роль. У нас профессия

такая! Ненавижу актеров, которые превращают свою работу в миф и якобы несут весь фильм на себе. Однако не так-то просто прятать присущую тебе от природы энергию, исполняя роль прикованного к постели больного.

- Но физически-то тоже наверняка приходилось непросто.

Представьте, на вечеринке по случаю завершения съемок я буквально падал с ног – не в каком-то метафорическом смысле, а по-настоящему! А все там танцевали и веселились, и мне осталось только напиться. Вы только подумайте: я не вылезал из постели ежедневно на протяжении пяти часов грима, десяти часов съемок и пяти-шести часов сна у себя дома. И так на протяжении четырех месяцев. У меня был единственный выходной в неделю – воскресенье, и в этот день я тоже оставался в постели. Чтобы не выходить из роли и почувствовать, каково это – не быть в состоянии побегать, искупаться или заняться спортом, когда хочется выплеснуть энергию. Мне приходилось нелегко, но для роли этот тренинг оказался полезным. Рамон лежал в постели несколько месяцев, а тридцать лет.

- Я слышал, что существует видеозапись, сделанная самим Рамоном, на которой запечатлены пятнадцать минут предсмертной агонии...

Сорок, а не пятнадцать. Я видел эту запись. Рамон пил яд, глядя в камеру, и обвинял те организации – в том числе, церковь и всю государственную систему, – которые мешали ему умереть. Эту пленку после его смерти послали на телевидение. Там показали, впрочем, только первые секунды, где он пьет смертоносное снадобье. Но и они производили сильное впечатление. Сцену смерти мы фактически скопировали в нашем фильме. А всю пленку я посмотрел только в самом конце съемок, когда дело дошло до ключевого эпизода. Посмотрел ее еще раз, потом еще... я видел ее раз двенадцать. В итоге получилась десятиминутная сцена, которую мы урезали до четырех минут.

- Вы встречались со всеми членами семьи Рамона?

Да – с братом, невесткой и племянниками. Особенно много времени мы провели с невесткой. Она была при Рамоне двадцать четыре часа в сутки. Такой человек, как он, нуждается, чтобы его тело передвигали каждые три часа. Я разговаривал с профессиональными сестрами и сиделками в больницах, и все они были восхищены тем, как себя вела невестка Рамона. Она просыпалась каждые три часа на протяжении тридцати лет... Это и есть подлинная любовь. Пусть даже за это время ты можешь возненавидеть того, кого ты любишь и за кем ухаживаешь. Я спросил ее об этом, и она ответила: “Я всего лишь хотела, чтобы он оставался в живых. Когда я поняла, что он желает не жить, а умереть, то хотела помочь и в этом. Но не могла, ведь за это меня бы отправили за решетку”.

- Что женщин так привлекало в Рамоне? Или тут все дело в вашем личном обаянии, которое не было присуще самому Рамону в реальности?

Напротив, мы сократили число влюбленных в него женщин примерно с сорока до всего трех. Некоторые бросали мужей и детей, приходили к нему и говорили, что хотят за него замуж. В чем тут дело? Наверное, в том, что женщины чувствовали, что он не может им угрожать, что он их никогда не оскорбит. Плюс его ум, его гуманность, юмор... Остальное делали его прекрасные голубые глаза. Только подумайте: сорок женщин! Но ни одна из них не помогла ему в том, чего он хотел больше всего, – умереть.

То, как Рамон пьет через трубочку раствор с цианистым калием, не может не вызвать в памяти смерть Сократа: свою цикуту оба приняли добровольно, причиной суицида был не психоз, а четкая система убеждений. Рамон заявляет, что обожает слушать диспуты по радио – и вся его жизнь, лишённая внешнего движения, но полная внутренних конфликтов, постепенно превращается в общественный диспут по теме эвтаназии: в этом смысле Аменабар – всего лишь продолжатель дела своего героя. Самые выразительные беседы Рамон ведет со своим адвокатом – также смертельно больной Хулией (Белен Руэда), со старшим братом (Челсо Бугалло) и с парализованным священником (Жозеп Мария Поу). Все трое пыта-

ются или понять причины, заставляющие героя стремиться к смерти, или переубедить его. “Море внутри” – последовательная система аргументов, своеобразный платоновский диалог на тему добровольного самоубийства. Игры разума, в которых неизбежно побеждает чистый дух, не обладающий телом: именно таким в диалогах с оппонентами предстает Рамон. Продолжая диспут и после его кончины, Аменабар останавливает взгляд на Хули. Она первоначально хотела умереть, как и Рамон, но выбрала жизнь и теперь превращена в бесчувственный овощ. Убедительный аргумент, и необходимый: ведь, по сути, режиссер ведет диспут не с персонажами фильма – плодами своего вымысла, – а со зрителями.

В некоторых случаях, однако, молчание выразительнее слов: так красноречиво молчит Рамон в суде, где слушается его дело, но слова ему так и не предоставляют. Да и Аменабар – больше мастер изображения, чем диалога. Поэтому он окружает своего героя влюбленными женщинами – невесткой, адвокатом, правозащитницей, матерью-одиночкой с двумя детьми, – каждую из которых привлекает не внешность и не речи Рамона, даже не его специфическое чувство юмора, а его дух, его неколебимая решимость идти до конца. И, конечно, недоступность – в высшем смысле слова: он не только не способен к сексуальным переживаниям, но и утверждает, что обручен лишь с одной. Со Смертью. Собственно, невербальная и необъяснимая притягательность Рамона объясняется не только его неповторимой индивидуальностью, но и тем общим – самым общим из всех – местом, к которому он приблизился ближе всех. Он – как человек, побывавший в коме и вернувшийся с того света на этот; он познал Смерть и не испугался. Более того, полюбил ее и торопит ее приближение. Она – его Принцесса Греза, ей он пишет свои канцоны.

Смерть объединяет. Поэтому Рамон – камертон для всех персонажей фильма. Он – живое (пока еще) доказательство своей правоты для парализованного священника. Он – *raison d'être* для любящих членов семейства, отдавших все силы заботе о больном. Он – утешение для смертельно больной адвокатессы, пишущей с ним его книгу. Он – неистощимый источник энергии для молодого семейства борцов за легализацию эвтаназии. Он – воплощение Настоящего Мужчины для Розы, наивной работницы с консервной фабрики, которую бросили двое мужей. Встает в этот ряд и сам Аменабар. Для него Рамон (как реальный человек, прототип его героя, так и воплощенный Хавьером Бардемом персонаж) – источник для творчества, не только поэт, но и режиссер виртуальной реальности. Недаром фильм начинается с белой рамки киноэкрана, в которую встраиваются грезы Рамона. Как муха в янтаре, сломавший позвоночник Рамон висит в неподвижном морском мареве лицом вниз, в то же время погружаясь – впервые в жизни – в море внутреннее, где он умеет летать и любить, где мысль переносит его на любые расстояния.

“Море внутри” наложило отпечаток на многих из тех, кто принимал участие в создании фильма. Сыгравший племянника Рамона молодой Тамар Новас так удачно вписался в роль сиделки, что повторил ее на бис в “Разомкнутых объятиях” Педро Альмодовара. Исполнительница роли Хулии Белен Руэда продолжила общение с мертвецами в нашумевшем хорроре “Приют”. Хавьер Бардем сыграл живое воплощение Смерти, неотвратимой и карающей, в вестерне братьев Коэнов “Старикам здесь не место”. Аменабар же продолжил борьбу с лицемерами от религии, требующими от народа повиновения в обмен на обещания вечной жизни, в пеплуме “Агора”. Там его новая героиня, ученая и атеистка, наследница Платона и держательница погибшей Александрийской библиотеки Гипатия, погибала так же героически и в то же время бесславно, не добившись признания своей правоты, как Рамон Сампедро. Ее мудрые беседы тоже не смогли изменить мир к лучшему.

Еще больше, чем дебаты по радио, Рамон любит слушать на своем старомодном виниловом проигрывателе классическую музыку. Аменабар, до сих пор писавший сценарии исключительно на основе собственной фантазии, на этот раз выступил в роли аранжировщика реальности – и потеснился как композитор, уступив коллегам постарше. Фрагменты

из обожаемых Рамоном опер подобраны снайперски. В зачине – вступление к третьему акту “Тристана и Изольды”, в течение которого главный герой лежит прикованный к постели и ждет возлюбленную – и, вместе с ней, неотвратимую желанную смерть: для Вагнера, как и для героя “Моря внутри”, смерть и любовь идентичны. Потом – ансамбль из “Так поступают все женщины” Моцарта, передающий любовную неразбериху вокруг Рамона. Наконец, в момент воображаемого полета, – *Nessun dorma* Пуччини; это и признание в любви, и пробуждение от “сна разума” (“Пусть никто не спит!”), и хор, твердящий одно: “Все мы должны, увы, умереть, умереть”. А рядом – еще один, не менее знаменитый, хор: пленники из “Фиделио” Бетховена славят долгожданную свободу.

Однако куда чаще на заднем плане звучит тягостно-благостная, нескончаемая волынка. Жизнь Рамона, как эти звуки, пуста и бессодержательна. Одухотворяет эту пустоту лишь деятельная, творческая, сознательная воля к смерти, разбавляющая пресную реальность так же, как оперная классика разбавляет бесцветную, хотя и симпатичную музыку Аменабара: похоже, режиссер оказался достаточно самокритичным, чтобы намеренно добиваться этого контраста. Так смотришь и ждешь, когда же волынка замолчит, чтобы с нескрываемым торжеством в голосе, с наслаждением растягивая слова, произнести последнюю гамлетовскую реплику: дальше – тишина.

Персона: Аронофски

“Рестлер”, 2008



У поклонников Микки Рурка по поводу “Рестлера” вопросов не было – только понятные восторги: любимый актер сыграл лучшую свою роль, виват и аллилуйя. Для поклонников Даррена Аронофски вопросов – сразу два: как возник в фильмографии столь очевидно одаренного человека его предыдущий опус “Фонтан”, освистанный и осмеянный всеми, кому не лень, и как Аронофски оправился после неудачи, сняв “Рестлера” – кино колоссальное, монументальное, ни одной деталью о “Фонтане” не напоминающее? Положим, на второй вопрос ответ прост, он содержится в фильме: чем ужасней падение – тем круче взлет, чем позорней фиаско – тем сильнее воля к победе над обстоятельствами. Что же до “Фонтана”, то и с ним можно разобраться. Аронофски снимает фильмы всего на две, связанные между собой, темы: вечная жизнь (“Пи”, “Фонтан”) и разрушение тела (“Реквием по мечте”, “Рестлер”), – но если в “Пи” он выбрал удачную форму гротеска-сновидения, то в “Фонтане” ударился в эзотерику, в принципе не подчиненную законам кинематографа. Вот забавный парадокс: насколько безжизненным вышло кино о бессмертии, настолько житейским и витальным – кино о распаде и смерти, то есть “Рестлер”.

Не сразу и поверишь, что перед тобой действительно Рурк. Наверное, так же смотрели на бывшего любимца публики посетители его боксерских матчей – лет пятнадцать назад голливудская звезда ушла из профессии и вышла на ринг, где безжалостные соперники вскоре превратили его симпатичную физиономию в месиво, так и не восстановленное пластическими хирургами. Накачанный детина в зеленых лосинах и с голым торсом выходит на арену, и толпа небритых мужиков с банками пива и их растрепанных подруг в мокрых футболках взрывается дружным воплем. “Баран, дай таран!” – орут они, и рестлер Рэнди Робинсон по прозвищу “Баран” взлетает над сценой, чтобы рухнуть всем весом своего немаленького тела на поверженного противника. Все это – за скромный гонорар, буквально за пригоршню долларов. Да и не о них речь, а о славе. За нее не жалко ничего – ни совести, ни здоровья, ни красоты, ни других важных вещей, которых у Рэнди давным-давно не осталось. Вся его

жизнь проходит в вонючем захламленном трейлере, все его знакомые – стареющая стриптизерша из соседнего бара и грубый охранник из супермаркета. Собственная дочь не желает его видеть. Братья по ремеслу на глазах превращаются в развалины. Вот и первый инфаркт подоспел. Врач сочувственно качает головой: тренировки на беговой дорожке – пожалуйста, но умеренно. А драться – ни-ни.

Во время просмотра в голове и на языке невольно вертится известная максима Ницше – “То, что нас не убивает, делает нас сильнее”. Эта картина – и подтверждение, и опровержение хрестоматийного тезиса. С одной стороны, герой фильма к финалу настолько крепнет духом, что отказывается от всех компромиссов и идет на последний матч-реванш, к славе и героической гибели. С другой стороны, глаза у этого мощного мужчины – постоянно на мокром месте: моральных сил ему не хватает даже на то, чтобы убедить соседнего пацана сыграть с ним партию на старенькой приставке. Насчет “не убивает” тоже сомнительно – в конечном счете, те вещи, которые должны были сделать героя сильнее (не только душевные муки и перенесенный инфаркт, но и разбитые об голову доски или вбитые в плечи гвозди) все-таки его уничтожают. Бои в “Рестлере” сделаны потрясающе, и поверить в то, что степлер пронзает плоть Микки Рурка лишь понарошку, не сможет даже скептик из скептиков. Парадоксальным образом, при всем этом “Рестлер” – кино, скорее, не для поклонников, а для ненавистников спортивного жанра. Для хрупких и нервных интеллигентов, подобных Бартону Финку, когда-то тщетно ломавшему голову над сценарием фильма о борцах; кстати, бруклинский еврей Аронофски явственно напоминает новейшую реинкарнацию бессмертного коэновского персонажа. Похож он на него и тем, что проделывает от начала карьеры к финалу нешуточный путь от интеллектуального осмысления реальности к героическому участию в ней – а дуэт Аронофски и Рурка пугающе похож на пару Джона Туртурро и Джона Гудмана из того же “Бартона Финка”.

Мало кого удивляют призы, полученные Рурком за эту роль: БАФТа, “Золотой глобус”, “Спирит”, номинация на “Оскар”, – в самом деле, артист, казалось, окончательно и бесповоротно превратившийся из красавца в чудовище, перешедший с главных ролей на характерные-второстепенные, здесь не только вернулся на авансцену шоу-бизнеса, но и достиг небывалого слияния с вымышленным персонажем. Короче, не роль – подвиг. Но вот фильм как таковой, и особенно – награждение его “Золотым львом” на Венецианском кинофестивале, вызвал у многих сомнения. Обычно подобные призы дают картинам авангардным,двигающим кинематограф вперед, а здесь – штамп на штампе. Стареющий спортсмен, дисквалифицированный самой жизнью, не может найти себе места и решает вернуться на ринг, чтобы красиво погибнуть: что тут невиданного? Однако, если взглядеться в происходящее на экране, становится ясно – Аронофски тихо и незаметно переворачивает заданный стандарт с ног на голову. В спортивных фильмах об отставке и последующем камбэке неизменным условием для достижения катарсиса была финальная победа героя – пусть даже победа моральная, сопряженная со страданием или смертью: именно так голливудское клише спортивного фильма, от “Рокки” до “Малышки на миллион”, включается в более древний агиографический контекст. В “Рестлере”, где одна из самых смешных шуток посвящена “Страстям Христовым” Мэла Гибсона, этого триумфа нет и в помине. Более того, Рэнди идет на героическую смерть исключительно потому, что ничего не смог добиться в жизни, и его последняя победа подстроена сердобольным противником по схватке. По сути, Аронофски заявляет, что подлинный герой не может не быть неудачником: кому многое дается, у того еще большее отнимается.



“Рестлер” – полная противоположность “Фонтану”: тот фильм был метафизическим, этот, скажем так, физический, почти физиологический. О чем так скажешь, если не о какой-нибудь порнографии? Почти ни о чем. “Рестлер” – исключение из любых правил, фильм во плоти и крови, разве что не брызжущей с экрана на зрителя. Здесь много подлинного – например, аудитория матчей, реальные рестлеры, настоящие бои, – но хватает и мастерских подделок. Однако главное – подлинность переживания, то чудо актерского свершения, которого от Рурка, отстраненного и ироничного плейбоя, никто не видывал и в лучшие его годы. Без Аронофски он бы такого, впрочем, нигде и никогда бы не исполнил: надо было еще создать эту эстетику, снайперски точную, соединяющую достижения датской “Догмы 95” и кинематографа братьев Дарденнов со стандартами голливудского боксерского кино класса “Б” – подчеркнуто дешевого, как бы второсортного. Где, как не в этой вселенной, обретаться любимцу подростков и дальнбойщиков?

Да и “Рестлер” – откровенная “дешевка”. Снят всего за 5 миллионов долларов в духе новейшего европейского арт-хаусного кино на “живую” камеру, которая движется и дышит вместе с героем. А тот идет от победы к поражению, от поражения к гибели, она же победа, с успокаивающей уверенностью персонажа компьютерной игры – не предсказать каждый следующий сюжетный поворот сможет лишь абсолютный неофит. Не испугаться штампа, но пойти по его канве, одушевляя ее шаг за шагом – осуществить такое сможет лишь большой режиссер. Жизнь, в конце концов, тоже не блещет изобретательностью в сценариях. Она предпочитает проверенные хиты, вроде песен Cinderella, Accept, Scorpions, которыми напичкан остроумный саундтрек. Боевик Guns’n’Roses “Sweet Child O’Mine” Аронофски получил бесплатно, в подарок от фронтмена коллектива Эксла Роуза – в пятимиллионном бюджете не хватило денег на покупку прав, а песня была исключительно важна: под нее в свои боксерские годы выходил на ринг сам Микки Рурк. Под нее же выходит на бой и Рэнди; при ее звуках выброс адреналина гарантирован каждому. Как и воспаление слезных желез при звуках гитары Слэша, экс-гитариста тех же Guns’n’Roses, исполнившего за кадром оригинальную музыку Клинта Манселла.

Она запросто заменяет текст. В фильме прекрасные диалоги, встречаются и очень смешные реплики, однако можно было бы обойтись вовсе без слов. Это и есть признак кинематографа высочайшей пробы, в котором не осталось места для “мастерской стилизации” – нужду в жанровых играх заменил единственно возможный и смертельно убедительный язык реальности. Именно он заставляет зрителя осознать, что любое надоевшее клише, давно

ставшее для постмодернистского кинематографа комичным, повторяется самой жизнью уже как трагедия.

- Возможен ли был “Рестлер” без Микки Рурка? Ведь вы задумывали картину тогда, когда контракт с ним не был еще заключен, и даже хотели снимать Николаса Кейджа в главной роли?

Вы правы, сначала была идея, сюжет, сценарий, а потом уже я столкнулся с проблемой кастинга. Когда впервые прозвучало имя Микки Рурка – я даже не уверен, что произнес его именно я, – мы не были уверены, что он подходит на главную роль. В том числе потому, что мы сомневались в его способности выдержать физические нагрузки – потому что его актерское дарование и умение сыграть нужные нам эмоции вопросов не вызывали. Это очень трудный фильм, очень тяжелая работа для актера, и надо было убедиться, что Микки готов ее выполнить...

- Похоже, Рурк справился. Вы были удивлены? Вообще-то, теперь уже нет. В тот момент, когда я с ним встретился и предложил ему роль, я уже понимал, что он справится, выдержит. Более того: понимал, что это будет лучшая его роль лет за 15–20. Единственное, что меня удивило – это количество людей, которые все эти годы оставались поклонниками Микки Рурка, верили в него, любили его. И были уверены, что он сыграет лучше всех.

- “Рестлер” кажется фильмом, “основанным на реальных событиях” – даже если события на самом деле нереальны, если персонаж выдуман. Так или иначе, в его судьбе читается судьба самого Рурка, который бросил актерское мастерство, попробовал стать профессиональным спортсменом, а потом вновь вернулся на экран...

Единокого прототипа у нашего героя, Рэнди “Барана” Робинсона, не было, однако мы встречались с огромным количеством рестлеров, опрашивали их, и жизни многих из них были похожи на судьбу Рэнди. Все эти мощные мужики, которым рукоплескали гигантские стадионы – на 15 тысяч человек – заканчивали свои карьеры так же, как герой Рурка: в маленьких спортивных клубах, выступая для горстки фанатов. Не так уж сложно было написать историю Рэнди Робинсона, но она была не пересказом чьей-то жизни, а компиляцией. Наш сценарист Роберт Сигел безусловно имел в виду и судьбу Микки Рурка. Актер это почувствовал сразу после того, как прочел сценарий. Собственно, это помогло ему войти в роль, сжиться с Рэнди, стать им.

- А ваша собственная история тут не отражена? В конце концов, после неуспеха вашего предыдущего фильма, “Фонтана”, громогласное возвращение с “Рестлером”, получившим “Золотого льва” на том же Венецианском фестивале, где освистывали “Фонтан”, – все это подозрительно напоминает историю Рэнди Робинсона.

Пожалуй, не без этого. В целом, “Рестлер” – фильм о любом творческом человеке, а я как-никак по профессии человек творческий. Поэтому и мне, и любому из актеров, занятых в фильме, легко прочувствовать все, о чем тут говорится. Мы много ездили с нашей картиной по Америке, и однажды я встретил религиозного проповедника, который был уверен, что фильм “Рестлер” – о нем. Это картина о любом человеке, который использует себя, использует свое тело, для творчества, а потом становится старше и теряет ту силу, которой владел раньше.

- Расхожий штамп – снимать трагическое кино, в финале которого герой погибает, чтобы зритель понял: “это было его последней победой”. Последний прыжок вашего рестлера может быть расценен иначе. По-вашему, его последний выход на сцену – это победа или поражение?

Лично для меня победой становится тот факт, что вы задаете этот вопрос! Этого я и хотел. “Рестлер” завершается трагедией, но, погибая, герой покрывает себя славой... Я безумно нервничал и сомневался, удастся ли мне это передать. Но раз вы задаете такой вопрос, значит, удалось.

• Известно, что в матчах рестлеров многое подстроено заранее – вы подробно показываете в фильме, как будущие соперники договариваются в раздевалке о предстоящем “беспощадном” поединке. Как много реального и как много подстроенного в вашей картине? Я знаю, что вы снимали настоящих профессиональных рестлеров – и знаю, что старая игра Nintendo, посвященная Рэнди “Барану”, создавалась специально для картины...

Все трюки и все бои Микки выполнял сам, без дублеров и каскадеров. Бои на сцене сделаны настолько реальными, насколько возможно, реакция зала – тоже подлинная. Физическая сила, мощь и впечатляющие способности рестлеров – все это подлинное. 56-летний Микки бросался в схватку, как настоящий боец, и все для того, чтобы фильм создал у зрителя ощущение полной реалистичности.

• Что, и кровь настоящая?

В некоторых сценах – да.

• “Рестлер” кажется воплощением реализма как метода, тогда как ваш “Фонтан” был символической картиной, максимально далекой от реализма любого рода. Что заставило вас так радикально измениться?

Если вы – действительно творческий человек, то вы обязаны постоянно вопрошать себя, менять себя, бросать себе один вызов за другим, изобретать себя заново. Этим фильмом я бросил себе вызов. Изобрел себя заново. “Рестлер” – самая сложная картина, о которой я мог только помыслить.

• Но что-то общее с “Реквиемом по мечте” или “Пи” вы в этой картине находите?

Стилистически – ничего. Это почувствовали все мои соратники по картине – оператор, монтажер, композитор. А тематически – огромное количество связей и параллелей.

• Стилистически ваш фильм больше всего напоминает кинематограф бельгийских братьев Дарденнов, дважды лауреатов каннской “Золотой пальмовой ветви”. “Живая” камера следует за героем шаг в шаг, не отпускает его из кадра...

Я – страстный поклонник Дарденнов, это правда. На меня очень сильно повлиял европейский кинематограф, но и американский тоже – жанровые картины о боксерах, старые психологические картины, вроде “Марти” Делберта Манна, независимое кино 1970-х. Я никогда не скрываю, что меня вдохновляют другие режиссеры – но всегда пытаюсь использовать это вдохновение, чтобы создать что-то собственное, оригинальное. Вот вы о Дарденнах спрашиваете, а меня больше вдохновляло в данном случае не игровое, а документальное кино – когда я учился в киношколе, то пытался заниматься документалистикой, но как-то толком не сложилось... А теперь, как видите, я вернулся к самому началу карьеры. Хотя, разумеется, мне помогли все режиссеры, которые так или иначе использовали находки неигрового кино в своих игровых картинах, будь то Дарденны или режиссеры датской “Догмы 95”.

• Значит, есть своя логика в том, что “Рестлера” так щедро одарили в Европе, в Венеции, и куда скромнее – в США, где дальше актерских номинаций на “Оскара” дело не пошло?

Спасибо на добром слове, но “Рестлер” – по-настоящему независимый фильм, в нем немало крови и насилия, и для такой картины у нас все на “Оскарах” сложилось недурно: номинация для Микки, номинация для Марисы Томей. Не говоря о разнообразных “Спиритах”, “Золотых глобусах”, “Бафте” и “Золотом льве”. Жаловаться грех.

• Расскажите о том, как вам пришла в голову идея пригласить Слэша – культового гитариста из Guns’n’Roses – играть за кадром партию гитары? От этого ваш саундтрек, и без того превосходный, заиграл совсем уже неожиданными красками.

Клинт Манселл – мой постоянный композитор, он писал музыку для всех моих картин. Когда музыка для “Рестлера” была готова, мы с ним осознали, что адекватно ее исполнить можно лишь на электрогитаре. Ну, а дальше все было очень просто – всего лишь понадо-

билось найти лучшего из возможных исполнителей на гитаре, игравшего в 1990-х, то есть, Слэша. Уговорить его было несложно, записываться с ним – вообще сплошное удовольствие.

- Чем-то его игра напоминает знаменитую музыку Нила Янга из “Мертвеца” Джима Джармуша.

Нам эта параллель тоже приходила в голову, тем более что один из моих монтажеров работал с Джимом. По его словам, там все было иначе: Нил Янг просто смотрел отснятый материал с гитарой в руках и импровизировал. В нашем же случае музыку писал Клинт, а Слэш довольствовался ролью исполнителя. Впрочем, свою неповторимую манеру он в запись, конечно, добавил.

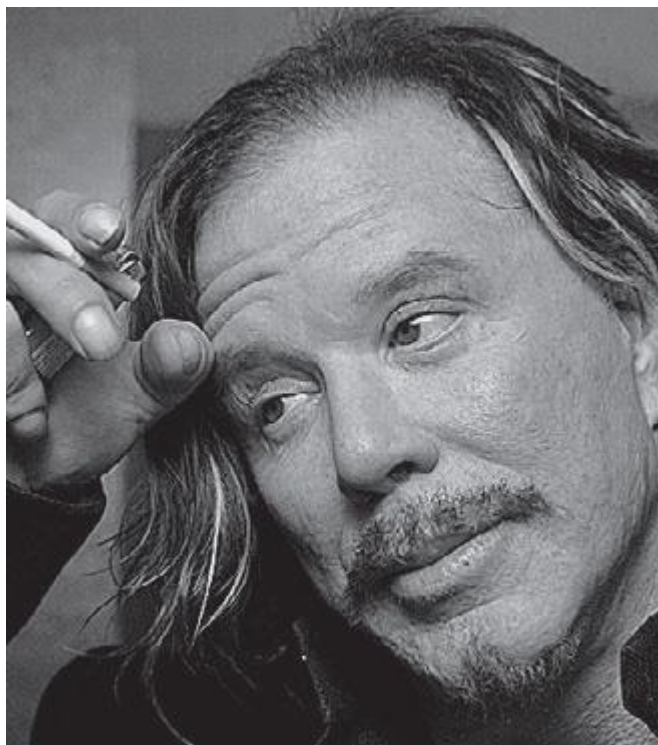
- А вы правда думаете, как ваш герой, что самая лучшая музыка была в 1980-х, а потом пришел сволочь Курт Кобейн и все испортил?

(Смеется.) Нет, это просто удачная шутка. Очень смешная. Что, и по-русски смешно звучит?

- О да!

Вот это классно. То, что надо.

Интервью с Микки Рурком



- Не боялись после долгого перерыва соглашаться на главную роль?

Нет. Страх я не ощущал. Я ощущал только благодарность Даррену Аронофски, который предложил мне эту роль: он даже повздорил с продюсерами, хотевшими пригласить другого артиста. Даррен помог мне снова подняться. А такой шанс дается не каждому.

- Вас чаще, чем любого другого актера, идентифицируют с персонажами, которых вы сыграли, – мотоциклистами и героями-любовниками...

Я об этом никогда не думал, и мне не важно, что думает об этом публика.

- ... Можно ли, однако, сказать, что “Рестлер” – до немалой степени фильм о вашей собственной судьбе? Параллелей, конечно, хватает. Но помните – я боксер, а не рестлер, о рестлинге никогда ничего толком не знал. Впервые научился уважать этот вид спорта только во время подготовки к съемкам, когда чуть подробнее изучил мир рестлеров. Не я, а зри-

тели сказали, глядя на экран: “Да это же Микки!” Скорее, можно говорить о сходстве героя со мной в отдельных эпизодах. Например, связанных с физическими нагрузками. Или еще, помните, как мой герой упрасивает свою дочь дать ему второй шанс? Это напомнило мне о том, как от меня уходила жена: часто у вас есть всего пару минут, чтобы привести самые важные аргументы, но вы не находите нужных слов. Именно из-за таких вещей “Рестлер” стал не только лучшим, но и труднейшим фильмом из всех, что я делал в моей жизни.

- Что было сложнее всего? Подготовка, съемки?

Я с большим трудом пережил этот фильм. Физически – да, я не переставал тренироваться, каждый день, – но и эмоционально тоже. Когда съемки были завершены, я не вылезал из постели еще четыре дня и четыре ночи. Встать не мог. Сам не знаю, что со мной было. Я не мог перестать плакать, был полностью истощен. Выжат, как лимон. Мне хотелось позвонить врачу, а может, священнику. Мне казалось, что я умираю. Но это того стоило.

- Когда работа была закончена, и вы увидели фильм на большом экране, что почувствовали?

А я его на большом экране не смотрел. Когда работа завершена, мне нужна дистанция в четыре-пять лет, чтобы смочь взглянуть на картину со стороны. Многие фильмы с моим участием я до сих пор не видел.

- Бывает, что меняете точку зрения на фильм, посмотрев его через пять лет?

Часто.

- На какие именно?

Я вам не скажу.

- Вы получили за эту роль полным-полно призов. Не обидно, что “Оскара” пришлось уступить Шону Пенну? Разумеется, ваш герой Рэнди Робинсон идет на свой последний бой не ради победы – просто, чтобы выйти на сцену. Вы тоже считаете, что участие важнее победы?

Я люблю соревнования, обожаю их – говорю вам как спортсмен. А проигрывать не люблю. Ненавижу, блядь, проигрывать. Мне плевать, если проиграю партию в шахматы, но что-то важное, вроде “Оскара”, я проиграть не хочу! Однако я твердо знаю, что в победе “Харви Милка”, которому достался Оскар за мужскую роль, замешана политика. Так что в глубине сердца я не чувствую, что проиграл. Я выиграл БАФТу, “Спирит”, “Золотой глобус”... ну что ж, раз с “Оскаром” сейчас не вышло, возьму его через год. Или еще на год позже. И плевать я на всех хотел, этот приз будет моим. А с Шоном Пенном, который со сцены назвал меня братом, мы и правда были близки, как братья, на протяжении двадцати трех лет. Я его уважаю от всей души – и как личность, и как профессионала. Он в “Харви Милке” выполнил сложнейшую работу... хотя такое кино и не по мне. У меня проблем нет с тем, чтобы проиграть Шону.

- Известно, что вы отказались от десятков интересных ролей. Что в принципе заставляет вас согласиться на тот или иной проект?

Режиссер.

- То есть, например, Квентин Тарантино, который хотел позвать вас на те роли, которые потом достались Брюсу Уиллису, Брэду Питту и Курту Расселу, был для вас недостаточно убедителен?

Мне не понравилось, каким тоном он со мной разговаривал. Мужчина не должен позволять себе такой тон, когда он обращается к другому мужчине. Возможно, мне стоило бы показать ему однажды, как надо разговаривать... Не уверен, что Тарантино хватило бы смелости работать со мной. Ему хочется все контролировать. Показать, что он на корабле капитан. Он, может, и капитан, но уж точно не моего корабля. Я на моем корабле сам стою у штурвала.

- И не пустите к нему никого?

Разумеется, пушу того, кто этого достоин. Например, я пустил на мой корабль Даррена Аронофски. Он знал, как надо со мной разговаривать. Как мужчина с мужчиной. Не свысока. Я никому не позволю обращаться ко мне свысока. Взаимное уважение и вменяемость – вот, что мне необходимо. Вот чего я требую от режиссера. Вот что важнее всего для контакта.

• Вы это чувствуете с первой беседы?

О да! С первой, блядь, минуты. А если Тарантино еще раз посмеет со мной так говорить, я ему сразу по морде дам. Во всяком случае, никак не размер гонорара становится решающим фактором, когда я решаю, играть ли мне ту или иную роль.

• Я знаю, “Рестлер” был снят за пять миллионов долларов – сумму по голливудским понятиям смехотворную. Скажите, а о ролях, на которые соглашаетесь, жалеть не приходится?

Жалею и о том, и о другом.

• А больше о чем?

Больше всего – о том, что соглашался на роли только из-за денег. Этого больше не повторится. Поступать так – значит не уважать самого себя. Теперь я себя уважаю. Не будет самоуважения – будет плохая репутация. У меня уже была дурная репутация, я больше не могу ее себе позволить. Мне нужно двигаться вперед.

• Теперь у вас хорошая репутация?

Отличная. Лучше не бывает. Но тени прошлого о себе забыть не дают.

• Главные герои “Рестлера” – собственно, рестлер и стриптизерша. Как, по-вашему, работа актера больше похожа на рестлинг или на стриптиз?

И на то, и на другое. Правда, рестлинг – скорее, не сцена, а арена цирка. Стриптиз... это другое дело. Вот вы что бы выбрали – залезть на этот стол, за которым мы разговариваем и раздеться передо мной догола, или сразиться с ним? (Показывает на безмолвного мужчину атлетического сложения, стоящего у дверей, – своего тренера). Что, не хочется драться? То есть вы бы полезли на стол, чтобы раздеться? Ну да, моего тренера так просто не уделать. Можно понять такой выбор.

• Как вы считаете, немолодому актеру труднее найти достойную работу в Голливуде, чем молодому?

По мне, так возраст вообще не важен. Важны твои способности. Надо быть лучше остальных – вот и весь секрет востребованности. Когда ты лучше всех, надо еще и работать больше остальных. А хорошую роль можно получить, будучи тинейджером... или пятидесятилетним. Правда, с женщинами сложнее: молодые и красивые актрисы востребованы, с возрастом их популярность неизбежно падает. Мужичку может быть хоть двести гребаных лет, он ничего не потеряет.

• В Америке любят повторять, что “Оскар” меняет судьбу актера. Может ли фильм ее изменить?

Да, и с “Рестлером” это у меня произошло. Доказательство? Я сижу здесь и говорю с вами. Со мной пятнадцать лет никто разговаривать не хотел.

• Каков следующий шаг?

Я уже снялся в фильме “13” грузинского режиссера Гела Баблуани – он мне очень понравился: умный, бескомпромиссный... прямо как Аронофски. И в следующем фильме Баблуани сыграю. А потом у меня по плану роль русского преступника в “Железном человеке 2”, к которой я надеюсь хотя бы отчасти подготовиться во время моего пребывания в России. Я очень хочу сыграть эту роль – хотя бы потому, что она не так эмоциональна, как роль в “Рестлере”. Второй раз подряд такой изматывающей работы я бы не выдержал.

• Как думаете, удастся вам сыграть русского?

Полагаю, да. Все зависит только от тренировки. Я намерен тренироваться всерьез. Каждый день буду заниматься по три часа с моим тренером, и еще по три часа буду учиться русскому языку. Русский герой должен говорить по-русски.

• Вам совершенно безразлично, американец ли предлагает вам сняться в его фильме? Вы бы и в русской картине согласились сыграть?

Мне все равно, откуда режиссер родом. Вот Баблуани, например, из Грузии. Да пусть он будет хоть с Луны – главное, чтобы был талантлив, умен и не шел бы на компромиссы.

• Еще в “Бойцовой рыбке” ваш герой жертвовал жизнью ради спасения животных из зоомагазина. Что связывает вас на протяжении всей жизни с животными – особенно собаками? Вы ведь не лукавили, говоря, что смерть вашей собаки расстроила вас гораздо больше, чем не полученный “Оскар”?

Так и есть! Я прожил с собаками всю жизнь, с раннего детства. Мои собаки были для меня всем. Я никогда не чувствовал такой близости ни к одному члену семьи, за исключением, возможно, бабушки и брата. Собаки стали моей подлинной семьей. Локи прожил со мной восемнадцать лет, и когда он умер, я ощутил такое же горе, как если бы умерла моя бабушка или мой брат. Каждый день я вспоминаю Локи – когда ложусь спать, когда просыпаюсь поутру. Я предпочитаю общество собак обществу людей. Собаки не живут по графику, как люди. Они чисты и честны.

Загадка “Рестлера” – в том, как глубоко он был способен тронуть людей, абсолютно равнодушных к рестлингу и спортивному кино, к эстетике 1980-х и тяжелому року, и даже тех несчастных, кто не знал до тех пор о существовании актера Микки Рурка. Отодвигая “культурную” парадигму, Аронофски находит способ обратиться к зрителю напрямую, охватив и “образованную” аудиторию (лучший пример таковой – те, кто смотрел фильм на Венецианском кинофестивале), и “массовую”. Чтобы понять, как ему это удалось, необходимо обратить внимание на еще одну черту, объединяющую абсолютно все фильмы этого режиссера – крайне важную, хотя и недостаточно специфическую, чтобы счесть ее приметой индивидуального стиля. Каждая картина Аронофски – о встрече человека с судьбой и о тщетных попытках эту судьбу преодолеть, переиграть, обмануть. Однако нигде до “Рестлера” режиссеру не удавалось найти и применить столь универсальную и элементарную метафору, как здесь: перед нами – кино об игрушке судьбы.

Игрушке в прямом смысле слова. Еще в самом начале фильма, до того, как мы впервые видим лицо Рэнди (работавшая с Тоддом Хэйнзом и Тоддом Солондзом оператор Мариса Альберти следует традициям Дарденнов, снимая героя с затылка, следуя за ним), камера упирается в солдатика – коллекционную фигурку рестлера по кличке Баран, установленную на приборной панели автомобиля. Позже, пытаясь завоевать расположение единственной подруги, стриптизерши Кэссиди, Рэнди дарит игрушечного себя ей – для сына, и тот, играя с пластмассовым рестлером, предсказывает финальную сцену фильма. Эта игрушка – не только привет из прошлого, из дней былой славы, когда Рэнди заслужил такой своеобразный памятник, но и постоянное напоминание о невозможности выйти за границы четкого амплуа. Как и еще одна “игрушка” – созданная специально для фильма примитивная электронная игра для приставки Nintendo образца 1980-х, в которой рестлер Баран вступает в бесконечное единоборство со своим извечным противником, рестлером Аятоллой. Компьютерный Рэнди может победить Аятоллу, может проиграть – но сойти с ринга он не способен ни в каком случае.

В Nintendo Рэнди режется с соседским мальчиком, который, без излишней деликатности, сообщает великовозрастному партнеру новость: глупо играть в устаревшую игру, когда можно выбрать вместо нее Call of duty 4 (“Она такая крутая, можно играть за морпеха!”). Технологии меняются, в моду входят новые игры, и найти общий язык с поколением детей Рэнди не в состоянии – поскольку сам он, будучи игрушкой, не взрослеет и не меняется

с годами. Отсюда – и его трагическая неспособность найти общий язык с повзрослевшей дочерью, не желающей даже слышать о непутевом отце. Судьба Рэнди – это история устаревшей, выброшенной на свалку игрушки: да и рестлинг как таковой, полный подтасовок и театральных, неспортивных эффектов, не что иное, как игра. Он возвращается на ринг не потому, что осознанно решает покончить с собой – он просто не знает другого подходящего для себя места, чем эта игровая площадка. Как чувствительный Железный Дровосек не может вынести отсутствия сердца, так и Рэнди угнетен собственной неспособностью “жить как люди”: ему не по силам выбрать в магазине подарок для дочки или взвесить двести грамм развесного салата для привередливой старушки. Его роль – иная: проливать кровь, не жалуясь на боль. Даже если речь идет о руке, порезанной электрическим ножом для нарезки ветчины.

Аронофски в “Рестлере” совершает невероятно щедрый для режиссера авторского кино жест: возвращает актеру-игрушке, каким долгие годы оставался Микки Рурк, право на самоопределение, на свою драму, на свой вкус (даже если в него вписывается не Курт Кобейн, а признанные эталоном дурного вкуса Guns’n’Roses). Он отходит в сторону, уступая актеру авансцену – и публика, разглядев на его, взятой крупным планом, коже настоящий пот и настоящую кровь, наконец (возможно, впервые) видит в нем не стойкого пластмассового солдата, а вполне реального человека. Если бы это не звучало как издевка, то “Рестлеру” по праву можно было бы присвоить подзаголовок “Повесть о настоящем человеке”.

Фотоувеличение: Соррентино

“Диво”, 2008



“Il Divo” – а именно так называется на самом деле этот фильм Паоло Соррентино – трудно перевести на русский. На самом деле, речь идет о “Звезде”, но звезде мужского пола. Главный герой – многократный премьер-министр Италии и пожизненный сенатор, настоящий символ последнего полувека мировой политики Джулио Андреотти. Учитывая его почтенный возраст и политическое призвание, возможно, было бы логично вспомнить старый советский анекдот и переименовать фильм в “Суперстар”. Заголовок, под которым картина Соррентино показывалась в России, “Изумительный”, отражает богатство смыслов лишь отчасти. Лучше уж было пойти по пути примитивного созвучия, и попросту окрестить фильм “Диво”.

Андреотти – и правда, диво дивное: вечно живое воплощение лицемерной и всевластной европейской демократии, автор десятков метких афоризмов и нескольких книг, мыслитель и скептик, которого не раз судили за предполагаемую коррупцию и связи с мафией, но оправдали по всем статьям, поскольку не смогли найти доказательств. Сам фильм Соррентино – едва ли не столь же удивительное диво. Чисто формально – кинобиография, байопик о значительном политике, острый и злободневный, который ознаменовал долгожданное возвращение итальянского кино в моду и в строй. Об этом заговорили после триумфа в Каннах-2008 сразу двух итальянских картин: жесткого портрета неаполитанской мафии-каморры – в “Гоморре” Маттео Гарроне (Гран-при) и “Дива” Соррентино (Приз жюри). Режиссеры называли друг друга братьями по оружию и единомышленниками, их объединяла не только общая победа, – за которой последовал нешуточный успех в национальном прокате, – но и один актер, маститый театральный деятель Тони Сервилло. С подмостков в кинематограф его привел именно Соррентино, снимавший Сервилло в каждом своем фильме; в конце 2008-го артист получил высшее признание в Копенгагене, где Европейская киноакадемия дала ему приз сразу за две лучшие мужские роли – в “Гоморре” и “Диве”. Но обо всем этом можно рассказать и не смотрев фильма Соррентино. Те же, кто его видел, оказываются

настолько ошарашенными, что забывают о культурно-политическом контексте – поскольку “Диво” мало напоминает как новейшее итальянское кино, так и политические фильмы, произведенные за последние сто лет какой-либо еще кинематографией.

С одной стороны, это дайджест важнейших политических событий, случившихся в Италии с момента похищения и убийства Красными бригадами экс-премьер-министра Альдо Моро в 1978-м и до наших дней – поскольку точка в вопросе обвинения Джулио Андреотти по делу об убийстве журналиста Мино Пекорелли не поставлена до сих пор. С другой стороны – невиданный визуальный аттракцион, напоминающий и программу “Куклы” (аналоги которой существуют во многих европейских странах), и нахальное цитатное кино Квентина Тарантино или Роберта Родригеса, и сюрреалистические киномедитации Дэвида Линча, и авангардные видеоклипы на песни современных рок-групп, принявших немалое участие в создании саундтрека к картине (в состав которого, однако, включена также музыка Форе, Вивальди, Сен-Санса и Сибелиуса). Никто раньше не брался говорить о политике таким языком. Никто раньше не решался препарировать реальность при помощи подобных инструментов.

“Диво” – проект утопический. Ведь для того чтобы полностью осознать и оценить все, что творится на экране, необходимо быть ведущим политическим журналистом одной из главных ежедневных газет Италии, при этом будучи человеком, изрядно искушенным в современном кинематографе и искусстве в целом. Число таких идеальных зрителей может составить десятка полтора – вряд ли больше. Следовательно, на взаимопонимание публики Соррентино рассчитывать не мог. Как же смотреть (и зачем снимать) такое кино? Ответ дает американская пресса, наиболее далекая от описанных в фильме явлений: оценки – наивысшие, консенсус – “это кино можно и нужно смотреть, даже ничего в нем не понимая”. Вот наивысшая похвала – особенно для разговорного, перенасыщенного персонажами, фамилиями и событиями фильма, основанного на реальных фактах. Режиссер поставил на зрителях эксперимент: что будет, если не идти ни на какие уступки и компромиссы, отказаться от адаптации незнакомого аудитории материала и слепить фильм из всего-то двух базисных элементов – газетной публицистики и необузданной творческой фантазии? Может, современное искусство и не поменяет своих ориентиров, и Андреотти в тюрьму вряд ли посадят – но уж точно на свет появится уникальный фильм: замороженная публика будет смотреть его, как слушала бы стихотворение на незнакомом языке, не вдаваясь в смысловые глубины, но наслаждаясь мелодикой речи. А как же постижение истины при помощи кинематографа? Соррентино парирует, цитируя своего героя: “Если верить Евангелиям, когда Иисуса спросили, что такое истина, он не ответил”.

Истину не постичь, однако не мешает разобраться в фактах, изрядную охапку которых Соррентино высыпает из пыльного мешка прямоком на голову оторопевшего зрителя. Труп за трупом – жертвы политических интриг и опасных игр, полицейские, банкиры и журналисты; все они – побочные эффекты бесконечной эпохи Андреотти, уже в седьмой раз ставшего премьер-министром. Премьера поздравляют с победой, но на его напряженном лице не дрогнет ни один мускул: он знает, что именно сейчас, когда приближается новое тысячелетие, а ему уже за семьдесят, пришло время перейти Рубикон: выдвинуть свою кандидатуру на пост президента Республики... или уйти на пенсию почетным пожизненным сенатором.

Почему Андреотти все-таки не удастся стать главой государства, почему ему придется оправдываться в суде по нескольким убийственным статьям? Пожалуй, этого из фильма Соррентино не поймет даже самый внимательный зритель – поскольку и сам режиссер не ищет ответа и не пытается читать мораль продажным политикам. В хитросплетениях политики той страны, что когда-то, еще при Древнем Риме, выдумала эту непростую науку, он – автор больше вдохновенный, чем интеллектуальный – отыскивает материал для уникального балета. Непостижимой, но неизменно живописной, одновременно пугающей и смеш-

ной мистерии Власти. Главный парадокс этого фильма: заваливая зрителя информацией, Соррентино убеждает его, от противного, что запоминать имена, даты и факты бесполезно. Простому смертному (даже кинорежиссеру) не под силу повлиять на ход событий, и не его это дело – бороться за власть или бороться с властью. Она нужна ему для других целей: как источник вдохновения. Чтобы люди смогли что-то извлечь из фильма даже в ту эпоху, когда имя Андреотти будет давно забыто. Впрочем, эту задачу Соррентино выполнил еще при жизни своего героя, прельстив своим фильмом аудиторию за границами Италии.

Итальянский режиссер извлекает урок из поучительной истории Майкла Мура, который возомнил, что одним фильмом – пусть даже попавшим в книгу рекордов Гиннеса как самая популярная неигровая картина в истории и получившим “Золотую Пальмовую Ветвь” – можно повлиять на общественное мнение и заставить колеблющихся американцев проголосовать против Джорджа Буша. Соррентино не идет и по скользкому пути Оливера Стоуна, попытавшегося высмеять Буша уже постфактум, в момент окончательной смены власти в США, своим глумливым байопиком “W”. Соррентино не пытается толкнуть падающего, тем более, что Андреотти и не думает падать: даже в старости он несдвигаем и негибает. Режиссер лишь увековечивает изменчивую реальность, превращая человека – выдающегося по многим статьям, но все-таки смертного – в бессмертного и, по сути, вымышленного персонажа. Правда, выдумал он его не сам, а с помощью Джулио Андреотти – главного автора собственного образа.

• Как вам кажется, престижный каннский Приз жюри как-то повлияет на ваш подход к кинематографу, на ваш стиль?¹⁵

Понятия не имею. Если что-то во мне и изменится, узнаю я об этом не раньше, чем возьмусь за следующую картину – а об этом говорить еще не время. Пока я купаюсь в комплиментах и поздравляю сам себя с успехом. Хочу надеяться, что приз сделает меня сильнее... Или, во всяком случае, поможет наконец поверить в светлое будущее и найти хоть немного покоя. А то надоело уже бегать за продюсерами с моими безумными проектами.

• Изменится ли что-то в итальянском кино после награждения “Диво” и “Гоморры”? Все-таки впервые такое случилось – два молодых нахальных итальянца-новатора получили по награде на самом авторитетном мировом фестивале, а потом еще и кучу денег в прокате заработали...

Ну, хочется надеяться. Надежд на коммерческий успех у нас было мало – тем паче, что “Гоморра” и мой фильм вышли на экраны в конце весны и начале лета, то есть, в самый сомнительный для проката период. А результаты – сенсационные. Спасибо зрителям! Они вылечили нас от пессимизма и безнадежности во всем, что касается судьбы угасшего в Италии авторского кино. Поборники стереотипов, заранее уверенные в недоступности подобных фильмов для широкой публики, посрамлены. Прецедент создан. Похоже, в кои веки, необычное и авторское кино наконец-то заставит потесниться все более модный кинематограф чистого развлечения.

• “Диво” покорило иностранных критиков, плохо знакомых с политической подоплекой фильма, не только исследованием вечной темы – “человек и власть”, – но и силой визуального решения. Зрительный образ для вас важнее слова?

Несравнимо, значительно важнее. Кино, прежде всего, работа с визуальными образами. Творческие амбиции, идеи, индивидуальный стиль – все это, в конечном счете, выражается в ракурсах и движениях камеры! В тех образах, которые появляются на свет. Лишь после этого можно судить о том, насколько уникален твой подход к кинематографу, есть ли

¹⁵ Интервью с Паоло Соррентино взято известным итальянским кинокритиком Паоло Перроне и предоставлено автором специально для публикации в этой книге.

тебе что сказать. Кино обязано быть зрелищным – и я посвятил все мои работы доказательству этого тезиса.

- Герои всех ваших предыдущих фильмов – люди “пограничные”, не способные совершить выбор между добром и злом, откровенным и скрытым. Что заставило вас прибавить к этой галерее персонажа реального – экс-премьера Джулио Андреотти, ставшего для многих символом власти в Италии?

Для итальянцев Андреотти, несмотря на все противоречия, остается одним из самых популярных героев. Он уже не человек, а икона; для всех нас он – как родственник, старый знакомый. В то же время, Андреотти – человек закрытый, сдержанный, даже таинственный. Его образ настолько прочно укоренен в коллективном бессознательном целой нации, что практически невозможно не поддаваться его обаянию. Я вообще не понимаю, как кинематограф до сих пор мог оставаться равнодушным к такому герою! Зато уникальный стиль, увлекательная судьба, духовные приоритеты и светские аппетиты Андреотти давно стали предметом исследования для многочисленных политиков, журналистов и литераторов.

- Что было самым сложным при написании сценария, который, при всем желании, никак не мог бы вместить все аспекты многогранной биографии Андреотти?

По сути, “Диво” – исторический фильм, а написание сценария, посвященному делам минувших дней, – дело невероятно утомительное. Сложнее всего было совершить выбор, отсеять самое важное из огромного количества статей, книг, интервью и телепередач, посвященных Андреотти. Да, по мере работы над материалом я понимал, как неразрывно связана его судьба с новейшей историей Италии, но ведь моя задача была сравнительно скромной – снять хороший фильм, не более! Так что я ограничился последним тридцатилетием и всего несколькими, особо загадочными, фактами последнего правления Андреотти.

- Вас обвиняли и в цинизме, и в невнимательности к личности пожилого “пожизненного сенатора”, однако вы, кажется, по-своему его любите и жалеете, не так ли?

Разумеется. За любым персонажем – вымышленным или реальным – всегда скрыта личность. А портрет личности не может быть одноцветным и однозначным: не существует только плохих или только хороших людей. Главное – забыть о логике и помнить о том, как сложен каждый человек. Даже в том случае, если этот человек – плод твоего собственного воображения.

- “Диво” – уже четвертый фильм, в котором вы работаете с одним из лучших итальянских артистов, Тони Сервилло. Как вы превращали его в Андреотти?

Знаете, у нас с Тони сегодня – стопроцентное взаимопонимание. Чем больше мы работаем вместе, тем меньше указаний я ему даю. Мы так хорошо друг друга знаем и понимаем, что теперь обходимся вообще без слов – только взглядами обмениваемся. Правда, перед съемками “Il Divo” мы все-таки посоветовались, и результат – плод нашего коллегиального решения. Правда, груз ответственности в конечном счете лег на плечи Тони – я-то спрятался за камерой... Его лицо стало лицом Андреотти, его спина – спиной Андреотти, и так далее. Но нас интересовало не физическое сходство с прототипом, а созвучия. А также сходство голоса, жестов и мимики, которое бы не позволило счесть наш портрет дешевой карикатурой.

- Кто из режиссеров больше всего повлиял на ваш стиль, на ваше кинематографическое воспитание?

Без сомнения, Федерико Феллини, Серджио Леоне и Элио Петри. Из иностранцев – Мартин Скорсезе. Хотя в Италии есть немало замечательных постановщиков, которых я уважаю, хотя и не ощущаю близости к их стилистике: Бернардо Бертолуччи, Джузеппе Торнаторе, Марко Белоккио, Джанни Амелио...

- Дарио Ардженто?

Нет, он меня совершенно не интересует.

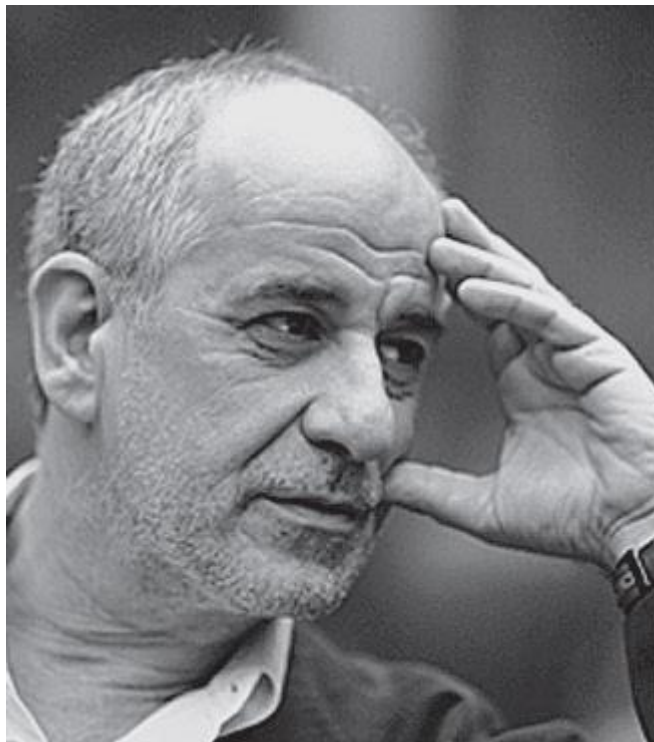
- “Диво” открывает новую главу в вашей карьере?

Не знаю, мне трудно оценивать мою работу со стороны. Каждый фильм – новая глава, мне все труднее связывать и сравнивать их друг с другом. Каждый раз, когда я берусь за какой-то сюжет, он захватывает меня полностью, и я отдаюсь ему без остатка. Я одержим фильмом, пока его конструирую, а как только работа закончена, чувствую себя опустошенным, будто выпотрошенным. С этого момента мне плевать на то, что случится дальше с этой историей или этими персонажами, – я жду момента, когда буду одержим чем-то новым.

- Не боитесь стать пленником своей одержимости?

Не боюсь, ничуть. Съемки фильма отнимают немало времени и сил. К концу работы над ним я держусь уже с трудом, а выход картины на экран расцениваю как долгожданное освобождение. Я чувствую безумную усталость задолго до окончания съемок, хотя, как любой режиссер, мужественно держусь до финала – до последней монтажной склейки.

Интервью с Тони Сервилло



• Ощущаете какую-то закономерность в том, что вы сыграли сразу в двух наиболее прославленных фильмах нового итальянского кино, вышедших одновременно, – “Диво” и “Гоморре”? Вас даже на премию Европейской киноакадемии выдвинули “по совокупности”.

Дело не в моих заслугах – просто повезло, совпало так. И так повезло, что оба фильма оказались выдающимися.

• Как связано то, что вы делаете в театре, с вашими киноролями?

Может показаться, что на сцене я играю классику, а в кино – авангард, но сходства тут больше, чем различий. Разумеется, тексты Гольдони в моих театральных интерпретациях остаются незыблемыми, однако даже когда мы играем спектакль в костюмах восемнадцатого века, сам ритм и интонация абсолютно современны. Классика всегда звучит современно, и нет специальной необходимости в том, чтобы вовлекать в спектакль кричащие элементы современности. Когда Гольдони рассказывает о буржуа, приезжающих отдохнуть на дачу, незачем пересаживать их из экипажа в “Ягуар”. Но, с другой стороны, Паоло Соррентино – режиссер стопроцентно современный, актуальный, делающий динамичные монтажные картины, – придерживается классической традиции драматургии. Недаром в его фильмах такие блистательные диалоги. Литературное качество сценария – первое, на что я обращаю внимания. Листая сценарии Соррентино, я всегда вижу в них классическую театральную драматургию. В “Диво” этот симбиоз кино и театра особенно важен – современность визуального языка оттеняется театральностью текста, который с экрана произносят актеры. Причем по преимуществу актеры театра, а не кино! В лучших итальянских фильмах сегодня играют именно театральные артисты. И в “Гоморре” тоже.

• Однако драматургия Соррентино нередко базируется на газетной публицистике, на прямых цитатах из политиков..

Думаете, у Гольдони таких цитат не было? Современность – понятие относительное. Для меня на всю жизнь самым актуальным фильмом стал “Андрей Рублев” Тарковского,

хотя снят он уже давно и рассказывает об отдаленном историческом периоде. Классика – хорошо состарившийся авангард.

• Как бы вы сравнили работу над персонажем, воспроизводящим реального человека – к примеру, Джулио Андреотти, – с работой над персонажем, скажем, того же Гольдони?

Гольдони играть, честно говоря, приятнее. Его герои больше похожи на меня, чем Андреотти, – для того, чтобы воплотить его на экране, мне пришлось проделать адскую работу над собой. В этом персонаже нет ничего, вообще ничего от реального меня. Пришлось по-брехтовски отстраняться. Результат – более эпический язык фильма. Андреотти – целый механизм, который мне приходилось демонтировать в моем сознании ежевечерне, перед сном, чтобы с утра выстраивать его заново. Нелегко было сохранить хладнокровие и необходимый уровень концентрации.

• Грим помогал?

Безусловно, очень сильно. В некотором смысле, “Диво” – фильм масок. Почти комедия дель арте. Это картина о том, к чему вас может вынудить маска, чего она может добиться. Смотря на маску, вы заранее знаете, чего от нее ждать. Альберто Моравиа, к примеру, обо-жал Гольдони, и если вы внимательно перечитаете его прозу, то на каждой странице отыщете маски из гольдониевской драматургии. Конечно, открытия классиков всегда помогают современным художникам.

• Можно ли опознать те же маски в персонажах реальных политиков?

Конечно, даже приукрашенные при помощи ретуши или фотошопа фотографии политиков в журналах и газетах – это чистейшей воды маски. Этот Непобедимый, тот Бессмертный... Итальянские политики очень внимательно следят за своим внешним видом, соревнуются в том, у кого лифтинг лучше. Ну чистые актеры!

Режиссерские находки Соррентино получили гораздо более единодушную оценку, чем актерская игра Сервилло. Обильный грим превратил подвижное лицо артиста в статичную маску, испещренную морщинами. Рот вечно чуть искажен в гримасе легкого недовольства, глаза спрятаны за очками, уши оттопырены – то ли карикатура, то ли скульптура, но уж точно не живой человек. В этом, однако, и состоит главная задача как постановщика, так и зрителя этого фильма – рассмотреть за каменными чертами политика нечто человеческое. Решить загадку Сфинкса – именно так прозвала пресса Андреотти.

Это лишь одно из десятков прозвищ. Он же Маленький Горбун, Молох, Саламандра, Вельзевул, Лис, Вечность, Черный Папа и Человек Тьмы. Последние две клички особенно показательны: мрак скрывает не только дела Андреотти, в которых не способен разобраться ни один следователь, ни один суд (куда уж там бедолагам-киношникам), но и саму его фигуру. Из бесконечной первородной мглы выплывает Джулио в первых кадрах “Дива” – будто герой ужасика, Восставший из Ада. И голова так же утыкана – правда, не гвоздями, а иглами: Изумительный способен одолеть всех противников, кроме одного – мигрени, и потому чаще пьет растворимый аспирин, чем спиртное. Андреотти – Дракула с тусклым взглядом и оттопыренными ушами. Тот, кто гасит свет. Он идет по коридору и щелкает одним выключателем за другим, и за ним воцаряется темнота. Он сам себе источник света: в одном потрясающем плане Андреотти встает в полный рост, и его лицо загорожено от камеры большой округлой люстрой. То ли Князь Тьмы, то ли Король-Солнце.

Андреотти небожитель, верховный священнослужитель культа Власти. Когда после провозглашения очередного, седьмого правительства под его руководством к его руке при-кладываются вассалы, их длинная очередь невольно напоминает о Ватикане. А вот и потен-циальная наложница – убийственно красивая леди, пришедшая на частный прием, жена французского посла (эту эпизодическую роль сыграла Фани Ардан). Недаром в свите Андреотти – кардинал Фьоренцо Анджелини, он же Его Святейшество. Других Богов, кроме себя самого, Диво не признает, веру ему заменяют суеверия. Под ритуальную “Павану” Форе

он идет по темному Риму ранним утром в церковь, не торопится, окидывает ленивым взглядом очередное богохульство, написанное кем-то на стене – “долгой Андреотти”, – а вокруг рассыпаются толпами ангелы-хранители с автоматами и мигалками. “Священники голосуют, Бог – нет”, – очередной афоризм, исчерпывающе объясняющий религиозные пристрастия премьер-министра. Кстати, ведь и “премьер” по-итальянски – *Presidento*, так стоит ли удивляться, что Андреотти решает выдвинуть свою кандидатуру в президентской гонке? Проигрыш в ней и начало падения – вот сюжетный каркас фильма. Падение – тоже образ библейский.

Как подлинный итальянский художник, Соррентино искушен в традициях живописи на сакральные сюжеты. Сцену, в которой свита Андреотти собирается на прием, выходя по очереди из машин, а затем медленно, в рапиде, следуя по анфиладе к кабинету Самого, критики успели сравнить и с блокбастерами Майкла Бэя (так же красиво шли шахтеры на смерть в “Армагеддоне”), и с “Матрицей”. На самом же деле этот эпизод апеллирует к ренессансному Преображению или Вознесению; клеветы премьера – безусловно, апостолы. Длинный стол в темном саду, посередине сидит Андреотти, вокруг него – ученики и последователи; принимается решение о выдвижении в президенты. Безусловно, Тайная Вечеря, которую ее участники ошибочно принимают за свадьбу в Кане Галилейской. И намек на воду, преобразенную в вино, тоже имеется – поднимая тост за руководителя, апостолы пьют шампанское, а он чокается стаканчиком с аспирином. “Я – человек среднего роста, но, посмотрев вокруг, я не вижу великанов”, – изрекает Учитель.



Самая блистательная из живых картин – ритуальный поцелуй Андреотти с одним из крестных отцов мафии, подтверждающий чисто изобразительными средствами тот тезис, над доказательством которого последние двадцать лет бьются все итальянские борцы с коррупцией. Это одновременно и поцелуй Иуды (ведь встреча с влиятельным мафиозо становится основой для обвинений против Андреотти), и встреча Христа с Иоанном Крестителем – двух братьев, один из которых безоговорочно признает величие и главенство второго. Фон для этой сцены, с которой может сравниться только знаменитый сюжет соц-арта – поцелуй Брежнева с Хонеккером, – создан весьма тщательно. По обе стороны от Андреотти стоят то ли африканские идолы, то ли имитирующие их скульптуры Джакометти, а прямо за спиной премьера – большой примитивный портрет еще одного божка, гигантской неподвижной головы в духе Жана Дюбюффе или Пауля Клее. Религиозная живопись, ставшая политическим актом, скатывается до пародии на языческий ритуал, мумбо-юмбо.

Наверное, для ликбеза нелишне знать, что целуется Андреотти не с кем-то, а с Сальваторе “Тото” Риной, главой всей сицилийской мафии, крестным отцом Коза Ностры – но важно именно то, что смысл эпизода, изображающего братство политика с бандитом, прозрачен и без комментариев или сносок. Точно так же не принципиально знать, что солидный седобородый журналист, который берет интервью у Андреотти, – это основатель газеты “Република” Эудженио Скальфари. Куда принципиальнее ответ премьер-министра на все обвинения либеральной прессы: “Если бы не наша власть, у вас не было бы вашей свободы слова”. Андреотти не исповедуется никому – тем более, газетчикам. И на исповеди в церкви он не находит, в чем себя упрекнуть.

Единственный высший авторитет, которому он не может смотреть в глаза от стыда, это он сам. Наедине с собой Диво произносит пронзительный монолог, сперва – монотонную скороговорку, затем – болезненную череду признаний в том, каким непереносимым грузом лежат на его совести смерти всех тех, кого он пережил. Фильм Соррентино начинается с “отсчета утопленников”, списка убитых и покончивших с собой соратников и соперников вечного Андреотти. Они возвращаются снова и снова, слепящие вспышки фотообъективов превращаются в вспышки выстрелов. Перед глазами премьера – и публики – проходит чередой масштабная и гротескная Пляска Смерти. Во главе вереницы покойников – бывлой товарищ и конкурент, Альдо Моро, мужчина в спортивном костюме, не произносящий ни единого слова. Мертвые молчат, но само их явление весьма красноречиво. “Memento Mori” для Андреотти превращается в “Memento Moro”.

“Диво” – не только фильм о Власти, это еще и кино о ее границах, установленных самой природой. О том, как старость заставляет взглянуть на все мечты (тем более, свершившиеся) как на суету сует. Андреотти в картине Соррентино – Ричард Третий, внезапно обнаруживший в себе Лира. С верной безмолвной супругой сидит он дома у телевизора, и какой канал ни включит – везде назойливые репортеры твердят одно и то же о продажности нынешнего правительства. Наконец, с облегчением, они останавливают выбор на музыкальном канале, где певец Бруно Мартино поет перед огромной толпой свой старинный хит – песню времен молодости Андреотти и его жены Ливии, *E la chiamano estate*. Слушая песню о лете, Диво осознает, что близятся холода.

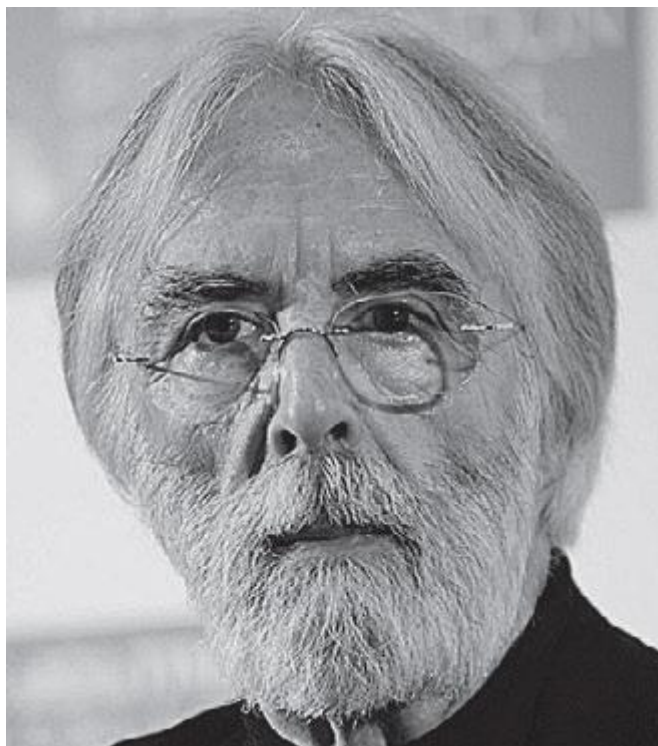
Почти все реплики, которые Андреотти произносит в фильме, взяты из его реальных речей и книг. “Я не обижаюсь на прозвища – ведь у меня есть чувство юмора”. Это качество сильнее всего сближает его с Соррентино. Однако есть и различия: “У меня есть юмор, но нет воображения – его мне заменяет колоссальный архив”. Соррентино хватило воображения, чтобы сделать картину на локальную, частную, далеко не всем интересную тему – и при помощи творческой фантазии избавить итальянское кино от главной его болезни: провинциальности. Когда пишется этот текст, Паоло Соррентино снимает свой первый международный фильм; кроме неизбежного Тони Сервилло, там снимается Шон Пенн. Что до Джулио Андреотти, то 14 января 2009 года он отметил свое девяностолетие. Он жив и здоров. Фильм “Диво” ему не понравился. Очевидно, впервые в жизни отказало чувство юмора.

Покаяние: Ханеке

“Скрытое”, 2005

“Дон Жуан”, 2007

“Белая лента”, 2009



Михаэль Ханеке всегда был увлечен скрытым – не в эзотерическом или метафорическом смысле слова, а в чисто прикладном. Нет в истории кино режиссера, который так же мучительно, как он, искал бы идеального баланса между тем, что хочет показать или сказать – и тем, что должно остаться фигурой умолчания. В нем, прирожденном моралисте, все восстает против безнравственного масскульта – но слишком велик соблазн обратить на противника его собственное оружие, превратить обычную спекуляцию в жестокую провокацию. Удержаться на грани Ханеке удалось в его дебютном кинофильме “Седьмой континент”, к которому он готовился долго и обстоятельно, ставя пьесы и телефильмы, а также занимаясь теоретической работой. Уже в более известных “Видео Бенни” и, тем более, на шумевших “Забавных играх” равновесие было нарушено. Без шоковой терапии не удавалось пробить защитную оболочку зрителя, и Ханеке поневоле шел след в след за ненавистными голливудскими циркачами, проливающими литры фальшивой крови ради услады публики. Помещая натуралистичное зрелище в видеокассету, отматывая действие назад и тем самым его отстраняя, режиссер попадал в собственную ловушку – впечатление от увиденных ужасов моментально развеивалось, напоминая об иллюзорности любого аттракциона. Даже осмысленного и поучительного.

Найти решение непростой теоремы помогла литература. Франц Кафка, лучшую экранизацию которого режиссер осуществил в своем “Замке”, научил монтажу. Умение обрезать реальность в нужном месте, хоть бы на полуслове, думая о визуальной эффективности, стало с конца 1990-х главной приметой уникального метода Ханеке. Еще больше ему дала автор “Пианистки” Эльфрида Елинек (она же помогла получить каннский Гран-при и другие трофеи). Ее способность погружаться в inferнальные глубины подсознания отвратительных и выразительных героинь не оставила Ханеке иного выбора, кроме как скрыть подлинные

их мотивы на экране, обеспечить контраст нечистых человеческих помыслов со стерильным кафелем консерваторского туалета, заключить все obsessions в чемоданчик под кроватью... и превратить садистскую психодраму о доминировании в фильм о любви. Теперь он был готов поведать свою собственную историю на темы, родственные Елинек: о вине коллективной и индивидуальной, о социальном расслоении и нерешаемых алгоритмах. Об этом – “Скрытое”, заслуженно премированное в Каннах за режиссуру, а потом признанное лучшим европейским фильмом года.

Ханеке платит долг литературе: писателей среди его персонажей нет, но практически все они работают в книгоиздательской сфере. Главный герой Жорж Лоран (Даниэль Отой) – ведущий популярного литературного телешоу, его жена Анна (Жюльетт Бинош) – редактор в престижном издательстве. Стены их буржуазной квартиры заставлены книгами, но ни разу камера не задерживается ни на одной обложке. Книги немые, они не участвуют в фильме. Играть ту же роль, что пустые бутафорские корешки, которыми заставлены декоративные стеллажи в телестудии, откуда ведет свои эфиры Жорж. Книги, как и академическое образование супругов Лоран, не способны помочь в разрешении реального конфликта, превращающего их жизнь в ад: анонимный недоброжелатель подбрасывает к порогу дома (а затем и сыну в школу, и начальнику на работу) видеокассеты – записи скрытой камеры, следящей за подъездом их дома. К пленкам прилагаются страшноватые рисунки, на которых изо рта схематично изображенной детской головы изливаются потоки крови. Эта тайна восходит к далекому прошлому Жоржа – к “докультурному” возрасту. Ему было всего шесть лет, и он совершил свое первое (возможно, единственное) преступление. Книг он тогда не читал, был обычным мальчиком: значение имел лишь его социальный, а никак не интеллектуальный статус. Ни в одном фильме Ханеке еще не расправлялся так уверенно с былыми следами постмодернистской эстетики.

Если книги не могут стать союзниками в решении проблем Жоржа и Анна, то есть у них в доме и инсайдер-противник: телевизор, сияющий обманчиво-ярким окном посреди глухого книжного шкафа. Он – кривое зеркало, представляющее Жоржа успешным и счастливым человеком. Он – дверь в мир, предлагающая утешительный контекст. В самом деле, политические пертурбации делают мизерные прегрешения Жоржа и незначительными, и простительными. Телевизор – инструмент по профессиональной подмене реальности симулякрами. Легко удастся обмануть и зрителя “Скрытого”, то и дело принимающего “вторую реальность”, запись с видеокассеты, за реальность “первую”, претендующую на статус основной (разрушить иллюзию удастся при помощи приема из “Забавных игр” – перемотки, на сей раз сюжетно оправданной). Телеэкран можно спутать с киноэкраном, камеру давнего соратника Ханеке, оператора Кристиана Бергера, – с камерой анонимного соглядатая.

Сюжет “Скрытого” напоминает, и вряд ли случайно, интригу первой части “Шоссе в никуда” Дэвида Линча. Только в том фильме видеозаписи, полученные супружеской парой, явно были сигналами из “ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ” мужа-параноика, а у Ханеке они – сама объективность. Камера не двигается, она нейтрально фиксирует то, что попадает в поле ее зрения. Оператора обнаружить невозможно – все герои фильма отрекаются от роли того, кто установил в нужном месте штатив и нажал кнопку “Запись”. Речь ведь, вроде бы, о фактах, которым авторство ни к чему: в детстве Жоржа, в 1961 году, на демонстрации алжирских арабов в Париже несколько сотен человек были убиты – в том числе, родители мальчика Мажида, жившего в семье Лоранов. Отец и мать Жоржа решили усыновить сироту. А вот тут начинается индивидуальный сюжет: приревновав к чужаку, Жорж наврал родителям, что тот харкает кровью и нарочно пугает его – после чего Мажида сдали в детский дом. Эта давняя история и догнала Жоржа сорок лет спустя.

Соблазнительно элементарное прочтение “Скрытого”: автор обвиняет благополучных европейцев в безразличии к наследникам колониальной эпохи, попавших в Старый Свет из

Азии и Африки. Так ли это? Но ведь Анна – не говоря о благостных друзьях дома и коллегах Жоржа – не разделяет угрызений совести мужа, она страдает лишь из-за того, что тот ей соврал. Выходит, вина не коллективная, а индивидуальная? Только и пожилой Мажид отказывается выдвигать обвинения Жоржу. Установить, кто виноват, невозможно, как в блестящем – и, вроде бы, не имеющем прямого отношения к интриге – эпизоде, в котором супруги Лоран выходят из полицейского участка и их чуть не сбивает с ног стремительный чернокожий велосипедист. Попытка выяснить отношения приводит лишь к взаимным оскорблениям, ни одна из сторон не признает свою вину: “Вы не смотрели по сторонам” – “А ты слишком быстро гнал”. Ханеке, как и неведомого оператора, интересует исключительно ситуация “здесь и сейчас”, а вовсе не корни проблемы, восходящие к незапамятным временам. Не то, что Жорж совершил в шестилетнем возрасте, а то, как в пятьдесят с лишним он начисто забыл о покалеченной судьбе невинного человека. Не восстановление объективной истины, а субъективная реакция на нее: в конце концов, ужасные воспоминания-флэшбеки – не документальные свидетельства о прошлом, а лишь страшные сны Жоржа.

Блестящее концептуальное решение взять на главные роли двух самых раскрученных артистов современного французского кино не имеет никакого отношения к особо сложным задачам, подобным тем, что ставились перед Изабель Юппер в “Пианистке”. Здесь Ханеке низводит двух деятельных, независимых, узнаваемых, вполне способных претендовать на сверхгероические амплуа людей до уровня культурных буржуа из среднего класса, среднего во всех отношениях: интрига фильма требует от Жоржа и Анны лишь одного – страдательной пассивности, лучше всего отражающей состояние зрителя в зале. “Скрытое” – редкий случай, когда публика достигает полной самоидентификации с так называемыми “звездами экрана”. Напротив, единственный активный жест в фильме совершает Мажид (любимый Ханеке и вовсе не знаменитый артист алжирского происхождения Морис Бенишу), который зовет Жоржа себе в гости и на глазах у того перерезает себе горло.

Шок, вызванный этим эпизодом, отодвигает на второй план умозрительный детектив – вопросы “кто установил камеру?” и “в чем виноват Жорж?” моментально теряют значение; идентификация с героем, свидетелем неожиданного самоубийства, достигает высшей точки. В ней и становится очевидна экзистенциальная значимость экранного суицида: смерть – преждевременная точка в незавершенном процессе расследования, знаменующая невозможность получить окончательный ответ. Ясно лишь то, что прямо или косвенно этот крайний акт отчаяния спровоцирован равнодушно-защитительной позицией Жоржа – а значит, и зрителя тоже. Для героя эта смерть – приговор куда худший, чем видеокассеты или рисунки, поскольку меру наказания назначить теперь должен он сам. Предфинальная сцена фильма, в которой Жорж ложится спать, выпив снотворное и задернув шторы, похожа на самоубийство – или ту жертвенную покорность, которую являет смирившийся с собственной миражной виной Йозеф К. в последней главе “Процесса”. Впрочем, не из чего не следует, что Жорж умирает: он лишь отдает себя на откуп сновидениям, в которых его вина перед Мажидом сомнению не подлежит.



Есть ли хоть что-то мистическое в “Скрытом”? Не установила ли камеру сама Судьба, или Бог, или Совесть? Вряд ли. Приходя в гости к Лоранам, их давний друг (в роли которого – звезда Comedie Francaise Денис Подалидес) рассказывает анекдот о старой даме, принявшей его за реинкарнацию своей давно погибшей собачки – животное сбила машина в тот же день и час, что родился рассказчик! Смеясь над этой историей, гость отказывается признаться, является ли она плодом его воображения – решение остается за слушателями и зрителями. Самые внимательные из них, впрочем, обнаружат в финальном, длинном и статичном (будто снятом на пресловутую камеру слежения), эпизоде на ступенях школы разгадку фильма. У Лоранов есть сын – двенадцатилетний подросток ангельского вида, у Мажида тоже есть сын – задиристый юноша-араб; в предшествующих событиях они принимают пассивное участие (например, Лораны опасаются, как бы их Пьеро не похитил неизвестный шантажист), а тут вдруг встречаются и долго беседуют о чем-то, не слышном нам. Раз они знакомы – значит, они и стоят за теми событиями, что случились с их родителями, косвенно повинны в распаде семьи Лоранов и самоубийстве Мажида.

Тут встает та же проблема, что и с Жоржем: допустимо ли винить шестилетнего ребенка в столь серьезных грехах – а если нет, то кто должен взять его грехи на себя? Возможно, мать, поверившая наветам сына и сбавившая чужого арабского подростка куда подальше? Родительница Жоржа – бодрая, хоть и прикованная к постели старушка, видимых угрызений совести не обнаруживает: она и думать забыла о той истории, в которой, как ей казалось, виноватых не было. Эту роль играет Анни Жирардо – автоцитата Ханеке из “Пианистки”: мать как вечная козлица отпущения, которую взрослые дети обвиняют во всех своих несчастьях. В этом дьявольском хороводе, если верить суровому австрийскому режиссеру, невозможно найти крайнего. Единственный шанс на прощение – разделение ответственности и отказ от извечного, заведомо некорректного вопроса “кто виноват?”.

• Картинки, образы из прошлого в “Скрытом” разрушают жизнь в настоящем. Это ведь касается всего кинематографа в целом, не так ли?

Все мои фильмы говорят об имитации реальности в кинематографе. Образы помогают манипулировать реальностью. Если считать фильмы серьезной художественной формой – а мне хочется думать о моих картинах именно так, – то они должны предупреждать зрителя об опасности такой манипуляции.

• Ваш специфический стиль предполагает практически полное отсутствие музыкального сопровождения. Почему?

Наиболее близкое к кинематографу искусство, с моей точки зрения, – музыка. Так что само кино напоминает мне музыку куда больше, чем, скажем, литературу.

• Мог ли состояться фильм “Скрытое”, если бы в главных ролях не снялись Даниэль Отой и Жюльетт Бинош?

Я не снимал фильм с участием двух звезд; все актеры равны и все важны. Практически каждая роль была написана мной для конкретного исполнителя. Замечу, что со всеми актерами я работал и раньше – за исключением лишь одного Даниэля Отоя. Я бы никогда не написал роль Мажида, если бы не мое знакомство с Морисом Бенишу, и он, как я считаю, занимает в фильме никак не меньше места, чем Отой или Жюльетт Бинош.

• Однако, пригласив звезд такого уровня, вы, наверное, с большей легкостью добыли деньги на фильм?

Что вы, наоборот! Ведь у звезд и гонорары больше. *(Смеется)*.

• Насколько важен тот факт, что герои вашей картины – преуспевающие представители французского среднего класса и оба связаны с миром литературы: жена работает в издательстве, муж ведет телешоу о книжных новинках?

Прежде всего средний класс – самая знакомая мне среда, поэтому к нему принадлежат многие мои герои. Их социальное положение важно постольку, поскольку мы видим, что уверенность в собственном благополучии никак не гарантирует безопасности. В другой социальной среде тот же сюжет развивался бы по-другому. Что касается литературы, мне хотелось показать не просто самоуверенных богачей, а умных, образованных, начитанных людей; все это не способно их защитить от необходимости принимать болезненные решения. Вопрос, который я ставлю, – не в том, как можно обвинить в чем бы то ни было шестилетнего мальчика, а в том, как взрослый человек рано или поздно должен отвечать за совершенное шестилетним мальчиком.

• Речь все-таки идет о далеком прошлом. Должен ли сын платить долги отца?

Должен. И долги отца, и свои собственные. Казалось бы, один ребенок защищался от другого, приревновал... подумаете, какая ерунда! Но важен не сам факт, а отношение к нему. Мой герой не захотел признавать свою вину, он ни разу не извинился. Все мы подобны ему: можем жалеть иммигрантов из стран третьего мира, но вряд ли обрадовались бы, если бы к нам домой подселили семью из Африки. Наша терпимость имеет очень жесткие границы.

• В бэкграунде истории, рассказанной вами, – массовые убийства алжирцев во Франции в 1961 году. Почему вы решили выбрать именно этот эпизод европейской истории?

Некоторое время назад мне на глаза попался документальный фильм о той резне во Франции. Я долго не мог поверить глазам – казалось неправдоподобным, что совсем недавно в столь цивилизованной стране могли происходить подобные события. Многие об этом до сих пор не подозревают. Возраст моих персонажей и актеров делает правдоподобной связь их личной истории с теми событиями. С другой стороны, я не считаю “Скрытое” политическим фильмом. К тому же я уверен, что в истории любой страны есть эпизоды, которые могут служить источником коллективного чувства вины. Меня больше интересует индивидуальное чувство вины. Человек борется с виной при помощи лучшего из средств – забвения. Долг режиссера и писателя – бороться с забвением!

• Вы считаете, что на правах иностранца имеете большее право судить французов, глядя на них со стороны?

Знаете, мне ничего бы не стоило сделать на родине фильм о чувстве вины, связанном с периодом национал-социализма в Австрии. Пока французы не предъявляли мне никаких претензий. Я вспоминаю, как показывал когда-то в Каннах мой первый фильм, “Седьмой континент” – картину о том, как невыносимо жить в современном обществе. Первый вопрос, который мне задали на пресс-конференции, звучал так: “Неужто Австрия – такая чудовищная страна?” *(Смеется)*. Никто не способен дистанцироваться от конкретного контекста и

представить себе, что речь идет о его собственной стране, о его собственной жизни, а не о ком-то другом.

• Почему вы решили уехать из Австрии во Францию – по политическим причинам или по иным?

Как ни странно, у этого решения есть чисто прагматические причины. Большая часть моих австрийских коллег, работающих в Австрии, или французских коллег, работающих во Франции, снимают фильмы куда реже, чем могу себе позволить я: иногда – раз в 4–5 лет. Я же могу снимать чаще благодаря французским продюсерам, взявшим надо мной шефство, и спасибо им большое за это.

• В ваших картинах есть религиозная подоплека?

Нет. Я атеист. Вы можете давать фильму религиозное толкование, но лично я этого в виду не имел. Концепция вины имеет крайне важное значение во многих мировых религиях, особенно в иудео-христианской системе ценностей, но не это меня интересовало.

• У “Скрытого” открытый финал. Вы, подобно Дэвиду Линчу в “Малхолланд Драйв”, хотите сказать, что сами не знаете, что случилось в конце фильма, или у вас все-таки есть свое объяснение?

Как ни странно, лично я давно догадался, что на самом деле случилось в “Малхолланд Драйв”, и рассказываю об этом студентам ежегодно на моих курсах в Венской киноакадемии. Разбираю во всех деталях. Просто Линч не хотел никому об этом рассказывать. Я тоже не хочу. В конце “Скрытого” вы видите детей, которые разговаривают друг с другом о чем-то в школьном дворе. Я мог бы попросить их просто говорить о чем-нибудь, но я написал для них специально несколько страниц диалогов, заставил их выучить и произнести. Только публика этого все равно не узнает и не услышит. Любое разрешение сюжета так или иначе вовлекает в фильм зрителя, чего я и добиваюсь в каждой новой работе. Зритель не может освободиться от фильма, он ходит и думает – что же там все-таки произошло, что все это значило? Не забывайте, что в конце “Процесса” Кафки Йозеф К. примиряется с приговором, хотя до сих пор не знает, за что его судят!

• Как вам кажется, “Скрытое” можно считать детективом или триллером?

Все-таки это триллер, ведь только триллер может на протяжении двух часов удержать людей в зале прикованными к экрану! Но я не считаю, что “Скрытое” больше или меньше доступно, чем мои предыдущие фильмы. Судить собственные работы мне трудно. Можно сказать, что новый фильм меньше шокирует, чем, скажем, “Забавные игры”, но, поверьте, я сам шокирован поведением своих персонажей в “Скрытом”. Довольно часто меня шокирует собственное поведение. Все мы живем на этом свете, не используя свой потенциал на сто процентов. А главная тому причина – эгоизм. Мы все эгоисты.

27 января 2007 года, в день 250-летия Моцарта, в парижской Опере стоял жуткий шум. Вопли негодования, свист, топот и восторженные аплодисменты слились в какофонию на премьере “Дон Жуана”. Впрочем, в первые секунды после того, как отзвучал последний аккорд, публика только аплодировала – иная реакция на виртуозное исполнение была бы странной. Особенно теплый прием ждал шведского певца Петера Маттеи, уже не впервые в жизни исполнившего партию Дон Жуана, и не менее искушенного в предмете завсегдатая Зальцбурга, Луку Пизарони (Лепорелло). Американский тенор Шон Мэтей (Оттавио) и знаменитая сопрано Мирей Делюнш (Эльвира, ставшая в постановке Ханеке главной героиней оперы) тоже были удостоены оваций. Аплодисменты смешались со свистом в ту секунду, когда на сцену вышел постоянный дирижер парижской Оперы Сильвэн Камбре-лен, лишивший пафоса самые торжественные моменты – в том числе, увертюру. Стоило же показаться на сцене режиссеру Михаэлю Ханеке, вышедшему с двумя соучастниками преступления, художником-постановщиком Кристофом Кантером и художницей по костюмам Анетт Бофайс (оба работали с ним над большей частью его фильмов), как зрители будто

взбесились: казалось, вот-вот между теми, кто пришел от спектакля в восторг, и теми, кого он возмутил, начнется потасовка. Так начал юбилейный моцартовский год интендант Opera de Paris Жерар Мортье, которому принадлежала идея пригласить Ханеке в качестве постановщика-дебютанта.

Недавний лауреат европейских “Оскар” и Канн, за пять лет до того взбудораживший Европу “Пианисткой”, этот беглый австрияк во французском кино уже не первый год занимает негласный пост “главного приглашенного режиссера”. Можно вспомнить о том, как часто крупнейшие кинорежиссеры брались за оперные постановки и достойно справлялись с задачей: Андрей Тарковский, Чжан Имоу, Атом Эгоян. Что до Моцарта, то едва ли не самая знаменитая постановка “Волшебной флейты” принадлежит Ингмару Бергману. Как и Бергман, Ханеке когда-то начинал в театре, но в опере до сих пор не работал. Постановка “Дон Жуана” была окутана мраком – не было дано ни одного интервью, и на репетиции допускали только непосредственных участников представления. Ханеке, человек по преимуществу любезный, отговаривался тем, что сильно волнуется: на работу у него слишком мало времени. Моцарт тоже, как известно, написал гениальную увертюру к “Дон Жуану” ночью, накануне премьеры.



Главное – не сроки, а концепция, и еще один вопрос: сможет ли Ханеке адаптировать свою специфическую кинематографическую манеру к столь деликатному материалу? Смог. Более того, довел ее до радикального предела. В кино режиссер любит использовать беспощадно-статичную камеру – и в опере он прибег к сходному приему: единственная впечатляющая декорация не меняется от начала до конца. “Дон Жуана” трудно назвать чисто классицистической оперой, но ригорист Ханеке скрупулезно соблюдает все три единства – времени, действия и места. Место представляет собой коридор гигантского офисного здания, из окна которого виднеются другие такие же небоскребы. Время – ночь; в последние минуты оперы, уже после гибели героя, наступает хмурый рассвет.

Раз ночь – значит, должно быть темно. Ханеке уже снимал своих актеров в тотальной темноте во “Времени волка”, фильме о конце света и соответствующих отключениях электричества. Однако трудно было себе представить, что он заставит оперных певцов петь в темноте. Когда открывается занавес и звучат первые строки арии Лепорелло, публика тщетно пытается разглядеть его на сцене – пока не замечает, что тот лежит ничком на скамейке. Весь спектакль проходит при “естественном” освещении: тусклый свет окон соседних зданий за окном, свет из-за жалюзи одного из офисов, да лифт, двери которого иногда

открываются. Самые виртуозные арии исполняются в полутьме, иногда певцы стоят спиной к зрителям.

Судя по всему, они следуют дотошной раскадровке и не имеют права ее нарушать ни на шаг. Для парижской публики они – блестящий ансамбль виртуозов, для Ханеке – не слишком опытные актеры, обязанные подчиниться воле режиссера.

Итак, действие происходит в некоей крупной корпорации. Ее владелец (Командор), дочь которого (донну Анну) пытался соблазнить один неведомый злоумышленник, убит. Предполагаемый преемник (дон Оттавио) ведет расследование. Ночью, когда и происходят все события, уборщики здания – иммигранты из стран “третьего мира” (в том числе, Церлина и Мазетто), – устраивают нелегальный праздник, в ход которого вмешивается гендиректор (дон Джованни) вместе со своим ассистентом (Лепорелло). Дегероизация и деромантизация канонического сюжета – не сверхзадача. В оригинальной и цельной трактовке Ханеке мир “Дон Жуана” предстает адом на земле, адом убедительным и пугающим. И расчетливый Дон Хуан Тирсо де Молины, и склонный к скептицизму Дон Жуан Мольера, и чувственный Дон Джованни Моцарта не верили в наказание свыше, за что и были наказаны. Раз существует преисподняя, то есть и рай, и жертвы преступлений будут вознаграждены так же, как наказан их виновник. Либреттист Моцарта Лоренцо да Понте вспоминал, что когда писал “Дон Жуана”, перечитывал дантов “Ад”; Джованни, по идее, должен был попасть во второй круг, где страдают за свои грехи развратники. Однако для атеиста Ханеке существованиерая сомнительно. Его ад ужасен, поскольку правдоподобен и лишен мистики. Полукруглый офисный коридор и есть второй круг, немыслимо реалистичный в малейших деталях. Здесь едят, пьют, дерутся, умирают по-настоящему, и этот отказ от привычной оперной условности поражает больше всего.

Отринув как оперную условность, так и условность “новых прочтений”, Ханеке не осовременил, а актуализировал Моцарта; вместо классицизма и постмодернизма предложил реализм. И добился невозможного: смог показать порок, давным-давно легализованный и даже воспетый, по-настоящему отвратительным. Его Дон Джованни – долгожитель преисподней, осознавший и проверивший на себе неисчерпаемость и безнаказанность зла. Распутство – и цинизм, с которым Жуан соблазняет всех и вся, от Лепорелло до безмолвных несовершеннолетних статисток, и то, как буднично он убивает Командора: один точный удар ножом в живот, производящий на зрителя не меньшее воздействие, чем перерезанное бритвой горло в “Скрытом”. Но тройка высококультурных блондинов – Анна, Оттавио и Эльвира, – порицающих развратника, а затем с удовольствием его убивающих, еще отвратительней, чем страдающий (хотя бы наедине с собой, когда Джованни и поет свою серенаду, адресуя ее брошенному на пол пальто Эльвиры) преступник.

В конце, расправившись с противником, они поют последние строки, умиротворенно ложась на пол, – возможно, пытаясь заснуть и убедить себя, что все произошедшее им привиделось. Демоны из массовки снимают страшноватые пластиковые маски Микки-Маусов, заменившие у Ханеке полумаски xvii века, и оказываются уборщиками. Чернокожие, китайцы, индусы и арабы, одетые в одинаковые халаты, молча выходят на авансцену. На актеров они не похожи. Не удивительно, что публика, как и зрители фильмов Ханеке, чувствует себя в лучшем случае неуютно. Заставить зрителей поверить в реальность ада – задача не из простых. В данном случае, выполненная.

• Как вышло, что вы принялись за оперу?

Я никогда не считал себя постановщиком оперы, но почему-то мой давний знакомый Жерар Мортье – нынешний директор Opera de Paris – очень хотел заставить меня попробовать мои силы в оперной режиссуре. Впервые он заговорил об этом много лет назад, когда еще руководил Зальцбургским фестивалем: он предложил мне одну чешскую оперу. Но я отказался. Дело было не в музыке, а в непонимании языка: чешский для меня – как китай-

ский, а я не могу работать, не понимая текста. Позже, когда Мортье перешел работать в Париж, он спросил меня, что бы хотел поставить я сам. Я ответил не раздумывая: “Cosi fan tutte” Моцарта. К сожалению, всего за пару месяцев до того постановку этой оперы в том же театре осуществил Патрис Шеро, так что мою мечту тогда исполнить не удалось.

- И вы выбрали “Дон Жуана”?

Я бы мечтал поставить “Свадьбу Фигаро” – это моя самая любимая из трех опер Моцарта и да Понте, – но не взялся бы за такую сложнейшую задачу... Драматургия этой оперы представляет собой настолько сложную машину, что режиссеру нечего там делать: он может только следовать за либреттистом и композитором, он должен быть верным историческим реалиям. Я бы не смог перенести “Свадьбу Фигаро” в современные декорации, и потому не посмел прикоснуться к этой опере.

- ...Так что “Дон Жуан” оставался единственной возможностью.

Совершенно верно. Я обожаю Моцарта, он – один из трех моих любимых композиторов, вместе с Бахом и Шубертом. К сожалению, Бах и Шуберт опер не писали... Правда, мне довелось использовать музыку Шуберта в “Пианистке”. Он для меня – идеальный композитор, мне особенно близка его чисто австрийская меланхоличность.

- И Моцарт ее представляет?

Бесспорно. Это я и хотел показать в “Дон Жуане”. Не мое дело – сравнивать различных представителей одной великой культуры, не мне интерпретировать то, что я сделал. Могу сказать только одно: сейчас я готовлюсь сделать наконец-то “Cosi fan tutte”. Премьера запланирована на 2013 год.

- Тень постановки Патриса Шеро больше вас не угнетает?

То, что сделал он, представляет совершенно другую форму, чем та, которую использовал бы я, но его работа выполнена – как всегда – на безупречно высоком уровне. Я очень высоко ценю Шеро, он играл в одном из моих фильмов, и мы практически друзья.

- А чем вас привлекает “Cosi fan tutte”?

Точно так же, как “Свадьба Фигаро” лишает режиссера свободы, эта опера дает ему максимум свободы.

- Вы – такой меломан, поклонник классической музыки, и используете так мало закадровой музыки в фильмах!

Именно поэтому. Не хочу использовать музыку для того, чтобы маскировать собственные недостатки. Так с музыкой обходятся, как правило, в развлекательном кинематографе.

Выбор Моцарта – и именно опера из его трилогии, написанной на либретто Лоренцо да Понте, – довольно точным образом отражает идеологию Ханеке. Его суровый язык лишен моцартовской легкости и игривости, но в центре его вселенной – столь же неразрешимые моральные парадоксы: очевидная греховность и неправдоподобное прощение (эти тематические лейтмотивы объединяют “Свадьбу Фигаро”, “Дон Жуана” и “Cosi fan tutte”), заставляющие зрителя и слушателя отрешиться от сценической условности и самостоятельно определить должную меру наказания для героя.

Пройдя через привычную преисподнюю освистания и, тем не менее, доказав свою валентность на оперной сцене, Ханеке взялся за очевидно расстрельное дело – переснял с Тимом Ротом и Наоми Уоттс в США свои “Забавные игры”, кадр в кадр. Ни критического, ни зрительского успеха опыт не имел. Очевидно, бросаясь в заведомо рискованные авантюры, режиссер готовил себя к важнейшему броску. Таковым стала “Белая лента”, получившая в 2009-м “Золотую пальмовую ветвь” в Каннах и признанная многими лучшим фильмом Ханеке. Никто не осмелился бросить камень в президента жюри Изабель Юппер, обвинив ее в пристрастности, – дескать, отдала главный приз давнему другу, у которого дважды снималась, который в 2001-м принес ей актерский приз в тех же Каннах за “Пианистку”. Всем было очевидно – решение принято не одной Юппер, а всем жюри. Косвенное подтверждение

– приз ФИПРЕССИ, тоже присужденный “Белой ленте”; подобное единодушие критиков и кинематографистов встречается нечасто.

При этом мало кто нашел слова, чтобы объяснить, чем именно хороша “Белая лента”. Какие качества выделяют ее на общем, отнюдь не среднем, фоне? Увлечательность: действительно, показанные в тот же день “Бесславные ублюдки” Тарантино, перегруженные каламбурами и сценами насилия, казались куда тоскливей, чем черно-белый, без единой ноты закадровой музыки и без единого визуального аттракциона фильм Ханеке, который весь зал смотрел на краешке стула, затаив дыхание. Однако за это одно призы не дают. В поисках правильных слов, “Белую ленту” называли “бергмановским” фильмом, ссылаясь на тематику (закрытый мирок протестантской деревни) и стилистику. Пожалуй, можно обнаружить в картине и еще одну, более важную, черту сходства с кинематографом великого шведа – то ощущение внутреннего напряжения, скрытого от глаз конфликта, которое держит внимание публики. Однако сам режиссер, пожав плечами, во всеуслышание заявил, что, при всем уважении к Бергману, предпочел бы считать свой фильм “ханековским”.

Контраст между американскими “Забавными играми” – тотальным провалом режиссера – и “Белой лентой”, самым громким его успехом, может показаться разительным, два фильма – несопоставимыми. Меж тем пристальный взгляд выделяет очевидную эволюцию. Точнейший римейк собственного фильма, осуществленный на незнакомой территории с участием всемирно известных актеров преследовал, по неоднократным признаниям Ханеке, лишь одну цель: донести месседж до более широкой аудитории. Формальная амбиция в данном случае ничтожна – это “авторское повторение” лишено каких-либо претензий на новаторство и носит характер азбучной (для режиссера, но не для его зрителей) истины, повторенной вслух перед более мощным микрофоном. Другими словами, форма доведена до полной прозрачности, сделана невидимой – в особенности для тех, кто знаком с предыдущими работами Ханеке и смотрел оригинальные “Забавные игры” (а публика фильма в США состояла преимущественно именно из таких людей, чем и объясняется коммерческий неуспех).



В “Белой ленте”, обращенной уже к европейской – априори более внимательной и благодарной для кинематографа такого рода аудитории, решается та же самая задача: отказываясь от многих характерных примет своего “фирменного” стиля, режиссер превращает стиль в прозрачную и призрачную оболочку во имя акцентирования содержательных качеств фильма. Прописанный в мельчайших деталях, непривычно монументальный для

автора, обладающего репутацией минималиста, этот эпос напомнил критикам, знакомым с самым ранним, докинематографическим, периодом творчества Ханеке, о его телевизионном фильме “Лемминги” – кстати, и “Белая лента” изначально задумывалась как сериал. Однако то фундаментальное качество, которым обладает конечный продукт, не обладает ни одним из “телевизионных” (даже в самом благородном смысле слова) качеств. Напротив, он насыщен и в то же время уклончив и эллиптичен, как высококачественный литературный текст. Впору удивиться, что перед нами оригинальный сценарий, а не экранизация классической немецкой прозы – наподобие книг Теодора Фонтане или Томаса Манна.

В “Белой ленте” Ханеке удалось то, к чему он стремился на протяжении всей своей карьеры. Достигнув совершенства в камершпиле, каковыми можно признать и “Седьмой континет”, и “Забавные игры”, и “Пианистку”, и “Скрытое”, он никак не мог преуспеть в глобально-метафорических картинах, призванных отразить все состояние общества – ни “71 фрагмент хронологии случая”, ни “Код неизвестен”, ни “Время волков” не могли справиться с этой непомерной задачей. В “Белой ленте” Ханеке отказался и от газетной злободневности, и от изоциренно-отрешенной физиологичности, избрав жанр классического киноромана. Эта картина хранит редкую естественность и потому бьет наповал – хотя никто не режет себя бритвой, не калечит и не пытается, как в предыдущих фильмах мэтра. “Белая лента” кажется невозможной картиной, как невозможен был бы сегодня большой роман в духе Толстого или Бальзака, производящий на читателя действие не менее сильное, чем в свое время “Анна Каренина” или “Утраченные иллюзии”, – но написанный современным писателем в начале нашего века. Собственно, в кино подобного эффекта добивался лишь тот же Бергман, и то единожды – в “Фанни и Александре”.

Действие разворачивается в 1913 году в небольшой баварской деревушке (австрияк Ханеке вообще-то родился в Мюнхене и здесь, впервые за многие годы, вспомнил о корнях). Надтреснутый голос старика за кадром рассказывает о событиях, свидетелем которых повествователь стал в те годы, когда работал сельским учителем. Понемногу зритель знакомится с большинством местных жителей: Барон, его жена, трое детей, гувернер и нянька; Пастор с женой, их пятеро детей; Управляющий, трое взрослых детей и один младенец; многодетная семья Крестьянина; отец-одиночка Доктор и его сожительница Повитуха¹⁶. Однажды доктор падает с лошади – неизвестные натянули у его дома между двумя деревьями проволоку, и пострадавший чудом остался в живых. Деревня остается без врача. С этого начинается череда инцидентов – иногда очевидно случайных, иногда подстроенных, – но неизменно свидетельствующих о слабости и порочности человеческой природы. Жена крестьянина погибла во время работ на мельнице. Малолетнего сына барона кто-то связал и жестоко избил – виновные так и не найдены. Чуть не погиб сын управляющего. Мини-катастрофы, частные, почти не затрагивающие окружающих, постепенно складываются в общую картину энтропии. Люди ищут поддержки в старинных ритуалах, будь то церковные службы или праздники урожая, но все тщетно: мир катится под уклон. Никто из них еще не знает, что через год грянет Первая Мировая война и похоронит последние надежды на выздоровление искривленной вселенной.

Безуспешно попытавшись напугать публику картинами грядущего Апокалипсиса во “Времени волков”, здесь Ханеке с мнимым академизмом погружается в прошлое – где, вроде бы, можно посвятить себя чисто формальным задачам, костюмам и интерьерам. Все это выполнено безупречно; в качестве костюмера была нанята Мойделе Бикель, работавшая в “Королеве Марго” Патриса Шеро – с точки зрения Ханеке, эталонном историческом

¹⁶ Лишь в этой роли занята актриса, которой доводилось раньше работать с Ханеке, – знакомая по “Забавным играм”, “Замку” и “Пианистке”. В роли Барона изначально предполагалось занять другого ветерана ханековских фильмов – Ульриха Мюэ, который ушел из жизни в 2007-м. Его место занял не менее известный в Германии тезка – Ульрих Тукур.

фильме. Однако высшая ценность сверхдостоверного изобразительного ряда – в его “невидимости”, прозрачности: следя за чередой событий, превращающих патриархальную пастораль в напряженный триллер, зритель забывает о мастерстве режиссера и его соратников. Главный саспенс рождает ожидание предсказуемого, заранее известного публике – но не персонажам (те в своем локальном аду едва обращают внимание на известие об убийстве Франца-Фердинанда). Именно зрительское знание о близком будущем, неведомом персонажам, превращает сонную деревушку в библейский Армагеддон.

Актуализация увиденного достигается за счет детей всех возрастов (давно известно, что умение работать с актерами-детьми – высший показатель владения режиссурой), снимающих социальные различия между обитателями деревни: в конце концов, все они, за исключением сына барона, учатся в одной школе. Дети, мир которых закрыт от взрослых, – важнейшая часть паззла. Они инициаторы и жертвы тех актов осознанного насилия, которые свидетельствуют о начале конца. Именно эти дети через несколько лет будут строить в той же стране нацистскую утопию. В этом смысле “Белая лента” продолжает “Скрытое”, в котором взрослые платили несообразную цену за детские прегрешения и терпели наказание от собственных потомков, вершивших безапелляционный суд. Характерно, что зритель узнает имена лишь нескольких взрослых персонажей – и те сообщаются между делом, в пробор: в титрах они обозначены как Доктор, Барон, Пастор, Повитуха и т. д. Напротив, дети могут различать друг друга исключительно по именам. Их социальное равноправие, характерное для протестантской культуры, и обеспечивает ту моралистическую непримиримость, которая ведет к тем казням над неугодными или маргиналами, которые происходят в деревне по ночам. Единственная знакомая им иерархия – взаимоотношения взрослых и детей, которую, по всей видимости, с чисто детским максимализмом они воссоздадут в качестве взаимоотношений “высших” рас с “низшими” через пару десятков лет.

Кризис привычных общественных институтов продемонстрирован сценой на “празднике урожая” в усадьбе Барона – идиллия всеобщего застолья сменяется трагедией, когда сын погибшей Крестьянки уничтожает собственный огород Баронессы, круша косою спелые капустные кочаны; той же ночью исчезает сын аристократов. Феодальное гнездо не внушает ни доверия, ни почтения: последним пристанищем, способным примирить одних обитателей деревни с другими, остается церковь. В ней, в канун Первой мировой, и разворачивается последняя сцена фильма. Но еще перед тем, как голоса детей – все еще чистые, не сломавшиеся – соединяются в рождественском хоре, Ханеке холодно и спокойно демонстрирует остановленные кадры – по сути, фотографии, – здания церквушки, которая отдаляется с каждым планом от зрителя, постепенно превращаясь в незначительный элемент пейзажа.

Вопросы метафизической невинности и богооставленности Ханеке решает в чисто прагматическом ключе. Предположим, дети – носители первородного греха; в этом уверены их родители, подозревающие отпрысков во всех преступлениях и награждающие их инквизиторской “белой лентой”, символом грядущего покаяния. Однако те без труда разоблачают авторитет старших, уличая их в худших прегрешениях, и, не утруждая себя разоблачениями, самостоятельно назначают им жестокую епитимью.

А раз грех первороден, то и ребенок аристократов может быть наказан за то, что родился не у тех папы с мамой, а ребенок с синдромом Дауна – ослеплен за то, что не похож на остальных. Есть ли выход из замкнутого круга? Лишь слабость, не способная прийти на выручку другим, но свободная от лицемерного морализма, – то благословенное качество, которое демонстрирует, вопреки своему дидактическому призванию, рассказчик-учитель. В награду ему дарована любовь к наивной и чистой девице по имени Ева. Большая часть героев лишена имен, и ничто не мешает предположить, что безымянного учителя зовут Адамом. Соблазнять невинную пару познанием добра и зла не придется. С минуты на минуту грянет война, и из союза двух слабых и добрых сердец ничего не выйдет.

Было бы смешно видеть в самом симпатичном – и самом беспомощном, за исключением ребенка-инвалида, – персонаже фильма черты самого Ханеке. Безусловно, сам он по профессии – учитель, преподающий в Венской киноакадемии, и совпадение не случайно. И все же воспитательная стратегия Ханеке противоположна печальным попыткам сельского учителя наладить диалог с малолетними подопечными, колеблясь между задушевными увещеваниями и показной строгостью: недаром единственная несмелая попытка учителя объясниться с местным “духовным авторитетом” Пастором терпит крах. Недаром сам Ханеке всегда держит со своими студентами дистанцию – как и со зрителем, отказываясь от любых форм соучастия, сотворчества. В его глазах они равны панибратству: “Я помогу студенту во всем, но пиво с ним пить не пойду”.

Режиссер решительно не верит ни в возможность найти (и тем более наказать) виновных – поскольку виноваты в его вселенной решительно все, ни в идеалистичные попытки определить истинную подоплеку событий. Даже восстановив фактическую канву происшедшего, все равно невозможно разобраться в подлинных мотивах участников – а мотивы всегда важнее фактов. Это Учитель, а не Ханеке в начале фильма обещает при помощи рассказа о стародавних событиях “пролить свет на некоторые события, случившиеся позже в нашей стране”. Из всех вечных вопросов он знает ответ лишь на один: “А был ли мальчик?” Умственно отсталый мальчик, ослепленный другими детьми, бесследно исчезает в финале фильма, будто его и не было – давая жителям деревни и зрителям картины долгожданный шанс забыть обо всем неприятном, отдавшись более очевидным “внешним” проблемам. Например, мировой войне. Но для Ханеке предсмертный взгляд и дикий, животный крик страдающего ребенка остается важнейшим элементом головоломки, с которым публика должна справляться самостоятельно – не получая в качестве подсказки внятного объяснения фабулы.

Продуктивная жестокость метода, заставляющая человека в зале посмотреть в упор на ослепленного ребенка, пришла на смену прежним формам экранной жестокости, которые Ханеке практиковал во имя пробуждения публики от вечной спячки. Наконец-то мечта режиссера об уничтожении кинематографа-аттракциона сбывается – и его новый фильм оказывается гораздо более беспощадным, чем предыдущие “забавные игры”. Жестокость “Белой ленты” – иная, она чище и правдивей: это невыносимая беспощадность слов доктора, упрекающего многолетнюю любовницу в дряблости кожи и дурном запахе изо рта, или бесстрастность старшей сестры, объясняющей четырехлетнему брату смысл слова “смерть”. Или убийство дочерью Пастора его комнатной птички, буквально распятой на экране.

Говоря о “первом причастии”, которого так нетерпеливо ждут и взрослые, и несовершеннолетние герои фильма – будто видят в нем надежду на примирение и искупление всевозможных грехов, – Ханеке имеет в виду именно это: жестокость слова и изображения, служащая прививкой от равнодушия. Здесь и проявляется подлинное значение заголовка фильма. Весь он – своеобразная “белая лента”, белизна которой проявляется постепенно, высветляя темный кадр-негатив в самом начале и снова сгущаясь тьмой в конце. Проявляется физически, в зимних заснеженных пейзажах, в замороженности эмоций. Это лакмусовая бумажка, показатели которой индивидуальны для каждого смотрящего. Абстрактный абсолют добра и зла, обозначенный еще в Писании и потому не произнесенный с экрана вслух, ясен героям по умолчанию – и потому стерт до неузнаваемости, бесполезен. Не воюя с Богом, который не смог позаботиться о справедливости миропорядка, Ханеке спокойно констатирует факт его отсутствия – в ключевой сцене, где мальчик балансирует на переკладине, идя над пропастью, и дает Всевышнему возможность наказать себя за грехи. Тот молчит. “Значит, он мной доволен”, – делает вывод юнец (заметим, сын пастора).

Ханеке уверенно отказывается от всех своих привычных ноу-хау: лучший его фильм – еще и самый рискованный. Здесь нет резкого монтажа, когда сцены будто обрезаны скаль-

пелем, когда действие обрывается в самый напряженный момент, и зритель проваливается в черноту. Нет статичной камеры, беспощадно фиксирующей глазом скучающего наблюдателя очередную трагедию – да и вообще, ни одна из трагедий в объектив не попадает, кроме, разве что, сцены уничтожения крестьянским сыном поля с хозяйской капустой. Даже черно-белое изображение не создает эффекта стилизации, “культурной игры”. Сам режиссер заявляет, что использовал ч/б лишь потому, что все его источники – хроника и фотографии начала XX века – были черно-белыми.

Так постмодернизм отступает, он сдает позиции не только как философия и идеология, но и как технология, как изобразительная стратегия. Каждый, кто смотрит фильм, найдет себя среди обитателей деревни и вспомнит, когда в первый раз спросил у старших, что такое смерть и насколько она неизбежна. Ответ известен, и, произнеся его еще раз, Ханеке вряд ли поддержал свой статус радикала и авангардиста. Зато, расставшись с оным, австрийский моралист заодно отнял у кинематографа право на лечение человечества фабричными грезами.

- До какой степени “Белая лента” навеяна теми или иными личными переживаниями?

Разочарую вас: меня в детстве не били. Чтобы чем-то интересоваться, в чем-то копаться, искать причины какого-то явления, не обязательно пережить его на собственном опыте. Я против социопсихологических объяснений творческого процесса. Меня часто спрашивают, почему мои фильмы настолько мрачны, – но я не знаю, что ответить. Эрих Кестнер, когда его спросили о позитивной стороне его творчества, ответил: “Только дьявол ее знает”.
(Смеется)

- В таком случае – речь только об истории Германии и Европы?

Я не снимал исторический фильм и не пытался дать объяснений тех событий, которые происходили в Германии в 1930—1940-х. Я просто показываю условия, создавшие благоприятную почву для этих событий, для возникновения некоей идеологии. Я не отделяю друг от друга религиозную или, скажем, левацкую идеологию – я просто моделирую хорошо мне знакомую ситуацию, в которой человек, терпящий определенные унижения, попадает в ловушку крысолова, предлагающего ему кажущийся выход из ситуации. Уже другой вопрос, кто предлагает этот выход – носитель фашистской или сталинистской идеологии. Я выбрал фашизм лишь потому, что этот пример – самый очевидный.

- Снимая фильм о сколь угодно отдаленном историческом периоде, режиссер всегда говорит о сегодняшнем дне.

Разумеется, современных интерпретаций можно найти как угодно много – но я не буду говорить о них. К сожалению, хотя фильм и задумывался десять лет назад, с каждым годом появлялись новые примеры сходных явлений – основанных все на тех же старых принципах... Можно было сделать фильм об исламизме на основе тех же идей – впрочем, это уже был бы совсем другой фильм. Разумеется, воспитание детей – проблема вечная, она относится ко всему человечеству, а не только к Германии начала XX века. Я имею в виду не столько школьное образование, сколько домашнее воспитание. Главное влияние, которое испытывает человек, исходит из его семьи, из дома, в котором он вырос... Впрочем, многие умные люди говорили об этом задолго до меня.

- Можно ли сказать, что “Белая лента” – картина о фашизме? Фильмов на эту тему в Европе в последние полвека снималось, мягко говоря, немало.

О фашизме снято немало фильмов, но о периоде, который предшествовал фашизму, – ничтожно мало. Впрочем, не это меня вдохновило: сначала пришла идея, а потом – осознание недостаточной разработанности той территории, на которую я собирался вступить... Но фильм для меня – отнюдь не теоретическое упражнение: все темы и идеи вырастают из фильма, а сама работа над ним значительно более абстрактна, в ней гораздо больше необъяснимых подробностей, которые невозможно выразить в четких формулировках.

• Все время ускользя от любых трактовок вашего фильма, вы даете зрителю максимум свободы.

Совершенно верно. Когда я пишу сценарий, мне важно сконструировать фильм так, чтобы каждый зритель искал и находил собственную интерпретацию событий. Впрочем, существует и мое собственное – абсолютно логичное – объяснение происшедшего. Просто я вам его не скажу: ищите сами. Фильм должен кончаться не на экране, а в голове зрителя. Фильм в моем представлении – нечто вроде лыжного трамплина, который должен быть надежным, хорошо сконструированным. Но прыжок будет совершать сам зритель.

• Для чего вам было необходимо использование закадрового голоса?

Мне было необходимо создать дистанцию между собой и тем, что происходит на экране. Сам рассказчик в начале заявляет, что не уверен ни в фактах, ни в их интерпретации: ему тоже нельзя безоговорочно доверять. Второй инструмент отстранения – черно-белое изображение. Любой фильм – артефакт, а не реконструкция реальности, и я хотел, чтобы зритель тоже это осознавал. Чтобы он постоянно сомневался в реалистичности того, что видит на экране.

• К тому же, восстановить полную последовательность событий невозможно – слишком многое остается вне поля зрения.

Я стараюсь не только показывать образы на экране, но и задействовать воображение зрителя: сами знаете, скрип лестницы в фильме ужасов пугает гораздо больше, чем самый кошмарный монстр. Я мечтал бы давать зрителю такую же свободу, какую дает ему литература. Правда, в фильмах ужасов я не очень искушен: наверное, последний, который я видел, – “Вампир” Карла Теодора Дрейера.

• К разговору о Дрейере, какие кинематографические влияния вы испытали, работая над “Белой лентой”?

Работа критиков – вписывать каждый фильм в какие-то категории, сравнивать новые работы со старыми, новых авторов – со старыми. Меня сравнивали с Тарковским, Дрейером, Бергманом: я решительно не согласен, но как зритель преклоняюсь перед каждым из них – так же, как перед еще двадцатью великими режиссерами! Однако во время работы над картиной для меня самым важным ориентиром были работы фотографа Августа Зандера. То же самое и с литературой. Я могу назвать разве что Теодора Фонтане, который повлиял на стилистику текста от автора, но не более того.

• Какую роль в написании сценария сыграл Жан-Клод Карьер, легендарный сценарист Бунюэля?

Жан-Клод не помогал мне писать сценарий – скорее, наоборот. Первая версия “Белой ленты” длилась три с половиной часа, и продюсеры сказали мне, что необходимо сократить фильм как минимум на час – а то они не смогут продать его для проката ни на одну территорию. Мне удалось сократить его на двадцать минут. Тогда мы позвали на помощь Жана-Клода. Он помог нам вырезать лишнее! Мы провели два дня у мониторов, и фильм стал короче на час. Процесс был болезненным, но Жан-Клод звучал очень убедительно – и я подчинился. Пришлось вырезать некоторые детали. Правда, ни одним персонажем мы не пожертвовали. В любом случае, выбора у меня не было.

• Успех “Белой ленты” в Каннах вас удивил?

Я всегда ожидаю только негативной реакции (*Смеется*). Конечно, мне хотелось надеяться на призы... Помню, по опросам критиков я был лидером конкурса Канн, когда показывал там “Скрытое”, но мне дали только награду за режиссуру! А теперь – наоборот, получил и “Золотую пальмовую ветвь” и приз ФИПРЕССИ. Я считаю, что успех – вопрос чистой случайности, да ведь и сценарий “Белой ленты” был написан лет десять назад... Тем не менее, призы очень важны: только они могут помочь фильму найти большую аудиторию. В кинобизнесе ты хорош ровно настолько, насколько успешным был твой последний фильм.

Если он провалится – будет трудно добыть финансирование для следующего проекта, если получит приз – наоборот, легко. Поневоле приходится стремиться к успеху.

- Особенно сильно он, должно быть, ощущался после провала вашего предыдущего фильма, американской версии “Забавных игр”.

Мой английский весьма плох, и в этом была одна из главных проблем во время работы над “Забавными играми” в Америке. Не из-за коммуникации с актерами – в конце концов, они-то были обязаны слушать и понимать меня! Просто очень трудно контролировать весь творческий процесс, если плохо владеешь языком. Меня это жутко нервировало. После римейка “Забавных игр” я приступил к съемкам “Белой ленты” с совершенно другими чувствами: вернувшись к родному языку, я почувствовал невероятный комфорт. Да, это самый сложный мой фильм – но работать над ним мне было спокойнее всего. Тут-то у меня все было под контролем.

- Больше не будете снимать фильмы на английском?

Я не отрицаю возможности когда-нибудь сделать еще один фильм в США или Великобритании. Никогда не говори никогда. Все зависит от того, что это будет за проект.

- Но работа во Франции привлекает вас больше?

Лишь потому, что я лучше владею французским! Я собираюсь снимать франкоязычный фильм с Изабель Юппер и Жаном-Луи Трентиньяном, с которым мечтал поработать давным-давно. Картина будет связана с теми унижениями, которые испытывает человек в тот момент, когда его тело стареет. Юппер сыграет дочь Трентиньяна.

- Сложно было уговорить Трентиньяна вернуться на экран после многолетнего перерыва?

Убеждать его мне не пришлось – стоило только предложить ему сценарий, и он тут же согласился, не размышляя. И, похоже, был очень доволен. Так что мне не пришлось оказывать на него давления. Я был счастлив, получив его согласие: в моей молодости Трентиньян был для меня чем-то вроде идеального актера.

- Возвращаясь к работе с актерами – насколько для вас важно точное следование всем режиссерским указаниям? Исключена ли возможность импровизации?

Импровизация в моих фильмах недопустима. Я стараюсь придерживаться сценария так точно, как это возможно. Если актер вдруг выступит с исключительно удачным предложением, я буду готов его рассмотреть, но такое случается крайне редко. Фильм, следующий определенной стилистике, должен быть тщательно подготовлен заранее. Есть легенды о том, что, скажем, Джон Кассаветес импровизировал на съемочной площадке – но это неправда! Каждый хороший фильм требует подробнейшей подготовки.

- А как же, в таком случае, вы работали с актерами-детьми в “Белой ленте”?

С детьми надо обращаться так же, как с любыми актерами – показать им свое уважение и стараться защищать их. Если ты так себя ведешь, они открываются тебе с лучшей своей стороны. Разумеется, чем младше дети, тем терпеливее должен быть режиссер. Если дети талантливы – это потрясающий дар: они не играют свои реплики, а проживают их по-настоящему. Если же у ребенка нет таланта, даже самый талантливый режиссер ничего с этим сделать не сможет. Вообще-то, по-моему дети – такие же люди, как все остальные, среди них есть хорошие люди, а есть плохие. И я против любой односторонности в этом вопросе: собственно, поэтому я и сделал “Белую ленту”.

- В этом фильме сравнительно мало жестоких сцен, и, тем не менее, его можно назвать самым страшным из всех ваших картин.

Страх – одна из главных тем “Белой ленты”. Дети находятся в самом низу жизненной “вертикали власти”; ниже них только животные, которых я тоже показываю во многих моих фильмах. Дети – потенциальные жертвы. Поэтому о них так интересно делать фильмы.

Кстати, как и о женщинах – которые предрасположены к ролям жертв и всегда получают самые интересные роли в кино.

- Каких современных режиссеров вы цените особенно высоко?

Я стараюсь не говорить о коллегах, но могу сказать, что высоко ценю фильмы французского режиссера Бруно Дюмона.

- А многие ли молодые постановщики стараются подражать вам?

Я не приветствую тех, кто пытается следовать моему стилю. В киноакадемии, где я преподаю, я всегда предостерегаю студентов от подражания кому-либо – поскольку копия всегда уступает оригиналу. Правда, когда ты молод, трудно избавиться от ролевых моделей.

Зеркало: Звягинцев

“Возвращение”, 2003

“Изгнание”, 2007

“Апокриф”, 2009



“Почему он?”, – перед этим вопросом в 2003-м отступили даже извечные русские “что делать?” и “кто виноват?”. Одни пришли в восторг от “Возвращения” – дебютной полнометражной картины никому до тех пор не известного экс-актера и экс-рекламщика Андрея Звягинцева, – другим она резко не понравилась, но ни первые, не вторые не могли найти убедительного объяснения невероятному международному успеху фильма. Сначала эту малобюджетную работу отобрали для участия в международном кинофестивале в Локарно, потом – ценой скандала! – передали более мощному конкуренту, Венеции. Там “Возвращение” добилось самых высоких рейтингов у итальянской критики и восторженных рецензий от международной. Жюри, которое возглавлял престарелый комедиограф Марио Моничелли, отдало Звягинцеву главный приз конкурса – “Золотого льва”. За дебют его тут получал когда-то и Андрей Тарковский, но он разделил тот трофей с “Семейной хроникой” Валерио Дзурлини: в Венеции полагается награждать итальянцев.

Однако и на это правило нашлось исключение. Вся страна кипела, когда Моничелли – итальянец – отдал главный приз Звягинцеву и пренебрег классиком национального кино Марко Белоккио с его фильмом “Здравствуй, ночь”. По слухам, после этого строптивому председателю жюри пригрозили, что ни на один новый проект денег больше не дадут, а директору фестиваля Морицу де Хадельну это стоило поста. Хотя вердикт Моничелли был чем угодно, но никак не произволом взбалмошного старика – тому подтверждением второй “Лев”, вручаемый за лучший дебют совершенно другим жюри. И остальные премии, числом в несколько десятков, присужденные “Возвращению” – в числе которых были три основные российские кинонаграды: “Золотой овен”, “Золотой орел” и “Ника”. А ведь фильм не только лишен явных магнитов – ни скандальной тематики, ни откровенных сцен, ни звезд – но и сделан по большей части непрофессионалами. Вместе со Звягинцевым в “Возвраще-

нии” дебютировали в кино телепродюсер Дмитрий Лесневский, оператор-самоучка Михаил Кричман, композитор Андрей Дергачев и двое главных актеров, подростки Иван Добронравов и Владимир Гарин. Для Гарина эта роль стала первой и последней – за два месяца до триумфа фильма в Венеции он утонул, купаясь в одном из озер Ленинградской области. Трагический случай, невольно вызывающий в памяти сюжет “Возвращения”, мог бы стать отличным поводом для дополнительного пиара и помочь фильму с наградами... но авторы, надо отдать им должное, на это не пошли. Публика и жюри узнала о гибели актера только в момент награждения, когда со сцены съемочная группа посвятила полученных “Львов” его памяти.

Казалось бы, стечение обстоятельств, вдруг вынесшее безвестного режиссера на гребень волны. Чудеса иногда случаются, с этим не спорят даже скептики. Повторившееся чудо превращается в закономерность. Следующий фильм Звягинцева, над которым он работал три года, “Изгнание”, попал уже в Каннский конкурс – и, несмотря на смешанный прием критиков (особенно неистово возмущались российские эксперты), завоевал малую “Золотую пальмовую ветвь” для Константина Лавроненко: до тех пор наши артисты таких призов в Каннах не получали. Поскольку Лавроненко известен и России, и, тем более, миру исключительно по фильмам Звягинцева, в нем явно увидели альтер эго режиссера – и наградили таким образом не столько отдельного исполнителя, сколько картину в целом.

С успехом скромняги Лавроненко как-то свыклись, научились произносить дежурные комплименты в адрес оператора Михаила Кричмана, но феномен Звягинцева остался тотальной загадкой. Поклонники “Возвращения” и “Изгнания” предпочли в ней не копаться: в чудо достаточно верить, искать его причины – значит, убить магию. Небольшая часть аудитории признала Звягинцева мессией российского кино (амплуа, выбранное крайне неудачно, поскольку режиссер не пытался никого учить жизни или искусству, никого не вел за собой к новым победам). Остальные продолжали приписывать ему качества, скорее, дьявольские. Какие злодеяния совершил этот улыбчивый молчун в круглых очках? Кому так выгодно продал душу, чтобы соблазнить непреклонный Запад?

К сожалению, версия коррупции отпадала сама собой – ни крупных денежных мешков, ни властных структур за съемочной группой и дистрибьюторами обнаружено не было. Тогда возникла простейшая из гипотез: “Он сделал то, чего им (в смысле, иностранцам) нужно”. Вообще-то, учитывая скудность российского рынка авторского кино, находка универсального рецепта – “как снимать на потребу Западу” – отнюдь не является постыдным фактом биографии: многие мечтали бы знать, что нужно непостижимым Им. Однако, если Звягинцев и отыскал заветную формулу, то сделал это не намерено и случайно. Более того, сделал “от противного”. После смерти Тарковского и Брессона, после ухода от активного кинопроизводства Антониони и Бергмана (все четверо – кумиры киноманской юности Звягинцева), условное притчевое кино на фестивалях не приветствуется. Над ним смеются, обвиняют в пустоте и выпренности, никогда не дают наград. Напротив, в цене нынче два основных тренда: постмодернистское, насквозь ироническое кино и суровый реализм, переходящий в натурализм. Прозрачное, условное и лишенное иронии кино Звягинцева в эти – именно западные – тенденции совершенно не вписывается.

Второе предположение: Звягинцев купил доверчивых иностранцев на “клюкву”. Однако приметы не только русской экзотики, но и любой национальной специфики из “Возвращения” и “Изгнания” стерты – недаром первый из фильмов снимался в Выборге и его окрестностях, близ финской границы, а “Изгнание” – в Молдавии, Франции и Бельгии. Имена героев универсальны, ни одна деталь интриги, ни один предмет обстановки не опознаются как специфически русские. Достаточно сравнить фильмы Звягинцева с картинами его более маститых соотечественников, сделавших “русскость” раскрученным экспортным товаром. Павел Лунгин в “Свадьбе” или “Острове”, Никита Михалков в “Сибирь-

ском цирюльнике” или “и” не только напропалую эксплуатируют стереотипы, связанные с Россией, – включая игру на баяне, распитие водки, непредсказуемость нрава, силу эмоций и мощь коллективного бессознательного, – но и делают кино о том, чем именно русский человек отличается от нерусских. Звягинцев же исследует не национальные, а всеобщие черты человека: если его герои и русские, то быстрой езды они не любят, а водке предпочитают красное вино. Да и конфессиональная их принадлежность – большой вопрос, хотя Звягинцеву приписывают особое равнодушие к религиозной метафизике.

Пусть так, но в таком случае, опять же, речь не о специфических чертах православия (или католицизма), а об общечеловеческой вере в божественный произвол и тайные законы бытия. Исследуя ее, Звягинцев совершает еще один смертный, по понятиям современного кино, грех: впадает в абсолютную серьезность. Сегодня ирония – основной, спасительный троп не только для мирового, но для русского кино в особенности. Яростно отбрасывая в сторону миф о русском глубокомыслии, новейшие иронисты готовят себе площадку для отступления: на любые обвинения в поверхностности и глупости всегда можно парировать фразой “да я это не всерьез”. Меж тем, в серьезности, которая и стала, по всей видимости, основной причиной беспрестанных сравнений Звягинцева с Андреем Тарковским, – главная находка режиссера. В ней – объяснение его перфекционизма в вопросах изображения, столь непривычного для российского кинематографа. В ней – его принципиальная позиция, смелый концептуальный жест, снимающий неизбежные кавычки в описании искусством основополагающих понятий и заставляющий писать их (даже в сугубо негативных рецензиях) с большой буквы: Мать, Отец, Любовь, Предательство, Смерть. Возвращение, Изгнание.

За это Звягинцев платит немалую цену. Того, кто говорит всерьез, без подмигиваний и кавычек, гораздо проще поднять на смех: он беззащитен. Тем более, что Звягинцев еще не овладел техникой создания идеального кинематографа идей и мифов, о котором он грезит. За героями видны схемы, за их словами – больше концептуальные высказывания, чем непосредственные реакции. Однако этот режиссер и не претендует, в отличие от реалистов, на роль Франкенштейна, творца живых людей. Он и не философ, а, прежде всего, художник. Это и придает его фильмам универсальность, делает их понятными и близкими зрителю европейскому, американскому или азиатскому.

Художественные достоинства “Возвращения” и “Изгнания” проще всего приписать соавторам Звягинцева, тому же Кричману или выдающемуся художнику-постановщику Андрею Понкратову. Вот самое распространенное обвинение: фильмы Звягинцева красивы, но бессмысленны и пусты. В этом – и неистребимая привычка к “чисто русскому” кино, меседж которого нередко лежит на поверхности, и сильнейший градус раздражения методом режиссера, мешающий даже самому поверхностному анализу того, о чем, собственно, он снимает свое кино.

• Откуда взялся ваш фильм, что стало отправной точкой?¹⁷

Все началось с того, что на Ren TV я сделал для сериала “Черная комната” три новеллы. Работа эта очень понравилась продюсеру Дмитрию Лесневскому, и он решил на полный метр – дебютный и для меня, и для него. Мы пустились на поиски сценария. Искали очень долго, где-то полгода бродили вокруг да около, читали много чего, все это никуда не годилось. Пока Лесневский однажды в январе 2001 года не натолкнулся на сценарий Новотоцкого и Моисеенко под рабочим названием “Ты” и не предложил его мне. Я прочел и понял, что необходимо браться за это и делать. Надо отдать должное сценаристам: они люди очень талантливые, энергоемкие, диапазон их широк – от четырехстраничного рассказа для журналов “Отдохни” и “Клубничка” до сериала “Кобра” и “Старых кляч” Эльдара Рязанова. А этот сценарий был их “любимый ребенок”, его они писали в стол, не надеясь, что скоро он

¹⁷ Беседа накануне Венецианского кинофестиваля – кажется, это первое печатное интервью с Андреем Звягинцевым.

будет реализован. Мне очень понравилась способность сценаристов передавать живую речь – очень редко читаешь сценарий и видишь персонажей.

В сценарии я изменил начало и концовку, что, на мой взгляд, очень существенно, и авторы не настаивали на своем, с легкостью шли навстречу. Еще я переименовал главных героев: сценаристы только с этим не хотели соглашаться, но в конце концов я их убедил и очень признателен им за эту их восприимчивость.

• Как примирить ваше телевизионное прошлое, работу в самой массовой из существующих областей – сериальной – с “Возвращением”, картиной авторской и “фестивальной”?

При всем том, что я работал для телевидения – “Черная комната”, сюжеты для программы “Кинематограф”, – с 1990 года, когда я получил в ГИТИСе актерское образование, на протяжении десяти лет главной мечтой моей было кино. Не телевизионное, не сериальное – серьезное. Неожиданного поворота из одной среды в другую для меня не произошло: я никогда не чувствовал себя телевизионным человеком. Неожиданным для меня, удивительным, потрясающим был отважный и щедрый поступок Лесневского. Он пригласил меня к себе и спросил, снимал ли я когда-нибудь кино, притом что у меня нет профессионального образования, я почти человек с улицы. Я ответил: “Нет, не снимал, но снимать хочу”. В новеллах из “Черной комнаты” тоже все наши с оператором совместные силы были положены на то, чтобы в рамках телевизионного формата делать все же кино. Мы делали кино, а не телевизионный продукт.

• Русские режиссеры, едущие на фестивали, очень любят философствовать на темы собственных фильмов, объяснять их и говорить о послании, которое они несут зрителям. Вы будете вести себя так же?

Это черта русской культуры – она полагает, что для мира что-то несет, об этом Достоевский еще на открытии памятника Пушкину сказал. Как он сказал, так и повелось. Мы полагаем, что спасем Европу и весь мир, что мы нравственная нация. Мне это, скажем так, не чуждо, но меньше всего я хотел бы говорить перед фильмом... да и после него я не хотел бы говорить, о чем он. Я бы хотел оставить зрителя один на один с экраном, фильмом и видеть там то, что он увидит. Я себе установку дал, зарок, что не буду говорить о смыслах фильма. Не хочу разрушать тонкую материю, которая возникает между глазом смотрящего – его пониманием, интеллектом и культурой – и тем, что он увидит на экране. Не хочу вмешиваться в этот контакт.

• А не боитесь “недобросовестных трактовок”? Вот Сокуров заклеил всю Европу разом за то, что там в его “Отце и сыне” кто-то углядел гомосексуальную подоплеку..

Давайте заключим соглашение – вы будете моим свидетелем. Я попробую дать обещание не вмешиваться в интерпретацию, какой бы она ни была. Мне очень нравится один пассажу Кьеркегора в “Страхе и трепете” – по поводу героя и рапсода. Рапсод – человек, который восхищается подвигом героя, воспекает его грубо говоря, тот, кто может увидеть чудо поступка, но никогда не сможет его совершить. Зато он сможет его воспеть, как не сможет герой. Герой, или поступок, или подвиг – в данном случае это фильм. Если фильм сделан и существует, будет смешно, если он будет сам себя комментировать. Если я начну говорить “нет, вы неправильно поняли мой поступок”, то мой поступок сам себя дискредитирует. Когда герой совершает поступок, на него смотрят многие, но они считывают свои смыслы, и это уже их личное дело. Зачем я буду в это влезать, говоря “вы не так поняли, я другое имел в виду”? То, что я имел в виду, я знаю, но передать этого зрителю я не смогу никак, кроме как показав фильм.

• Вы-то себя ощущаете героем или рапсодом?

Конечно же, рапсодом – один из толпы, который по-своему прочел этот поступок. У меня своя интерпретация, свой взгляд на этот фильм.

• Что вы ощутили, когда братья Тавиани произнесли со сцены фестивального дворца ваше имя как лауреата “Золотого льва”?¹⁸

Сердце ухнуло. Как трудно это передать, слова найти! Сразу я увидел лица членов съемочной группы, сидящих рядом со мной, их счастливые глаза. После того как получили приз за лучший дебют, еще раз услышать со сцены “Il Ritorno” – это такое... Правда, мне предрекали награду, очень много об этом говорили, слухи даже ходили. У меня было интервью за пару дней до церемонии закрытия, совершенно чудовищное и уморительное, так там меня буквально спрашивали, что я буду делать с “Золотым львом”, когда его получу. Я как такое услышал, просто потерялся.

• Большое впечатление на вас произвел показ, на котором “Возвращение” встречали овацией, или все-таки церемония награждения?

Конечно, показ третьего числа очень впечатлил. Это было что-то абсолютно незабываемое, такое в жизни только раз случается – настоящее чудо! Мы сидим наверху в амфитатре, под нами – тысячный зал, нам сверху видно всех. И вдруг они все на первом финальном титре встают, разворачиваются, смотрят на тебя – и начинается овация.

Волна мощной энергии – это длится бесконечно, и не знаешь, что делать. Есть там какой-то регламент, когда специальные люди, служащие фестиваля, говорят: “Спускайтесь вниз”. Мы делаем несколько шагов к публике, овация усиливается. Мы так дважды или трижды спускались. Кто-то из нашей группы засекал время по часам, минут пятнадцать это длилось.

А на церемонии закрытия вроде как празднично было – и шоу хорошее устроили, и ведущий был блистательный, но мероприятие все-таки протокольное. Радость как бы индивидуализирована, зал реагирует уже не так. Правда, в основном реакция комплиментарная. Это вообще отличает западных людей: дать аванс, заметить, приветить и похвалить. У нас так не принято. Хотя, может быть, мне так кажется, потому что я не имел такого зрительского опыта в России.

Вот еще впечатление: выхожу на сцену и вижу – в шестом ряду сидит Шон Пенн, рядом с ним Робин Райт Пенн, Бенисио Дель Торо и девушка из “Малхолланд Драйв” Наоми Уоттс. Странная мизансцена. У меня был один такой опыт в жизни. Я закончил ГИТИС в девяностом году, и у нас были показы во МХАТе. Мы играли “Моцарта и Сальери”, я был Сальери. Сидели Любшин, Ефремов, а еще из зала смотрел Иннокентий Смоктуновский. Я не видел Иннокентия Смоктуновского на сцене, а он меня видел! Тут я тоже словил этот кайф – я стою на сцене, а Шон Пенни Бенисио Дель Торо сидят в зале.

• Голова кружится от успеха?

Нет, нормально. Головокружения нет. Спокойно уже сидим, вспоминаем ощущения.

• Думаете, успех “Возвращения” повлияет на российский кинематограф?

Конечно, хочется уже голову поднять немножко. У нас же куча талантливых людей, но они в тисках, под бременем коммерческих нужд. Их заставляют делать то, что не имеет никакого отношения к самовыражению. Может, я много на себя беру, но у меня была максимальная свобода самовыражения. Если это приносит такой успех, кто-то к этому должен прислушаться. Ведь это не только престиж, но и коммерция: фильм продан уже в пять или семь стран, в том числе в Италию и Францию. Из США Columbia сделала запрос, японцы хотят. Может быть, теперь продюсеры дадут другим людям возможность делать искусство и прекратят погоню за деньгами?

• Вас сравнивают с Тарковским, дебют которого – “Иваново детство” – был награжден таким же “Золотым львом”. Как вам такое сравнение?

¹⁸ Интервью взято наутро после присуждения Андрею Звягинцеву двух “Золотых львов” в Венеции.

Лестно, конечно, но и ответственность немалая. Вообще, это сравнение в цифрах и фактах – та же Венеция, только сорок лет спустя. Эти рифмы всем приходят на ум, даже итальянцам.

- Каково вообще держать в руках сразу двух “Золотых львов”?

Я держу в руках этих “Львов” и чувствую их вес. Они тяжелые, и это бремя ответственности. Если бы их не было, стало бы проще жить. А сейчас передо мной все возможности, их даже слишком много. Мне Дино де Лаурентис предложил вложить деньги в мой следующий фильм. Говорит: “А то у меня деньги есть. Нет качества”. Представьте, такое слушать!

- Знаете уже, каким будет следующий фильм?

У меня есть идеи давно, только неттвёрдой уверенности нив одном из вариантов. Есть собственная идея, авторская; не знаю, буду ли ее развивать. Есть мысль о Кортасаре. Давняя мечта – одна вещь Томаса Манна. Только текст там громоздкий, очень литературный, и как его превратить в визуальный ряд, я пока не знаю.

Выучить фамилию Eisenstein было несложно, поскольку ничего русского в ее звучании или написании не было; German, Muratova, Sokurov – тоже запоминается легко, Mikhalkov или Tarkovsky – чуть сложнее, но с годами впечаталось в память и это. Какие же метаморфозы в сознании западного зрителя произвел режиссер, если после первого его фильма иностранцы научились выговаривать головоломное Zvyagintsev! Эту непростую для европейца фамилию с восторженным придыханием произносили Катрин Денев, Ингмар Бергман, Лив Ульман и десятки других высших авторитетов авторского кино. В последние годы – будто нарочно, облегчая зарубежным ценителям сложные задачи запоминания, – Россия генерирует одного за другим режиссеров-наследников, чьи фамилии вызывают у синефилов ощущение легкого приятного дежа-вю: появились новый German, новый Khrzhanovsky, новый Todorovsky, новый Kalatozov. Тем не менее, их сходство с предками-предшественниками часто – чисто формальное, да и сами авторы стараются прийти к творческой самостоятельности, отмежевавшись от великих отцов. Но обрести полную самобытность не так просто. Поэтому даже те, кто наследниками не является, ищет подпорки в мире внекинематографическом: это может быть общая тусовка с единомышленниками, вовлеченность в театральный мир “Новой драмы” или документальное кино...

Звягинцев пришел из самого непочтенного мира: с телевидения. Там играл в сериалах и делал рекламные ролики. Оттуда же – сценаристы “Возвращения” Владимир Моисеенко и Александр Новотоцкий. Оба активно открещивались от фильма Звягинцева (“В последний раз я так скучал на “Сталкере” Тарковского”, сказал один из них), но критики уцепились за их сериальный бэкграунд – и принялись обвинять “Возвращение” в неестественности, натянутости, вычурности. Меж тем Звягинцев вовсе не возводил в ранг символической драмы сценарий – возможно, скверный. Он, напротив, использовал этот сценарий как повод, как каркас для того, чтобы затронуть близкие и интересные ему темы. Парадоксальным образом, нашел в схеме популистской драматургии вместо стереотипов – архетипы; правда, сценарий при этом был изрядно переписан. Именно Звягинцев – приемыш, безотцовщина, сирота, – первым в новейшем русском кино взялся осмыслить культурную и онтологическую ситуацию существования в отсутствие Отца: авторитета, защитника, демиурга.



Фабула “Возвращения” обманчиво проста. Двое братьев, Андрей (Гарин) и Иван (Добронравов), – примерно четырнадцати и двенадцати лет от роду – живут с матерью и бабушкой в провинциальном городе. Однажды они обнаруживают в спальне спящего мужчину – отца, которого оба никогда не видели и знают только по фотографии. Ни причины его долгого отсутствия, ни причины внезапно возвращения не известны героям – и зрителям. Отец берет сыновей в “поход”, однако, вместо предполагаемой рыбалки и поездки на водопады, увозит на отдаленный остров, где, в результате несчастного случая, погибает. Многочисленные лакуны в сюжете послужили очередным поводом для нападков на Звягинцева. Где был отец? Куда и зачем он увез детей? Почему был настолько суров и строг с сыновьями, которых никогда не знал? Что было спрятано в ящике, который он выкопал на острове и затем унес с собой на дно – так и не открытым? Количество и качество вопросов свидетельствует об одном: очевидном и неудовлетворенном желании зрителя идентифицировать себя с единственным взрослым героем фильма, отцом. Меж тем, режиссер предлагает иную оптику: мир и происходящие в нем события показаны глазами двух подростков, которые пытаются, без особого успеха, вести собственное следствие и отвечать на все озвученные выше вопросы. Здесь – намеренная идентификация и автора, который не претендует на всезнание, и его публики с детьми, отменяющая непременно в постмодернистской парадигме “культурную информированность”. “Возвращение” насыщено цитатами (в том числе кинематографическими), однако ценность фильма – в том, что уловить его эмоциональную и интеллектуальную волну можно даже в том случае, если вы не опознали ни одной реминисценции.

Обычно тайна, с которой начинается кино, предполагает финальную разгадку – и она в фильме есть, хотя и неожиданная, выводящая кино за плоскость реалистической психологической истории. Потеряв отца, исчезнувшего без следа на дне озера, мальчики садятся в машину и берут в руки единственное свидетельство его существования: старую семейную фотографию, которую они рассматривали в начале. Снимок изменился. Теперь на нем вся семья, кроме отца (надо отдать должное Звягинцеву – возможна и вполне материалистичная трактовка этого эпизода: у отца была с собой в автомобиле парная фотография, которую снял он сам). За этим следует череда черно-белых снимков, фотографий из только что предпринятого путешествия. Отец не только не запечатлен на снимках, в альбоме нет ни одной фотографии, которую он мог бы сделать: его будто бы не было с ними. Андрей уверенно садится за руль – будто он и вел машину с самого начала.

Ретроспективно в памяти возникает череда эпизодов (опять же, труднообъяснимых с точки зрения психологии), в которых отец – мощный, сильный мужчина – предлагает мальчикам совершить то или иное действие без его помощи, самостоятельно. Они сами должны найти ресторан, сами – расплатиться с официанткой, сами – наказать хулигана, укравшего у них кошелек. Сами – поставить палатку, наловить рыбу, развести костер. Сами – вытаскивать машину из грязи, грести в лодке, рубить дрова, мыть посуду. Отец – повелевающее, но, видимо, не материальное создание. Возможно, возникшая в умах мальчиков-сирот виртуальная конструкция, которая восполняет нехватку мужской, отеческой авторитарности в их безалаберной жизни. Или попросту призрак. В финале тело отца лежит в тонущей лодке точно так же, как Уильям Блейк в “Мертвеце” Джима Джармуша¹⁹ – и в памяти тут же возникает эпиграф к той картине: “Никогда не путешествуйте с мертвецом” (именно такому путешествию посвящен фильм). Сам заголовок отсылает к возвращению с того света.

Это возвращение, завершившееся смертью того, кто вернулся, переосмысляет христианский миф о воскресении. Отсюда разбивка фильма на главы, названные в соответствии с днями недели. Теперь страстная неделя начинается с воскресенья. В этот день отец воскресает, возвращается из мертвых. Еще до его пришествия, в самых первых кадрах фильма, камера находит под водой утонувшую лодку, в которой еще (или уже) нет тела отца. А завершается сюжет субботой – смертью, похоронами. Пасхи не будет, чудеса кончились.

Неудивительно, что итальянцы оказались более восприимчивы к “Возвращению”, чем русские: они без труда опознали в первом плане спящего отца картину Андреа Мантеньи “Мертвый Христос”. Как принято считать, именно на ней, впервые в ренессансной живописи, Христос запечатлен в виде мертвого человеческого тела, лишённого намека на божественную суть. Образ отца – конечно, образ Бога, несовершенного и противоречивого, строгого и способного на чудеса: иным и не могли увидеть небожителя (или отца) мальчики двенадцати и четырнадцати лет. Логика в поведении отца нет и не может быть, поскольку отец для Андрея и Ивана – разный. Для первого в строгости и всезнании воплощен вождь-деленный авторитет, для второго – лишь возмутительная авторитарность. В начале фильма фотография выпадает из Библии с гравюрами, ей заложена страница о жертвоприношении Авраама: на картинке он уже занес нож над Исааком. Отец в фильме – и Всевышний, отдающий бессмысленно-жестоким приказам, и патриарх, приносящий собственного ребенка в жертву на алтаре умозрительной абстракции. Отец – Бог средневековый, по-ветхозаветному суровый: новозаветное всепрощение отдано на откуп матери – персонажу настолько же светлому, насколько эпизодическому.

“Возвращение” начинается со сцены на вышке – то есть, в точке, максимально приближенной к небу (и вновь возникающей в финале, чтобы стать причиной гибели отца). Мальчики, в том числе Андрей, прыгают в воду с высоты. Иван, который боится высоты, отказывается – даже под угрозой того, что с этого момента его будут считать трусом. Здесь задается основная модель поведения и отношения к миру: старший поступает так, как принято, младший пытается бунтовать. С этого начинается процесс взросления, инициации – к которому сводится внутренний сюжет “Возвращения”. Даже взрослые имена мальчиков (они всегда Андрей и Иван, никогда не Андрюша и Ваня; имена апостольские, евангельские) задают этот вектор. Отец не правдоподобен, поскольку он – воплощенный катализатор событий, механизм для проявления индивидуальности. В своем отношении к нему (к Богу) мальчики находят себя. Посвящение завершается с его неизбежной смертью – то ли ритуальным убийством отца, после которого дети наконец становятся взрослыми, то ли христианским само-

¹⁹ Джармуша – его “Пса-Призрака” – Звягинцев уже цитировал в новелле “Бусидо”, снятой для телеальманаха “Черная комната”, а в других двух новеллах, “Обскур” и “Выбор”, присутствовали прямые и косвенные реминисценции из “Шоссе в никуда” Дэвида Линча, из которого позаимствована фотография с исчезающим персонажем.

пожертвованием-искуплением. Смотревший “Возвращение” со мной мой семилетний сын с уверенностью ответил на главный вопрос – что скрывалось в ящичке: “Фотографии”. В самом деле, именно они открыли Ивану и Андрею глаза на то, что в мире они отныне одни, что отца больше нет, и тем самым поставили точку. Недаром альбом с фотографиями Владимира Мишукова из “Возвращения” был издан отдельной книгой – имеющей самоценный, причем не только художественный, но и информативный смысл, дающий окончательную разгадку фильму.

История отца и детей, как любой миф, нескончаема. Звягинцев возвращается к ней в “Изгнании” – фильме, значительно более рискованном и амбициозном (не только по причине растянутого хронометража и заметно выросшего в сравнении с “Возвращением” бюджета). Непосредственность детского взгляда на мир стерта с экрана во имя высокой трагедийности, проживаемой взрослыми – еще более условными – персонажами. Отец – вновь Константин Лавроненко, актер, воплотивший в фильмах Звягинцева своеобразный образ жестокого и в то же время хрупкого “эрзац-отца”. Зато угол зрения радикально изменен: мир показан с точки зрения отца. Который, впрочем, опять в начале фильма возвращается в родной дом, где не был последние двенадцать лет.

Алекс, глава большого семейства – жена Вера, двое детей, Кир и Ева, – открывает ставни, отпирает дверь, с видимым трудом обживает мертвое пространство. Видимость уюта и семейного тепла разбивает шокирующая новость: Вера сообщает, что беременна, причем не от него. После долгих раздумий Алекс решает при помощи своего brutального старшего брата Марка совершить подпольный аборт. В результате операции Вера умирает, затем инфаркт – как наказание свыше – уносит жизнь Марка. Сюжет позаимствован из пронзительной и нежной повести Уильяма Сарояна “Что-то смешное”, в которой череда трагических необратимых событий, как лавина, настигает мужчину – за то, что он взял на себя “отцовскую” ответственность, принимая решения за своих близких. Звягинцев интригу переосмыслил и изменил до неузнаваемости: флэшбек рассказывает об истинных мотивах Веры, которая была беременна вовсе не от любовника (как у Сарояна), а от мужа, и покончила с собой после того, как тот не прошел жестокое испытание на милосердие.

“Изгнание” – аллюзия на миф о Благовещении; все заметили – а многие с удовольствием высмеяли – сцену, в которой дети складывают паззл из музейного магазинчика галереи Уффици с “Благовещением” Леонардо да Винчи. Мало кто при этом обратил внимание на сцену, в которой почтальон приносит Вере письмо с положительным тестом на беременность – и, вручая его, становится, как ангел, на одно колено, завязать шнурок. Даже марка на конверте выбрана с умыслом (лилия, знак чистоты Девы Марии) – хотя в кадре ее разглядеть невозможно. Герой фильма, однако, не Вера-Мария, а не-вполне-святой Иосиф, отец чужого ребенка, которого он не догадается признать своим. То, что предстало в Евангелии чудом, в ситуации утраченной веры (а весь фильм – история о мужчине, утратившем свою жену по имени Вера) кажется злой насмешкой судьбы, чистым и жестоким абсурдом. Алекс, чье имя иронически символично – ему явно не под силу нести груз “защитника людей”, то есть, опять же, метафорического отца, – мстит неверной жене, доказывая свою неспособность к отцовству. Максималист Звягинцев низводит до абсолютного нуля исполнение социально-семейных функций, от материального обеспечения семьи до способности вымыть ребенка перед сном и уложить в кровать, и признает лишь значительность отцовства как внутренней, не только генетической, близости.

В “Возвращении” живой контакт фильма со зрителем осуществлялся через детей, в скорбном бесчувствии “Изгнания” дети – герметически закрытая структура, в которую взрослые проникнуть не в состоянии. В первом фильме Звягинцева дети общались с призраком отца, во втором отец относится к собственным детям как к призракам. Собственно, практически все центральные персонажи “Изгнания” – призраки или отражения главного

(по предположению кинокритика Игоря Манцова, единственного) героя. Брат Марк, всегда являющийся на экране в черном (сам Алекс ходит в белой рубашке), общается с ним наедине – как его темное, теневое “я”. Недаром его роль поручена архетипическому для нового российского кино воплощению мужской брутальности, Александру Балуюеву. Именно Марк дает Алексу ветхозаветное право на суд над близкими: “Все, что ни сделаешь, будет правильно”. Сам он давно разрубил гордые узел семьи и забыл о детях. Алекс открывает ящик комода и обнаруживает снимок под разбитым стеклом, где Марк изображен с бывшей женой и потомством. Рядом с фотографией угрожающе чернеет пистолет – оружие, которое, вопреки чеховским заветам, так и не выстрелит. Так же не будет озвучено содержание письма Веры, которое успевают прочитать на экране практически все персонажи-мужчины: Звягинцев держится за фигуры умолчания.



Если Марк – жесткая сторона Алекса, то сосед Виктор, добряк-пьянчуга, воплощает все то, чего он боится: попасть под женский каблук, рожать бесконечных девочек (их трое, имена – кстати, позаимствованные у Сарояна, – подчеркивают эффект двойничества: Флора, Фрида, Фаина), забыть о статусе главы семейства. А товарищ Алекса Роберт – тот, кем он не может и не хочет стать, мужчина-друг, способный поговорить с женщиной и понять ее. Женщина же в фильме – инопланетянка, пришельца из другого мира, которую мужчина-отец никогда не поймет: казавшееся поначалу блажью решение режиссера взять на роль Веры актрису-иностранку, игравшую в бергмановском “Драматене” шведку Марию Бонневи, идеально отражает иномирность героини. Они покидают Алекса один за другим, и каждое зеркало оказывается кривым, каждое представление – ложным. Марк на самом деле не знал, “как правильно”; Вера не изменяла мужу; Роберт не предавал друга. В финале Алекс остается один – и ему остается только одно: ехать за своими детьми. Его история – тоже своеобразная инициация, по завершению которой он вынужден все-таки взять на себя роль отца.

Важно помнить и о том, что Алекс и Марк – так же, как и Иван с Андреем – двое братьев, резко ощущающие нехватку отца. От него им остался только дом и несколько семейных снимков. Бородатое суровое лицо на фотографии – последний, готовый исчезнуть в любую секунду след того важного, что братья потеряли: уже и на могиле их отца стерлось его имя. Идет ли тут речь об отсутствии Бога, об отчаянной нужде в нем? Не обязательно. “Изгнание” – фильм о персональной ответственности, которая ложится на человека в отсутствие высшего авторитета. Когда герои пытаются войти в церковь (намеренно лишенную Звягинцевым и его художниками-постановщиками примет конкретной конфессии), дверь оказыва-

ется закрытой. Священник не может помочь, он лишь совершает похоронный обряд; так же и врач, сколько бы уколов ни делал, не спасет пациенту ни жизнь, ни душу. Отсутствие отца – это еще и отсутствие смысла, задачи, цели бытия.

Чистые представления о жизни, как о схеме, четко отделяющей добро от зла, а любовь – от равнодушия, даны только детям: поэтому им поручено читать в кадре Евангелие, а также складывать пазл с “Благовещением”. Декламируй текст без запинки, найди место для каждой детали, сложи картинку, чтобы было красиво – и все образуется? Вряд ли в это способен уверовать кто-то, кроме ребенка (и уж точно не режиссер). Взрослый в такое не поверит никогда, поскольку для него рай непогрешимости и уверенности утрачен. В этом, очевидно, и смысл названия.

• Что в вашей жизни изменилось, и сразу ли изменилось, после венецианских наград?

Это длинный инерционный путь. Когда меня спрашивают, что это такое – проснуться наутро знаменитым, – я отвечаю, что чувства, подобного этому, я не испытывал. Боюсь, что это вообще миф какой-то. Хотя есть одно замечательное обстоятельство, которое я заметил буквально вчера. Появился такой атрибут... Купил в магазине книжицу для визиток, и вотя ее открыл вчера: она была полна визиток. Когда я ее перелистывал, я вдруг понял, что в моей жизни что-то круто поменялось. У меня никогда в жизни не было у самого визиток, и никогда мне их не давали. А сейчас хожу – карманы, полные визиток. Снимаю пиджак, достаю из одного кармана три, из другого – две, здесь – еще одна, а тут какая-то бумажка, на которой что-то нацарапано. Теперь все они лежат в отдельной книге – большой, надо сказать, – и их очень много. Вот мы проводили ревизию: давай-ка вспомним, кто это... тот, который... в самолете летели, помнишь... корреспондент из Японии, Атцуко Татсута, интересное имя, летели вместе, она дала визитку с иероглифами...

• Практического применения для визиток пока не находите?

Пока нет. За исключением тех случаев, когда обещал пригласить на премьеру. Еще компания американская, которая предложила стать моим агентом. Но дело не в этом: я говорю об образе. У меня никогда не было такого. Я частное лицо и совершенно безвестный человек – так себя всегда ощущал. Так я жил, мне это было очень комфортно. Сейчас я это могу сказать: когда не обращали внимания, было комфортно.

• Есть ощущение, что теперь придется жизнь радикально менять?

Накапливается такое ощущение. Нужно будет что-то поменять. Телефоны, например. Причем все.

• До недавнего времени если кого-то что-то о вас интересовало, то это не было связано с личной жизнью. А сейчас всем стали интересны ваши привычки, история семьи, стиль одежды, сексуальная ориентация. Как с этим справляетесь?

Я не хочу никого впускать в дом, не хочу участвовать в передаче “Пока все дома”, не хочу пускать в свой внутренний мир, в семейные и личные отношения. Я человек, наверное, мягкий, и когда мне задают вопрос, иногда сам не замечаю, что на него отвечаю. Так я ответил в одном интервью о своем статусе – холост или не холост, – правду сказал, а потом подумал: зачем я это сказал? Тогда только понял, что не хочу говорить о личной жизни.

Иногда проговариваюсь, но я бы не хотел. Мне неинтересно стать такой фигурой, про которую известно, во что одевается, любит цвет такой-то, предпочитает красное вино, а не пиво.

• Но ведь чем дольше будете держать инкогнито, тем больше все будут интересоваться!

Есть человек, а есть мнение о нем, которое каким-то образом муссируется. Умные люди отделяют одно от другого. Я недавно имел общение с персонажами, известными всем, о которых ходят некоторые мифы. Встретился, общался и вывел для себя, что нужно относиться осторожно к тому, что говорят. Нужно своими собственными глазами видеть и

иметь дело непосредственно с человеком. Остальное – досужие домыслы, дурацкие легенды, выдумки. Я это понял еще на том фоне, который возник вокруг фильма.

• Вы уже выработали защитную стратегию, как блюсти себя в океане этих мифов?

Нет, стратегии нет. Разве что банальная фраза: “Без комментариев, следующий вопрос”. Я бы не хотел говорить о вещах, которые мне дороги и являются интимной частью жизни. Пусть обо мне говорят, что угодно – про мою сексуальную ориентацию... Я знаю, какая у меня сексуальная ориентация, что бы обо мне ни говорили в прессе – пока не пишут, но будут, можно не сомневаться, – так и ради бога, пусть говорят. Ну, опровергну, скажу, что я “вот такой-то ориентации”. Опять же не поверят. Так что нет смысла говорить о том, о чем на самом деле нельзя говорить. Мы не в такой стране живем – хотя у нас это все насаждается, появляются книги... странные книги мемуарного жанра. Они снимают запреты, которые здесь еще пока держатся.

Это не наша традиция – говорить о сексуальной ориентации и о том, в каком я белье и с кем сплю. Дешевый американизм, попкорн. Вопрос не в превосходстве нашей цивилизации. Она просто другая, и мне она органичнее, потому что я здесь живу скоро уже сорок лет. Я плод этой цивилизации и не могу понять, зачем нужно писать о ныне живущей молодой особе, как она в постели прыгает обезьянкой... Есть основное блюдо, а есть гарнир. Есть искусство, которое ты делаешь, а есть личная жизнь. В ней ты можешь быть кем угодно, но зачем выносить это на всеобщее обозрение?..

• Как вообще, по-вашему, получилось, что вдруг героями для публики перестали быть актеры, а их место заняли режиссеры, всегда остававшиеся в тени звезд?

Я об этом не думал... Попытаюсь безответственно сымпровизировать. Раньше мир был как-то девственнее – он был настолько девственным, что не замечал главного героя. Я недавно встречался с ребятами из фильма “Бумер”, и один актер мне сказал: “Раньше я снимался в эпизодах, а сейчас попал в структуру команды, был на всех этапах съемок и понял вдруг, что такое актер и что такое режиссер, насколько это несоотносимые фигуры. У меня десять дней из сорока, потом я пришел озвучиваться, делал мучительно десять дублей одной реплики... Тут я осознал, что выбирает реплики режиссер, и у него не мои десять реплик, а всех десяти героев, и в каждом эпизоде, и их сотни. И он должен выбирать”.

Я далек оттого, чтобы утверждать, что публика сейчас начала понимать, как делается кино. Но в этом есть какой-то момент справедливости. Режиссер – человек, который конструирует мир, а актер его только населяет. Раньше зритель сопереживал герою, соотносил себя с ним, влюблялся в него. Может быть, сейчас наступил момент отстранения? Через фильмы Питера Гринуэя, которые абсолютно конструктивны, нельзя не заметить его талант, сидя в зале! Или в том, что делает Ларе фон Триер в “Догвилле”, – это удивительно, такой риск, он решается на абсолютно, тотально условный прием! Пойти до конца с этим вертикальным планом, когда мир виден сверху... Он ставит себя в роль Зевса, олимпийского бога, который смотрит с небес. Не заметить роль этого “персонажа” уже нельзя.

• Похоже, вы следите за развитием зарубежного кино. А смотрите современное русское кино? Как оно вам нравится?

Я смотрел фильм “Война”, “Бумера” посмотрел. Очень бы хотел посмотреть “Коктейль” – не получилось попасть на премьеру, хотя меня звали. Хочу посмотреть “Прогулку”, очень хочу увидеть фильм Германа-младшего. Получается, что в большинстве это фильмы, которые я хотел бы посмотреть, но пока не видел. А оценки... Я так скажу: у меня есть надежда на то, что у нашего кино есть надежда. Даже не ввиду того, что было снято, а по закону энергии. Сейчас была долгая пауза, мы по синусоиде ушли вниз, на чудовищное дно. Есть надежда, что это начнет выправляться. Это не связано никак с моим фильмом и ни с каким другим. Просто воздух уже как-то наэлектризован. Мне кажется, что даже идейно

кино поменяется. Берлога, в которую медведь залегает, чтобы накопить энергию, может быть, и была нужна, чтобы что-то поменялось в идейном строе.

Кино всегда развивается, движется. Посмотрите, например, фильмы Линча: это же тотальное разрушение любых законов и запретов! Но он, конечно, может себе эту дерзость позволить. А люди, которые работают у нас, в особенности молодые, понимаете, под каким они прессом обстоятельств? Они не в состоянии рисковать. В последнее время все было обусловлено тем, что люди должны были возвращать деньги, и они работали, чтобы деньги вернулись. И у них не получалось. Человеку отрезали все корни и все верхушки, пересадили и сказали: теперь что-нибудь роди. А еще добавляют, что сейчас модно это, это и это. Вот он и думает: “Дай-ка, я это соединю, кого-то обману, сделаю такой коктейль...”, но обманывает самого себя. Они обманывали самих себя и делали то, что не нужно ни им, ни зрителю, ни кассе, ни фестивалям.

• Сейчас много говорят о “новой волне” русского кино, флагманом которого поневоле стало “Возвращение”. Как вы считаете, она действительно существует? Именно поневоле фильм попал в круг таких мыслей. Я далек от таких амбиций, это уже просто чрезмерность какая-то. События нужно разложить на какие-то полки, и вот люди раскладывают. Название фильма сыграло тут роль, победа, которой давно жаждали, сыграла роль. Я не говорю, что поднимется сейчас волна авторского кино – я не знаю, я вообще могу отвечать только за то, что делаю сам. Но ощущение того, что этот миф как-то воздействует на людей, у меня есть. В этом мифе нет ничего дурного, но я бы не хотел, чтобы он проистекал от меня. Я делал частное дело, я был уверен, что снимаю кино, которое будет интересно мне и узкому кругу людей. Я надеялся, что еще кто-то это увидит и разглядит.

• А на кого-то повлияла победа “Возвращения”?

Один человек сказал, что благодаря моему фильму он получил бюджет, который пробивал бесконечно долго, – сразу после этих двух “львов” ему сказали: “Давай запускайся”. Знаю человека, который ушел с телевидения – причем ушел в никуда, просто ушел, сказав: “Не хочу больше заниматься г...ном”. Знаю, что один мой друг, кинематографист, совершенно пока неизвестный режиссер, который снимал видеоклипы и рекламу, а сейчас снял фильм на свои деньги, позвонил мне и сказал: “Андрей, после Венеции разговоры только об этом, и есть такое ощущение, что молодые режиссеры хотят наконец-то начать делать что-то другое”.

Это мой друг, с которым мы служили в армии, которому я многим обязан – он мне посоветовал Мишу Кричмана, оператора, с которым я работал в “Черной комнате” и “Возвращении”. Кричман тоже неопит, не учился во ВГИКе, не знает ремесла. Он выписывал журнал American Cinematograph и по нему учился. Я говорю: “Миш, напиши им, что ты научился кинематографическому искусству на их журнале”, а он мне: “Слушай, между прочим, а ведь так и есть”.

• На чем учились профессии вы – вы ведь тоже не оканчивали ВГИК?

Я знаю, что у многих известных персонажей есть истории о том, как они в детстве снимали кино... или мечтали снимать. Я думаю – что ж такое, все мечтали и все снимали, почему я не снимал? И тут вспомнил фантастическую историю. Моя мама, преподаватель русского языка и литературы, в силу некоторых причин в течение многих лет была вынуждена работать в детском клубе. И у нее в клубе была 16-миллиметровая кинокамера, “Киев 16 У” называлась. Естественно, ею никто в клубе не пользовался. Однажды я купил пленку – причем понятия не имел, какую покупать. Я решил снять фильм. Придумал, раскадровал. Он был очень коротким – минуты на две. Я вообще ничего не знал, мне было лет двенадцать-четырнадцать. Я думал, что снимается сначала один кадр, потом “стоп” – и следующий, и вот это и есть смонтированный кусок. Съемка была последовательной, я все продумал. И снял. Но самым интересным было, что я его не проявил. Потому что заряжал пленку... при свете дня.

Вручную перематывал, заряжал и потом начал снимать. Потом я отнес ее одному человеку, говорю: “Мне нужно проявить пленку” – все ему рассказал, как раскрыл коробку, распечатал черную бумагу, зарядил... А он мне говорит: “Молодой человек, что же вы наделали!” Вот так я и снял свой первый фильм.

Визуальный перфекционизм Звягинцева, подобного которому молодое русское кино в 2000-х не демонстрировало, вызвал не меньшее раздражение, чем кажущаяся искусственность сюжетных построений. Неясной оставалась задача режиссера, с маниакальной одержимостью вытравлявшего в своих картинах любые приметы конкретного времени и пространства – тогда как сверстники и коллеги по ремеслу стремились ровно к противоположному, пытаясь (как правило, неудачно) дать социальный или бытовой срез знакомой им вселенной. Зачем это – “здесь и везде”, “всегда и никогда”? Проще всего увидеть в красивых картинках дымовую завесу, живописную ширму, за которой притаилась многозначительная пустота. Тогда уж каждая деталь будет бесить до белого каления. Один критик ополчился на синюю хлебницу: дескать, в жизни таких не бывает – хотя режиссер, кажется, не давал обязательства представлять на экране исключительно правдоподобные хлебницы.

За стилем и манерой Звягинцева – внятное и отчетливое высказывание. Не простая тщательность, а эстетическая программа. Этот режиссер тоскует по недостижимой гармонии, которую находит в постоянно цитируемых ренессансных полотнах, в творениях природы, бережно переносимых на экран Михаилом Кричманом, в зданиях, иногда – в лицах. Из этого не следует, что Звягинцев возомнил себя равным Леонардо или Мантенье. Пристальные наблюдения за осколками потерянного рая (культурного или естественного) для него – способ острее, драматичнее обнаружить диссонанс между красотой и уродством, между гармонией каждого конкретного кадра – пейзажа, натюрморта или даже бытовой сцены – и дисгармонией человека.

Самые очевидные ее проявления – в сюжетах звягинцевских фильмов, рассказывающих об утрате, о трагическом надломе в судьбе (нередко детской), о насилии человека над человеком и судьбы над личностью. Но и в нарративную структуру, в композицию фабулы всегда вплетен дисгармонический элемент, царапающий зрителя, не позволяющий ему наслаждаться красотой. И “Возвращение”, и “Изгнание” – не до конца решенные ребусы, полные эллипсисов и лакун. Вырытая отцом из могилы на острове коробочка так и не открывается, загадки самого отца – его происхождения, его подлинных целей – остаются нераскрытыми. Письмо Веры остается непрочитанным (публикой), ее мотивы тоже не прояснены – неужели трудные отношения в семье стоят того, чтобы покончить с собой, заодно унеся жизнь нерожденного младенца? Максимализм, восходящий к Софоклу или Расину, не подлежащий психологическим объяснениям, непременно уводящий толкователя в зону мифа и метафизики, – такое насилие над волей зрителя, привыкшего к пассивности, не может не раздражать. При этом только слепой не видит, что этого эффекта Звягинцев добивается совершенно сознательно: достаточно было бы соблюсти интригу сарояновской повести, и смерть Веры показалась бы большинству зрителей объяснимой и даже (о ужас?) оправданной.

Невозможность и нежелание режиссера объяснять что-либо публике на словах – лишь малая часть всеобщего коммуникативного коллапса, который фиксируют картины Звягинцева. Недаром любимые его авторы – Антониони и Бергман, певцы некоммуникативности. Герои “Возвращения” и “Изгнания” постоянно понимают друг друга неправильно, ошибаются, не могут состыковаться, договориться о понятиях, сверить часы – в самом буквальном смысле слова. Отец отпускает детей порыбачить на час, давая им свои часы, а они задерживаются на три с половиной часа; причем вызванный этим конфликт, в конечном счете, приводит к финальной трагедии. Телефон звонит не вовремя, трубку берет не тот, кому предназначался звонок, связь срывается. Письмо доходит до адресата после того, как отправитель умер. То же самое происходит с речью героев, будто намеренно корявой, не позволяющей

им объясниться, заставляющей перейти к рукоприкладству. О самых конкретных понятиях они говорят загадочно и абстрактно – будто во сне... или в воображении, поскольку большая часть персонажей Звягинцева – бесплотные конструкты сознания, двойники, наследники карамазовского Черта.

Плоть, внутренняя гармония, цельность, способность к самовыражению присуща только детям, не слишком еще далеким от предполагаемого абсолюта. Однако их связь с природой так же, как и у взрослых, бесповоротно нарушена – и пейзажи становятся в “Возвращении” и “Изгнании” не фоном, а единственным элементом, при помощи которого Кричман, Понкратов и Звягинцев пытаются уравновесить несовершенство человека. Кольшущаяся вода в первом кадре “Возвращения” – изначальная стихия, безразличный к людским горестям Океан. Одинокое дерево в первом кадре “Изгнания” – даже не дерево познания Добра и Зла: уж слишком стремительно мимо него несутся автомобили героев, которым недосуг выглянуть в окно, чтобы познать что-то новое. Скорее уж, яшень Игдрасиль, извечное Дерево Творения. Будучи художником, Звягинцев не боится обращаться к очевидному, к канону, поскольку он его не проговаривает вслух, но показывает воочию. Образ пересохшего родника – самый банальный из возможных, но его оживление в сцене проливного дождя, обрушившегося на дом после отъезда его последних обитателей, рождает ощущение чуда. Впрочем, тоже не лишено скрытой дисгармонии: вода следует по забытому руслу лишь потому, что пролилась с неба, а ее подземные истоки остаются потерянными.

Умозрительной благодности, при всей красоте, мир фильмов Звягинцева начисто лишен. Его медитативная умиротворенность – иного свойства. Помещая людей в пейзаж, позволяя им страдать, мучить друг друга, умирать, Звягинцев умеет показать, что никакая смерть не окончательна. Так, следом за гиньолем мифа, за круговоротом “вечного возвращения”, возникает бесконечно-заунывная песня сбора урожая. Сменяя возвышенные хоровые песнопения и задумчивые фортепианные наигрыши Арво Пярта и Андрея Дергачева, эта монотонная антимелодия будто обнуляет свершившуюся трагедию, заставляя зрителя встряхнуться и оглянуться вокруг. Артист Константин Лавроненко может представлять Отца, а актриса Мария Бонневи – Веру с большой буквы, но дерево всегда будет представлять само себя, в то же время представляя все деревья мира. В этих трех соснах Звягинцев и предлагает заблудиться своим зрителям.

К слову, о системе координат, о географии. Кажется, единственный топоним, который звучит в “Возвращении”, это недостижимая деревня Бекетовка, в сторону которой двигаются отец и двое его сыновей. Название – довольно распространенное, но в контексте звягинцевского фильма так и хочется услышать в нем небывалое “Беккетовка”. Мир мифа недалек от абсурда, который всегда трагичен для его обитателей и всегда комичен в глазах стороннего безразличного обитателя. Неведомый и невидимый отец, которого безуспешно ждут его многочисленные дети, – тот же беккетовский Годо.

• Самое поразительное в “Изгнании” – ощущение того, что режиссер, у которого на руках все козыри, по-прежнему идет против течения, противореча моде и вкусам любой нынешней публики, от массовой до элитарной. Сложно было после сногшибательного успеха “Возвращения” не растерять себя?

Понятно, что борщ делается из свеклы, – но каждая хозяйка блюдет свою индивидуальную кухню. Об этих тонких секретах даже говорить невозможно. Зато можно сказать другое: главное, чтобы ничего в тебе не изменилось. Ты стоишь там, где стоял. Выйдешь на волнорез, и если волна не будет слишком сильной, – она тебя не снесет. Те основы, на которых ты стоишь, – единственная опора в этом море. Если постоянно возвращаться к самому себе, сохранишь верный курс. Надо ощущать основу, не быть подвластным хвале и клевете, кислым минам или восторженным... особенно восторженным нельзя поддаваться. Иначе гибель.

• А как же остаться вне контекста? Снимаются же еще какие-то фильмы вокруг. Режиссер Звягинцев их не замечает? Или все-таки что-то в них черпает? Или из чистой вежливости предпочитает не судить то, что снимают другие?

Если я ненавижу, то ненавижу. Если презираю, то презираю. Если я вижу, из чего вещь сшита, мне лупа не нужна, чтобы это понять. Если я в восторге и вижу, что передо мной произведение искусства, а не фильмотворчество, вдохновляюсь – например, когда вижу, как братья Дарденны год за годом делают абсолютные шедевры. Я очень яростен в своих оценках, хотя редко говорю об этом вслух. И я не могу понять, как арт-кино зависит от коммерческого. Почему люди, вкладывающие по пять миллионов в рекламу одного плохого фильма, не могут и не хотят вложить три миллиона в два авторских проекта? Про таких людей и снимаются фильмы вроде “Самого главного босса” Ларса фон Триера... Индустрия развивается, а интереса к авторскому кино у продюсеров никак не появляется.

• Может, в этом виноват зритель, а не продюсеры? Зритель ни в чем не виноват. Тридцать копий “Возвращения” вышло на всю страну, рекламы – ноль, только четыре плаката на центральных станциях метро. Выходит, зрителей в кино никто не позвал. Мы собрали в прокате около 700 тысяч долларов. Но я знаю, что зрители бы пошли на этот фильм, если бы их оповестили.

• “Изгнание” уже обвинили во всех возможных грехах – прежде всего, в неискренности. Вас удивляют такие оценки?

Все чисто для чистого взора. Искренний человек видит искренность в другом, а неискренний – непременно отыщет в собеседнике свои, знакомые черты. Не знаю, как еще ответить на этот вопрос. Конечно, я никогда никому не скажу всю правду о том, что думаю и ощущаю. Годар говорил, что изображение само свидетельствует о себе, и слова ничего к нему не добавят.

• А как вы относитесь к многочисленным негативным рецензиям на ваши фильмы?

После “Возвращения” я окунулся в прессу – а ведь был уже взрослым дядькой, под сорок – и крылья за спиной сложились, скукожились, подпалились. Я даже решил, что больше не буду делать кино. Любое дело надо делать с любовью, а в критике порой слишком много злобы. Хотя это – вопрос личного отношения. Читал я недавно книгу интервью с Джимом Джармушем, и он там цитирует свою любимую, как он утверждает, рецензию: его там называют дауном в семейке Симпсонов. Человека размазали и изничтожили, а он называет этот текст своей любимой рецензией! Молодец. Может, его это бодрит?

• Все-таки удивительно, что столь удаленный от любого актуального контекста фильм, как “Изгнание”, вызывает острую реакцию – будто это нечто скандальное, злободневное, одиозное, раздражающее.

По большому счету, мне совершенно наплевать, что думают о моем фильме другие. Если задаваться вопросом, что скажет княгиня Марья Алексевна, то зачем вообще кино снимать? Обслуживать эту княгиню Марью Алексевну? Критерий один: твои собственные представления о том, что должно быть потаено, а что явлено. Где конструкция фильма, а где его тело.

Вопрос в том, чтобы представления автора совпали с представлениями аудитории.

Мой зритель должен пронизывать фильм рентгеновским лучом, чтобы видеть сердцевину. Я помогаю – стираю границы времени и пространства для того, чтобы отказать быту в его кричащей силе. В фильме может содержаться парадокс кьеркегоровского толка, и, сталкиваясь с ним, мысль просыпается. Тогда кончается бесконечный “день сурка”, человек перестает быть белкой в колесе. Исчезает встроенность в мир, уходит иллюзия движения. Как эксперимент, предложенный Михаэлем Ханеке во “Времени волков”: что будет, если у современного человека, такого обходительного и вежливого, отнять все? Если у него не будет электричества и горячей воды, элементарных достижений прогресса, – какой зверь

обнажится в человеке? Человек – животное, даже когда заказывает Шабли в ресторане. Я вот сейчас встречался с агентом по недвижимости, и целый час ей говорил – остановитесь, подождите! Но она не может остановиться: “Квартиру нужно срочно брать, она уйдет!” – кричит, трясется, как зверь. Создается постоянный ажиотаж, люди ничего не слышат и не видят. Они теряют человеческий облик. Я уже первыми планами “Изгнания” – протяженными, обстоятельными – задаю правила игры, противостоящие этой гонке и суете. Созерцанию и покою в жизни все меньше места. MTV, sms, чаты...

- Похоже, вы – один из немногочисленных романтиков, которые еще верят в способность кинематографа изменить хоть что-то в мире и в человеке.

Наверное, есть во мне что-то такое. Ни возрастные, ни интеллектуальные границы моей аудитории я никогда себе не представлял... Я, конечно, далек от иллюзий, будто могу изменить чью-то жизнь. Правда, были фильмы, которые настолько меня поразили, что изменили лично мою судьбу. Я был потрясен “Приключением” Антониони, и именно тогда впервые увидел в кинематографе инструмент чудесного. Помню, какое колоссальное впечатление на меня произвел “Рассекая волны” Триера – целый день ходил ошалевший. Эта идея – что без жертвы нет творения – вошла в меня, как копье.

- Другой режиссер спасся бы от пафоса, который могут счесть излишним, при помощи юмора, иронии. В “Изгнании” их нет, и это возлагает дополнительную тяжесть на плечи зрителя.

А зачем ему легкую жизнь устраивать? Легкую жизнь зрителю устраивают практически все. Разве мало смешного в современном кинематографе? Особенно в российском. Я уж не говорю про телевидение – там и ниже пояса, и ниже плинтуса. Должен же кто-то хотя бы пытаться говорить иначе – без ужимок и подмигиваний.

- Книга Уильяма Сарояна, по которой поставлен фильм, называется “Кое-что смешное”, и заканчивается смехом – правда, отчаянным, истерическим. В “Изгнании” этого финала нет.

Не знаю, я смотрю на эту историю как на трагедию. А в “Короле Лире” есть юмор?

- Там есть шут, а в “Гамлете” могильщик.

Мне шутки того шута не кажутся смешными. А в Древней Греции? “Царь Эдип”? Возьмите любую пьесу Софокла – ничего смешного.

- По Борхесу, существуют всего четыре истории. И у вас так – античность, Ветхий Завет, Новый Завет...

Да, это любимая моя новелла у Борхеса. Ведь один из сюжетов у Борхеса так и называется – “История возвращения”. Самая туманная для меня история – первая, история осады крепости.

Самая любимая – четвертая: стая птиц, которые летели к богу Симургу, а потом поняли, что они все вместе и есть Симург.

- Вы первым в новой России сделали конвертируемое кино. А у вас есть свое объяснение, почему конвертируются именно ваши фильмы? Казалось бы, вневременные и внепространственные притчи перестали быть модными в мировом кино лет двадцать назад – после смерти Тарковского и ухода Бергмана из профессии. Это не было осознанным решением или стратегией – “нужно сделать конвертируемое кино”. “Возвращение” было дерзанием, попыткой. На площадке мы шутили: “Ваня, будешь так играть – на Каннскую лестницу тебе не взойти”. Это было фигурой речи, не более. Когда фильм отобрали на фестиваль, мы обалдели: “Правда, по Каннской лестнице не пойдешь... Пойдешь по Венецианской”.

Для меня всегда идеалом были европейские фильмы. Мой стиль, взгляд, манера до некоторой степени заимствованы отсюда. Я совершаю бегство от бытовой и социальной среды, и невольно попадаю в территорию большего поля воздействия. Для меня важен катарсис, и я ищу его в более универсальной среде. Мне не верят, но у меня действительно нет

такой цели – быть востребованным там, а не здесь. Просто я считаю, что надо перестать мыслить категориями российского проката. Я делаю и буду делать такое кино, которое хочу делать, и не представляю, какими будут мои дивиденды.

Следующей после “Изгнания” работой Звягинцева стала девятиминутная короткометражка “Апокриф” в международном альманахе “Нью-Йорк, я люблю тебя”. Продюсеры, заказавшие фильм, в итоге решили не включать его в финальную монтажную версию сборника – фокус-группы сочли сегмент Звягинцева слишком загадочным, многозначительным и невнятным. В этом – еще один контраргумент для тех, кто уверен, будто Звягинцев снимает кино “на потребу Запада”: неадекватная продюсерскому замыслу парадоксальность и глубина мини-фильма выводит его за границы общего ряда – как находится за этими границами на общем фестивальном или прокатном фоне сам режиссер.

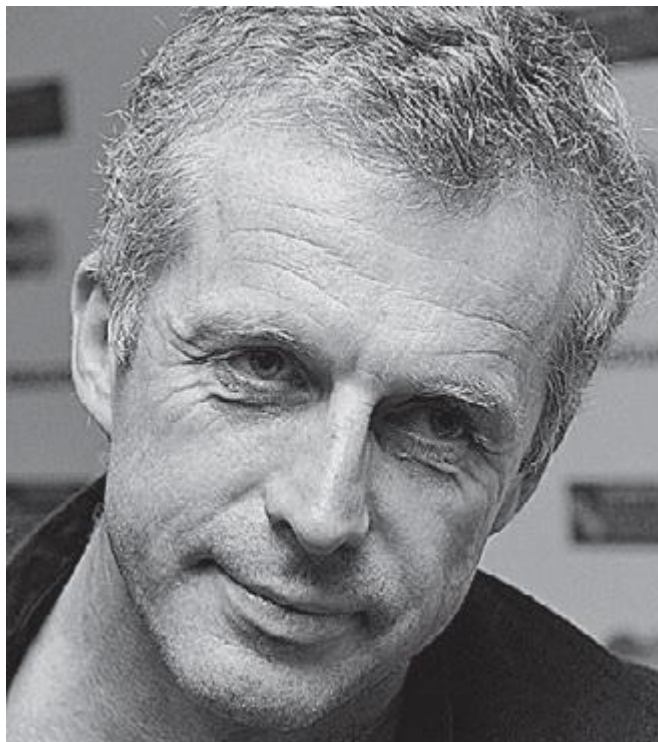
Парень получает от отца, с которым не живет, видеокамеру – не в подарок, а взаймы, на пару дней. Случайно поймав в объектив пару на мосту, он следит за расставанием мужчины и женщины. Потом едет в метро и увеличивает отснятую картинку, пытаясь (безуспешно) читать по губам; находит на скамейке книгу, забытую женщиной. Это “Пейзаж с наводнением” Иосифа Бродского, а фото – снимок поэта в арке того самого дома, где подросток встречался с отцом. “Здесь жил Бродский?”, – спрашивала туристка через минуту после встречи с родителем у героя фильма, а тот вежливо отвечал: “Понятия не имею, о ком вы говорите”. Листая книгу на незнакомом языке, он не слышит голоса, читающего за кадром перевод Бродского из Одена:

Созвездья погаси и больше не смотри
Вверх. Упакуй луну и солнце разбери,
Слей в чашку океан, лес чисто подмети.
Отныне ничего в них больше не найти.

Как не понимал герой слов расстающихся любовников – произносивших по воле Звягинцева текст из коротасаровской “Игры в классики” (“видеоувеличение” – оммаж Антониони, умершего незадолго до съемок). Как не понимает невольной рифмы – тех черных свай, что торчат у моста в Квинсе и попадают в объектив его видеокамеры, вдруг напоминая о венецианском пейзаже, столь дорогим Бродскому и принесшем двух “Золотых Львов” Звягинцеву. Все связано так тесно, так нераздельно, что сама необходимость понимания отменяется за ненадобностью. Зрителю остается интуиция, фантазия и небольшой шанс узнать отзвук чего-то знакомого, увидеть в происходящем хоть на секунду свое случайное отражение.

Головокружение: Дюмон

«Фландрия», 2006



В 1999 году мало кому известный за пределами Франции (там-то его уже успели наградить рядом призов за дебютную “Жизнь Иисуса”) режиссер Бруно Дюмон одержал в Каннах беспрецедентную победу. Его второй фильм “Человечность”, несмотря на прохладный прием у зрителей, был удостоен трех престижнейших наград: Гран-при и призов за лучшие роли, мужскую и женскую. Причем актеры-лауреаты были непрофессионалами, что можно было заметить даже по их поведению на сцене каннского фестивального дворца. Скандал.

Со временем стало возможным оценить провидческий дар тогдашнего президента жюри Дэвида Кроненберга, который проигнорировал асов 1990-х – Китано, Линча, Джармуша, Гринуэя – ради награждения безвестного Дюмона и братьев Дарденнов. Братья в 2005-м получили вторую свою “Золотую пальмовую ветвь”, а Дюмон в 2006-м – второй Гран-при, уже за “Фландрию”. И вновь обошел лидера зрительских симпатий Педро Альмодовара. Разница, однако, велика. Теперь Дюмона заранее включали в список возможных фаворитов. И встречали не как неопита, а как классика. “Фландрия” – первый его фильм, который не был освистан. После финала, шокирующего и резкого (хотя впервые в карьере Дюмона отдаленно напоминающего хэппи-энд), публика расходилась молча.

Путь уже не юного экс-преподавателя философии, подавшегося в кино за десять лет до “Фландрии”, можно проследить по заголовкам четырех его фильмов. “Жизнь Иисуса” – несколько абсурдная претензия на всеобъемлющий смысл: ни персонажа по имени Иисус, ни прямых отсылок к Евангелию в картине нет. В слове “Человечность” (или даже “Человечество”, другой вариант перевода) звучит откровенное морализаторство, не вполне подтвержденное многоплановой структурой фильма. “29 пальм” – уже географическое название, на первый взгляд интригующее, в действительности абсолютно нейтральное. “Фландрия” – вновь топоним, еще менее значимый. Не каждый поймет, что речь идет не о родине Тиля Уленшпигеля, а о маленькой северной части Франции, где в городе Байоль появился на свет сам Дюмон. В том же Байоле снимались “Жизнь Иисуса” и “Человечность”.

“Фландрия” – ничуть не возвращение к родным пенатам. Дюмон уверяет, что к деревенским пейзажам, которыми открывается картина, равнодушен, и прустовское шествие по заросшим тропам памяти его не интересует. Напротив, в пику всякому реализму, режиссер опустошает перед съемками улицы родного города, стирая любой намек на конкретное место действия. Пейзажи для него – единственный способ выразить то, что на душе у пассивных и косноязычных персонажей. Контраст ландшафтов понадобился режиссеру, чтобы нагляднее проиллюстрировать эволюцию человека: “Фландрия”, как и американские “29 пальм”, – путешествие с севера Европы в экзотические пустыни, куда на войну отправляются простые французские фермеры. Названия страны, где идет война, не знает не только зритель, но и сами волонтеры. Едут деньжат подзаработать и сменить обстановку, а на остальное им плевать.

Фландрия – отправная точка и точка возврата в этом маршруте, не более того. Мать сыра земля, которую пашет в первых сценах фильма главный его герой, Андре Деместер. Податливая, неприветливая, безразличная, взрезаемая ножами плуга. Почва, куда должны упасть зерна простой истории, рассказанной Дюмоном, – его публика, его актеры, да и он сам, не признающий за автором права на окончательное знание смысла собственного произведения. “Фландрию” можно было бы назвать попросту “Земля” – в духе натуралиста Золя, одного из духовных учителей Дюмона. Или вовсе оставить без названия как фильм, в котором нет ничего избыточного (как, к примеру, резкие звуки барочного клавесина в “Человечности”: тут вместо них в динамиках – лишь прерывистое дыхание персонажей).

Во французском кино последних лет уже есть фильм “Без названия”, снятый Леосом Караксом – одним из тех, кто проиграл Дюмону в Каннах-1999. Лишенный упорства Дюмона и также не слишком любимый на родине Каракс не снял в 2000-х ни одного полного метра. Именно он оставил Дюмону в наследство актрису “29 пальм” Екатерину Голубеву (к слову, и Каракс, и Голубева появились в Каннах-2006 параллельно с Дюмоном, как актеры русского фильма “977”). Каракс и Дюмон – “проклятые поэты” благополучного европейского кино-ландшафта. Совсем, правда, разные. В кинематографе Каракса ощущается трепетность и нервность Верлена, а антрополог Дюмон по-бодлеровски поет “величье низкое, божественную грязь”.

Впрочем, в случае “Фландрии” логичнее помянуть прозу; например, “Путешествие на край ночи”. Герои Дюмона попадают дальше, чем селиновский Бардамю, куда-то уже сильно за край ночи. Существует общее место, согласно которому “любой фильм о войне – антивоенный по сути”, однако даже среди каннских лауреатов 2006 года оказалось как минимум два фильма о войне оправданной – полемический “Ветер, что колышет вереск” (“Золотая пальмовая ветвь”) и патриотические “Туземцы” (коллективный актерский приз). Дюмон недаром отказывается сообщать любые детали о войне, показанной в “Фландрии”: не дай бог, кто-нибудь сочтет эту бойню осмысленной. Война у него – не безличная сила, корежащая судьбы, и не лакмусовая бумажка, проявляющая подлинные свойства мужского характера. Это рукотворный ад, созданный человеком сознательно и добровольно – за что человек и несет в этом аду заслуженное и бесконечно страшное наказание.

Вхождение в ад происходит постепенно, по спирали. Сперва – чистая агрессия немотивированного мордобоя среди солдат одного подразделения (между чернокожим и французом; ксенофобия – первый из животных инстинктов, разбуженных войной). Затем неожиданная атака, изнурительный марш по жаре, столкновение с партизанами в полуразрушенном селении и акция возмездия, в ходе которой обученные и хорошо вооруженные солдаты убивают двух десятилетних мальчишек со ржавыми автоматами в руках. Безмолвное и деловитое изнасилование мирной жительницы, которая, впрочем, оказывается солдатом вражеской армии и в этом качестве пытается, оскопляет и убивает пленного – единственного из солдат, отказавшегося от насилия над ней и заслужившего от братьев по оружию презрительной

клички “педик”. Даже самая примитивная логика на войне отменяется, испаряется. В том числе, та, по которой грешники должны быть наказаны, а праведники вознаграждены. Шанс сбежать домой Деместер получает лишь после того, как предаёт боевого товарища и убивает пару местных жителей.

Но и здесь он не столько действует по своей воле, сколько подчиняется законам вывернутого наизнанку мира. Персонажи Дюмона – наследники литературной традиции XX века, в которой герой потерял право на героический акт. Сама история вынуждает его в лучшем случае сопротивляться ее мощному безжалостному потоку, а в худшем – равнодушно плыть по течению. Ни на свою, ни, тем более, на чужую судьбу повлиять он не в состоянии. Единственный способ проявить волю – принести себя в жертву.

Поле напряжения между преступником и жертвой – зона кинематографа Дюмона. Сама возможность веры во второе пришествие отменялась в “Жизни Иисуса” убийством, которое совершал неразговорчивый паренек из провинции. Герой “Человечности”, напротив, брал на себя вину маньяка-убийцы, спасая друга и любимую женщину – и совершал таким образом свой единственный поступок за весь фильм. “29 пальм” же рисовал мрачный ритуал жертвоприношения – inferнальную антитезу христианским идеалам, безнадежную погоню за которыми Дюмон ведет во всех своих фильмах.

Заклание солдат в “Фландрии” – добровольное лишь по неведению, и Деместера ведет вперед инстинкт выживания, а не моральный императив. Однако именно его безволие, нежелание занять чью бы то ни было сторону, позволяют ему выжить. Есть и еще кое-что, самое важное в фильме. Перед отправкой на войну пассивный Деместер отказывается признать даже свою очевидную привязанность к подруге детства Барб, главной жертвенной корове “Фландрии”. Быстро и жадно соединяясь друг с другом на окраине ближайшей пустынной рощицы, Деместер и Барб не столько берут друг друга, сколько друг другу отдаются. Барб ближе всего к дюмоновскому идеальному человеку, так полно выраженному в герое “Человечности” Фараоне. Она пытается облагодетельствовать и спасти всех встреченных ей мужчин, и ей ничего не нужно взамен. Она – больная, блаженная. В видениях ей являются сцены войны, где один из ее односельчан-возлюбленных бросает на смерть другого. Пока мужчина пыхтит между ее ног, уставившись в землю, она безотрывно смотрит в сторону неба.

Как левитировавший в заброшенной оранжерее Фараон из “Человечности”, Барб тянется вверх на носках, будто пытается взлететь. Тщетно. И намек на мистику в “Фландрии” нет. Есть, однако, бытовое чудо. Женская жертвенность и пассивность побеждают безволие Деместера, и в финале фильма, признавшись во всех неочевидных грехах, он совершает свой первый поступок: собравшись с силами, признается ей в любви.



Дюмон – наследник Робера Брессона, нашедший окончательную формулу “актера-модели”. Исполнители-непрофессионалы, имена многих из которых даже в титрах не упомянуты, сливаются с карикатурными и оттого еще более непознаваемыми героями Дюмона, образуя единое целое. Садовник Самюэль Буадэн, уже игравший в эпизоде “Жизни Иисуса” и ставший главным героем “Фландрии”, не обучен и азам профессии и склонен после громкой каннской премьеры вернуться возделывать свой сад, а студентка Аделаида Леру (Барб) мечтает стать “настоящей” актрисой. Если мечта осуществится, сильнейшей ее ролью может остаться дебютная. Представить актеров Дюмона вне его фильмов невозможно. А в них они не только существуют потрясающе органично, но и жертвуют режиссеру единственное, чем обладают: свое тело. От лица до самых интимных частей. Благодарный Дюмон учится довольствоваться малым. “Фландрия” – самый целомудренный из его фильмов.

Тем более, что на много тел в нем приходится один дух, пренебрегающий интеллектом ради импульсивной эмоции. Тот самый, который открыл неведомую Фландрию и развязал войну в тысячах километров от нее (съемки велись в Тунисе) с единственной целью: снова придать смысл самой стертой фразе мирового кино, а также театра и литературы. Фразе “Я тебя люблю”.

- Ваша любовь и любовь ваших героев к родной земле не мешает вам отправляться в Штаты или в Тунис, где снимались военные сцены “Фландрии”.

Фландрия для меня – не просто родной край: там я нахожу все необходимое для моих фильмов, от героев до сюжетов. Природа в моих фильмах элементарна. И каждый пейзаж не объективен: он отражает то, что внутри персонажа, а не снаружи. Это внутренний пейзаж. Когда я показываю землю, меня не интересует земля: меня интересует то, что чувствует герой. Но меня привлекает не только география, но и мифология: поэтому я обращаюсь к Америке. Когда я снимаю во Фландрии, я снимаю человека. А в США или России я нахожусь в поисках мифа. Хотя американский миф правит миром, он лучше сформулирован и более общеизвестен, чем русский. И я атакую мифологию, модифицирую и ломаю привычные модели.

- Какой именно миф вы ищете и находите в России?

Это страна крайностей, а я именно тем и занимаюсь всю жизнь, что ищу крайностей. Когда я вижу эти пространства и этих людей, я ощущаю силу, которую не могу описать в словах. Я бы снял фильм в России, только языка не знаю... Правда, и по-английски я не говорю, а ведь “29 пальм” я снимал в США. Кстати, там играла русская актриса. Мне не обязательно

разговаривать с актерами, хватило бы и русскоязычного ассистента. А музыкальное звучание русского языка мне очень нравится. Главное – внутренняя сила актера. И сила пейзажа, который превращается в метафору и выражает актера. Русские люди впечатляют меня даже тогда, когда я вижу репортаж о России по телевидению. Русские – прежде всего, мужчины – напоминают мне уроженцев Фландрии. Чисто физически, внешне. В русских есть что-то таинственное, какая-то архитектура лица, которая соотносится с пейзажем. Вы сами этого не видите, но мы это чувствуем.

- Вас не раздражают вопросы критиков о смысле “Фландрии”?

Я ищу не смысл, а чувство. Я хочу, чтобы зритель не рыскал в поисках смысла, а держался за эмоции. Если вы меня спросите, в чем смысл фильма, я не буду знать, что ответить: смысл ускользает от меня самого! Кино нужно не для того, чтобы обнажать смыслы, а для того, чтобы их преодолевать. Нет той “истины в последней инстанции”, которую я мог бы вам объяснить; не подумайте, что я уйду от ответа – я просто делаю фильм, а не объясняю его.

- Но вы ведь делаете его, чтобы добиться определенного результата. Какого?

Мне нужно достигнуть внутренней свободы, которая возникает в рамках жесткого неподвижного кадра. Мне нужно, чтобы мои герои вызывали у вас, моих зрителей, желание. Я желаю Барб и Деместера. Они учат меня тому, что неизвестно мне самому.

- А какой реакции вы ждете от публики?

Я хотел бы, чтобы фильм обогатил зрителя, чтобы он дал ему что-то новое. Как именно это случится, я не знаю. У меня нет рецепта. Если бы я хотел сделать фильм в определенном жанре – “батальном” или “романтическом”, – я бы знал. Но я избежал этого. Я – достаточно здравый человек, чтобы понимать: контролировать зрителя мне не под силу. Даже хороший булочник не объяснит вам рецепт по-настоящему вкусного хлеба. Однако если он умеет делать такой хлеб, в этом уже есть философия. А я делаю кино, и моя философия – наблюдение за человеческой натурой. За натурой зрителя. Но объединить всех я не пытаюсь и к консенсусу не стремлюсь. И разделять людей мне тоже ни к чему. Мне нужно одно: быть искренним.

- Вы рассказываете историю, но ее смысл предоставляете зрителю – пусть ищет свое объяснение. Если критик или зритель находит трактовку, которая не совпадает с вашей, вас это расстраивает или обижает?

Я прекрасно знаю, что люди отличаются друг от друга. В то же время, они сталкиваются с одной и той же реальностью. Я твердо знаю, что даже в негативной критике я могу найти отражение того, что хочу сказать, отражение через отказ. Через идеологическое отрицание. Предположим, некоторые образы в моих фильмах непереносимы для некоторых зрителей. Но я не собираюсь примирять и умиротворять мою публику. Радикальный подход неизбежно ведет к уменьшению числа зрителей. Но, теряя в количестве, я надеюсь найти в качестве и глубине. И любовь к моим фильмам, и ненависть к ним люди переживают от души.

Я ищу одного: выразительной силы, интенсивности чувств. Риск напугать публику вполне очевиден. Но в кино можно и глаза зажмурить, и закрыть голову руками, и отвернуться от экрана – ничего страшного. Так и ведут себя в кино дети. Иногда необходимо даже чтобы зритель соскучился: проходя через период, лишенный действия, отдыхая и расслабляясь, он готовится к финальному выбросу энергии. Противопоставляя крайности, мы достигаем нужного результата: покой, царящий во Фландрии, отражает ужас войны, которая идет где-то в далеких странах.

- Действительно, невозможно испытывать по-настоящему сильные чувства на протяжении полутора часов без перерыва.

Именно поэтому когда я снимаю акт насилия, я ставлю камеру вдалеке. Прежде всего меня интересует режиссура, постановка. Иногда я говорю, что могу снять все что угодно, и это правда, но не все я могу поставить и симитировать.

- Многие считают, что вы презираете зрителя.

Я не люблю публику как массу. Я уважаю зрителя как индивидуума. В нем – все богатство, залежи ископаемых, за которыми я охочусь. Когда зритель подходит ко мне после фильма, чтобы что-то сказать, – это для меня настоящее счастье.

- Тем не менее, широкой публике не может понравиться глубоко мизантропический взгляд на человеческие отношения, которым пронизан каждый ваш фильм – “Фландрия” в особенности.

Человек человеку волк. Это в нашей природе. Не думайте, что для того, чтобы это понять, надо погрузиться вглубь и обратиться к культурным корням. Нет, это на поверхности. И если в жизни я – человек моральный и цивилизованный, в кинематографе я позволяю себе быть дикарем – чтобы увидеть и обнажить эти закономерности. Я могу зайти очень далеко, потому что мой путь – кинематограф. В жизни я не буду поступать так, как мои герои. Но в значимости культуры у меня есть серьезные сомнения. И я задаю вопросы – очень общие и очень глупые: “Кто мы такие, каковы мы?”. Правда, я стараюсь делать простое кино об очевидных вещах и слишком не задумываться.

- Ваши персонажи действуют – но никогда не задумываются о причинах или последствиях своих действий...

Их действие – не конец истории. Они действуют для того, чтобы зритель задумывался. В переживании фильма важен зритель, а не персонаж. Персонаж – это вымысел. Его не существует, это иллюзия! Поэтому в моих фильмах герои далеки оттого, чтобы быть моральной или физической моделью для вас, они – не супермены. Кино не может изменить мир. Это под силу только политике. Возможности кинематографа становятся изо дня в день все ничтожней. Люди предпочитают киновариант “Макдоналдса”.

- То есть, вас обижает, когда они предпочитают вашим фильмам более доступные?

Меня это ранит. Но я стараюсь не меняться и продолжать верить в то, во что я верю. Мои фильмы далеко не идеальны, они должны становиться лучше, и я говорю себе каждый раз: “Следующий фильм будет лучше”. Я не верю в идеальный фильм: это утопия. Но без этой утопии кинематограф не мог бы развиваться. В моих фильмах есть сцены, близкие к идеальным... 5–6 секунд, не больше. Я здраво оцениваю то, что делаю.

- Вы меняете сценарий, если во время съемок видите недостатки той или иной сцены?

Когда я писал сценарий, я не мог себе представить, каким фильм станет в итоге! Я даже менял сцены местами, потому что мой замысел начинал мне казаться слишком глупым, а мое видение войны – слишком упрощенным. Другие сцены, наоборот, пришлось выбросить... В сценарии я иногда требую от актеров чрезмерной отдачи. Но они сами меня исправляют, и я не сопротивляюсь. Если они говорят, что какая-то сцена слишком откровенна, слишком невыносима для них, я всегда иду им навстречу и убираю ее. Меня не смущает и не огорчает то, что в сценарии не хватает правды жизни: я всегда могу его переписать. Фильм создается уже при монтаже, для меня это очевидно.

- Что заставляет вас сказать после завершения работы, что фильм удался? Ведь не приз в Каннах, не так ли?

Самое важное – финальное впечатление от фильма. Не мое, не ваше. Впечатление актеров, которые у меня снимались. Каждый раз я боюсь, что они изобьют меня, увидев, что я с ними сделал. Но обычно они кидаются мне на шею и благодарят.

Сияние: Pixar

«Вверх», 2009



С десятым полнометражным фильмом «Вверх» прославленная американская студия Pixar вознеслась к эмпиреям. Правда, и до сих пор в солидной истории этой компании один успех следовал за другим: позади – десять «Оскаров» (вместе с номинациями – 22)²⁰. В их числе почетный, за вклад в кинематограф – основатель и бессменный руководитель Pixar Джон Лассетер получил его за первый компьютерный полнометражный 3D-мультфильм «Историю игрушек»; он к тому моменту уже был «оскаровским» лауреатом, хотя ему не исполнилось и сорока лет. Несколько мировых рекордов по кассовым сборам в категории «анимация». Неизменная любовь критиков: на популярном сайте «Гнилые помидоры», где скрупулезно суммируются и высчитываются по процентам отрицательные и положительные отзывы англоязычной прессы на каждый прокатный фильм, показатели Pixar извечно высоки. «Рататуй» и «ВАЛЛИ» заработали по 96 %, а «Вверх» – и все 97 %. Их любят зрители всех возрастов, журналисты, академики. Куда, казалось бы, дальше? Оставался последний не взятый рубеж: отборщики европейских международных фестивалей, общеизвестные снобы, воротящие нос от анимации. До тех пор никому, кроме «Шрека» (конкурс Канн-2001) и Хаяо Миядзаки («Золотой медведь» в Берлине-2002, почетный «Золотой лев» в Венеции-2005) не удавалось достичь этой планки. К десятому фильму Pixar получил от судьбы и этот дар. Еще до премьеры стало известно, что «Вверх» отобран для церемонии открытия Каннского фестиваля – никогда еще такая честь не оказывалась мультфильму! – и что через три месяца после этого в Венеции всей креативной команде режиссеров Pixar вручат «Золотого льва» по совокупности заслуг.

Нетрудно предположить, почему до тех пор фестивали держались подальше от Pixar. Европа по-прежнему привержена теории *auteur*’ов, в которую Pixar вписать нелегко. Трудно

²⁰ «Вверх» был удостоен еще двух: за лучший мультфильм и лучшую музыку. А еще – долгожданной номинации в категории «Лучший фильм года».

поверить в то, что в рамках одной компании самобытных талантов набралось сразу пять человек, и каждый – настоящий автор, а не циничный бизнесмен. Причем все вместе они умудряются еще и деньги зарабатывать. Прошло время – поверили, даже выучили имена: кроме Лассетера (режиссер первой и второй “Истории игрушек”, “Приключений Флика” и “Тачек”) – Ли Анкрич (режиссер “Корпорации монстров”, “В поисках Немо”, второй и третьей “Истории игрушек”), Пит Доктер (режиссер “Корпорации монстров” и “Вверх”), Эндрю Стэнтон (режиссер “Приключений Флика”, “В поисках Немо” и “ВАЛЛИ”) и Брэд Берд (режиссер “Суперсемейки” и “Рататуй”). Каждый из них – соавтор сценария или сопродюсер, а бывает, что еще и монтажер или аниматор фильмов своих коллег. Коллективное творчество. Какие тут, право слово, *auter’bi*.

Ушло время на то, чтобы увидеть в этой коллективности творческое преимущество – ничуть не напоминающее голливудскую систему режиссеров-наймитов, которыми управляют хитроумные продюсеры. Креативное ядро Pixar (кроме вышеперечисленных постановщиков туда входят еще человек десять, от художников до управляющих) – однокашники и единомышленники, обладающие более-менее равными правами, обязанностями и возможностями. Но если все эти люди и плывут в одной лодке, то дружно гребут против течения: успех – критический и особенно коммерческий – стал результатом перманентного риска.

Сколько бы скептики ни пожимали плечами (“в этом их фишка, тем и кормятся”), столь последовательная позиция студии не может не вызвать уважения. Пусть сегодня за плечами Pixar и стоит всемогущая корпорация Walt Disney, в середине 1990-х Лассетер и его товарищи, даже существуя внутри системы, были нонконформистами-бессребренниками. Через десятилетие боссы Disney примут Pixar в свои широченные объятия, а Лассетер станет одним из руководителей международной империи – сохранив при этом независимый статус и дух Pixar. Ну а в 1995-м диснеевский миф базировался на новейших достижениях “Алладина” (1992) и “Короля-Льва” (1994), поэтому в успех “Истории игрушек” не верил никто. Кроме ее создателей.

Сделав ставку на объемную компьютерную анимацию, еще очень несовершенную и уязвимую, Pixar вышел в дамки – но был далек от того, чтобы наслаждаться лаврами. Красноречив тот факт, что ни одного сиквела они производить не собирались, и лишь по настоянию диснеевского руководства, знавшего толк в прибылях, принялись за “Историю игрушек 2”. Причем первоначально планировали по-быстрому изготовить дешевку и выпустить на DVD, но перфекционистские внутренние установки сработали – и вышел мультфильм, побивший предыдущие рекорды студии. Вот еще одна особенность Pixar: тут ничего не делается быстро, на каждый мультфильм уходит 4–5 лет, а перспективные планы формируются на десятилетие вперед.

Тщательность и ставка, сделанная на новаторскую экспериментальную технику, – ничто перед тем, на какие риски шли Pixar в области техники нарративной. Игрушки или насекомые вместо людей – это встречалось в детской литературе, но вот эксцентрика “Корпорации монстров”, где положительными героями становились довольно отталкивающие чудища, или семейные ценности “В поисках Немо”, где зрителю предлагалось сопереживать аквариумным рыбам (значительно более натуралистичным, чем Фла-ундер из “Русалочки”), – были непривычными для публики. Оживить автомобиль? Такое бывало не раз (чаще в фильмах ужасов, вроде карпендеровской “Кристины” по Стивену Кингу), но никто не отваживался, как в “Тачках”, сделать машины единственными героями детского полнометражного мультфильма. А крыса на кухне, дающая урок человеку (“Рататуй”)? А робот-мусорщик и его друг-таракан в немом, по сути, фильме о конце человечества (“ВАЛЛИ”)? Разумеется, самое поразительное в этом списке – не выбор персонажей или сюжетов (всегда можно придумать и более революционную тему), а готовность публики – и особенно консервативной аудитории “семейного кино” – откликнуться на нетривиальный призыв.

Интервью с Джоном Лассетером



• Студия Pixar добилась невероятных успехов – не только по коммерческой части, но и в художественной: вам удалось стереть границу между анимацией и игровым кино – на “Оскарах” или в Каннах вы выступаете наравне с другими конкурсантами...

Всю свою жизнь я обожаю анимацию, однако разница между ней и игровым кино не так уж велика. Мультфильмы показывают в тех же кинотеатрах, цена билета не меняется. Тот же попкорн, тот же экран. Отличается только отношение: “Анимация – это для детей”. Мы поставили себе целью доказать, что анимационный фильм – прежде всего фильм, не хуже любого другого. Нас и в Канны пригласили не потому, что мы аниматоры, а потому что нам удалось снять отличный фильм.

• Как Pixar изменился за прошедшие годы?

Когда мы запускали “Историю игрушек”, мы не знали... вообще ничего. А то бы не взялись за это дело. Но нас было мало, мы ничего не боялись – и радостно прыгнули в бездну. Теперь мы выросли в настоящую студию, но главная наша задача – хранить творческий дух и не терять в качестве. Ничего нет сложнее.

• Кто для вас самая важная публика?

Лично для меня – жена и пятеро наших сыновей. Первые зрители всех фильмов. Жена – очень суровый критик: “А это что значит? А это попросту глупо...” Я всегда к ней прислушиваюсь.

• Сделать 78-летнего старика главным героем мультфильма – рискованный замысел?

Посмотрите на наши предыдущие проекты. Мультфильм о крысе на кухне. О роботе, убирающем мусор и не умеющем говорить. Об оживших игрушках, да еще под названием “История игрушек” – и надеяться, что в кино пойдут не только дети, но и взрослые? Да в это поверить невозможно. То, что мы делаем в Pixar, никто и никогда не делал до нас. Мы – студия первооткрывателей, нам риск не страшен. Когда режиссер Пит Доктер пришел ко мне и сказал, что хочет сделать мультфильм про старика, я закричал: “Круто! Офигенная вещь получится. Ведь такого никто еще не делал!”. Мы не идем по исхоженным тропам.

У нас даже говорящие собаки необычные... точнее, обычные, как в игровом кино – только разговаривают. И не по волшебству, а с помощью науки. Каждый наш персонаж уникален, и вы мечтаете встретиться с ним вновь.

- Тем не менее, сиквелов у вас не много – одна лишь “История игрушек 2”, а сейчас готовится еще и третья, не так ли?

Каждый мультфильм мы делаем на протяжении как минимум четырех лет – а “Вверх” занял все пять. К концу этого периода мы перестаем видеть в наших персонажах плоды воображения: мы слишком хорошо их знаем! Они превращаются в друзей или коллег. Они такие забавные, что мы постоянно представляем себе, как они повели бы себя в той или этой ситуации... Придумываем ситуации, рождаются новые фильмы. Сейчас – третья “История игрушек”, потом вторые “Тачки”. Может, будут и другие продолжения. Тут есть одна проблема. Любой, кто видел тысячу фильмов за свою жизнь, знает: сиквел – это возвращение той эмоции, которую ты уже переживал в первом фильме. Но мы хотим искать новые эмоции. Мы стремимся делать сиквелы, которые несут нечто новое – как второй “Крестный отец” или “Империя наносит ответный удар”. Сиквелы, которые делают оригинал еще интереснее.

- Как много проектов студии Pixar так и остается на стадии неосуществленного замысла?

Вы не поверите, но таких проектов не существует. Мы все доводим до конца. Сто процентов.

- Риск, взятый вами на себя с мультфильмом “Вверх”, связан не только с пожилым героем, но и с техникой 3D.

У меня даже свадебные фотографии – в 3D! Я держу дома старинные 3D-камеры, которых сейчас не производят. Когда-то я влюбился в компьютерную анимацию именно по этой причине: только в ней можно создавать трехмерное пространство. Все наши предыдущие фильмы зритель видел, по сути, одним глазом – он не мог по-настоящему проникнуть в объемный мир, который мы создавали. Мы всегда снимали трехмерные фильмы; просто вы смотрели их двухмерные версии. Сейчас принято кричать о кризисе кинотеатров и росте пиратства – так вот, я убежден, что 3D поможет справиться с этим кризисом и вернет людей в залы.

- Как 3D меняет ваш подход к производству фильма? Главное – не превращать технику в аттракцион, а видеть в ней еще одно художественное средство, такое же, как цвет, освещение или музыка. Все ради того, чтобы эмоция передавалась не только и не столько при помощи диалогов. Для нас кино – окно в выдуманный мир. Мы не выносим события в зрительный зал, а, напротив, углубляем изображение. Не обязательно разбираться в том, как это сделано технически, важно это почувствовать.

- Как вы совмещаете свою деятельность в Pixar и Disney? Попролам разрываетесь?

Я стараюсь относиться к ним с одинаковым вниманием и теплом. Ведь я уверен в том, что студии существуют благодаря кинематографистам, а не директорам. У творцов должна быть свобода творчества, они должны предлагать необычные идеи – и тогда студия будет процветать. Каждый автор должен работать над собственным замыслом, а моя задача – обеспечить ему техническую поддержку и талантливых соратников. Результат мы оцениваем все вместе, и стараемся помочь режиссеру сделать фильм еще лучше. Мы не остановимся, пока фильм не будет превосходным. И неважно, относится ли это “мы” к Pixar или Disney: на одной студии я работаю по понедельникам, вторникам и пятницам, на второй – по средам, четвергам и иногда по субботам. График у меня непростой.

- Как вы себя чувствуете, когда вам – человеку еще молодому – присуждают почетного “Оскара” или венецианского “Золотого льва”?

Я потрясен и польщен. Особенно “Золотым львом”. Старейший фестиваль в мире – только посмотрите на список людей, получавших этот приз! До сих пор поверить не могу,

что теперь в нем значится и мое имя тоже. Я? Вы что, шутите? Я и мои друзья по Pixar поедут в Венецию? Серьезно? Такой была моя первая реакция, когда мне сообщили об этом. Я еще не успел опомниться оттого, что “Вверх” стал первым анимационным фильмом в истории, открывавшим Каннский кинофестиваль. Любой режиссер или продюсер мечтает, чтобы его работу хотя бы показали в Каннах, Венеции или Берлине, а открывать подобный смотр... Неслыханная честь.

- А что ощущаете, когда вас называют “живым гением”?

Что вы бы на моем месте почувствовали?

- Не знаю. Наверное, прежде всего удивился бы.

Вот и я удивляюсь.

“Вверх” – произведение необычное даже по меркам этой студии. Во-первых, Pixar впервые за свою историю решается сделать мультфильм, в котором главными героями были бы люди. Во-вторых, число их крайне ограничено: за исключением эпизодников и внесценической жены главного героя, персонажей всего трое. В-третьих, главный из них – ветхий старик, передвигающийся при помощи палки: учитывая авантюрный жанр road-movie, из аналогов на ум приходит только “Простая история” Дэвида Линча (безусловно, шедевр – но все-таки ограниченного действия, в отличие от сверхпопулярного “Вверх”). Правда, в “Шагающем замке”, сделанном кумиром всей команды Pixar, вышеупомянутым Миядзаки, не менее фантастические приключения переживала старушка – но та, в отличие от героя “Вверх”, все-таки была заколдованной девушкой и к финалу обретала свой подлинный облик. Ну, и еще один нюанс: это забавное и трогательное – как положено популярному мультфильму – зрелище является ни чем иным, чем развернутой медитацией о феномене смерти. А заодно – о загробной жизни.

По сюжету, малолетний мечтатель Карл Фредриксен мечтает об экспедиции в недоступные районы Южной Америки – те самые, о которых писал в своем “Затерянном мире” Конан-Дойль и до которых удалось добраться на дирижабле лишь ученому-авантюристу Чарльзу Мантцу.

Застенчивый толстый мальчик встречает подругу по играм, неутомимую Элли: она становится спутницей его скучноватой жизни – в течение которой бездетная умильная пара постоянно откладывает деньги на путешествие в неведомые дали, к мифическому Райскому водопаду, но так и не совершает экспедицию. Элли умирает, Карл остается одиноким пенсионером, который может вспоминать только о своей карьере продавца воздушных шариков; больше не о чем. Все эти события проносятся перед объективом камеры минут за десять. Завязка мультфильма сулит Карлу скорую и бесславную кончину: домишко упрямого старика мешает крупной строительной компании, которая подает на пенсионера в суд и собирается сдать его – в принудительном режиме – в дом престарелых “Тенистые дубки”. Загнанный в угол Фредриксен находит неожиданный способ бежать от реальности. Он привязывает дом к гигантской охалке воздушных шаров и при помощи самодельной системы навигации отправляется в Латинскую Америку – к осуществлению давней, полузабытой грезы. Его спутником в путешествии оказывается скаут Рассел, толстый и веселый мальчик, случайно забредший на крыльцо ворчуна.

Недетские, порой даже провокативные темы – конек студии Pixar. Вывернутая наизнанку эстетика (“Корпорация монстров”), категория вкуса, подменяющая моральные категории (“Рататуй”), попытка выявить и подвергнуть критике основные признаки “человечности” (“ВАЛЛИ”). Не только решение, но и постановка столь серьезных вопросов предполагает отказ от принятого в новейшей полнометражной анимации постмодернистского кодекса – когда многослойный пирог предлагает и вкусную приключенческую начинку для детей, и изысканное цитатное оформление для их родителей. Лишенный очевидных реминисценций, “Вверх” все-таки вызывает невольные ассоциации у насмотренного зрителя

(очевидно, ненамеренные – продолжительный цикл работы над мультфильмом не предполагает возможности облегченно пробежаться по модным заголовкам и ненавязчиво их спародировать). История супружеской пары, мечтавшей о путешествии в дальние края, но поглощенной бытом; муж хоронит любимую жену и убивается – ведь он так и не осуществил ее заветное желание – см. “Дорогу перемен” Сэма Мендеса. Вредный старикашка-ворчун бросает вызов всему миру, подружившись с мальчиком-изгоем – тут уже вспоминается “Гран Торино” Клинта Иствуда. Два ярких фильма того же сезона, каждый из которых завершается смертью главного героя: очевидно замкнутый круг, из которого не найти выхода...



В игровом кино. Как раз анимация этот выход предлагает. Любопытный момент: Disney и Pixar пробовали настаивать на том, чтобы их предыдущая картина “ВАЛЛИ” была включена американской киноакадемией в списки номинаций по категории “Лучший фильм года” – дескать, это уже не мультик, не нишевой продукт для семейного просмотра, а настоящее Кино с большой буквы. Академики пожелание не выполнили. “Вверх” отступает на территорию анимации, но это не капитуляция, а осознанный шаг: только в мультфильме возможно осуществление самых фантастических допущений. Возможен эскейп. Режиссер “Вверх” Пит Доктер, в отличие от Эндрю Стэнтон (“ВАЛЛИ”), тяготеет не к анимационному реализму, а к гротеску; здесь он провозглашает изобразительный принцип “сложной простоты”, *simplicity*. Например, рисуя географию дома, не отступает от дотошного реализма ни на секунду – а в портретах главных героев позволяет себе намеренную схематичность. У Карла Фредриксона нет ноздрей и ушных отверстий (зато во время путешествия по Латинской Америке медленно отрастает седая щетина), он стремится к форме квадрата – тогда как его спутник Рассел, воплощающий надежду на обновление и новую жизнь, формой напоминает яйцо.

Simplicity применяется и в сюжете. Команда Pixar тщательно изучала латиноамериканские пейзажи, гигантские водопады и реликтовые тепуи, чтобы скомпилировать их в ландшафте мультфильма. У каждой собаки из огромной стаи, обитающей в Затерянном мире, есть своя – легко определяемая на глаз, переданная с фотографической точностью – порода. При этом нарушены самые очевидные законы физики: для того, чтобы дом был поднят в

воздух, не хватит и миллиона воздушных шариков – а нарисовать такое количество было бы невозможным. Но в мультфильме возможно все. Так же запросто Доктор отправляет своих героев к Райскому водопаду – ровно в ту точку земного шара, куда они собирались попасть, хотя разработанная мистером Фредриксеном система навигации не выглядит слишком убедительной. Здесь, вновь обходясь без навязчивого цитирования, Рихаг заимствует методику у Фрэнка Баума – летающий домик попадает в волшебную страну точно так же, как в “Волшебнике страны Оз”, – при помощи урагана.

Фантастический улет из почти реального мира и работает на магию этой истории, поначалу подчеркнуто приземленной. Здесь включаются все средства: и музыка Майкла Джакино, обретающая в момент отрыва от земли симфоническую мощь, и усиленная разнообразием шариков цветовая палитра (к моменту отлета картинка становится почти бесцветной, и контраст шокирует), и, разумеется, 3D. Пионеры объемной компьютерной анимации, до сих пор режиссеры Рихаг ни разу не прибегали к этому визуальному аттракциону – а тут погрузили зрителя в глубь экрана, почти буквально открыли ему дверь в иной мир. Да и сами очки для просмотра 3D отделяют публику от реальности, инициируют в предстоящее путешествие, делают соучастниками очкарика Фредриксена.

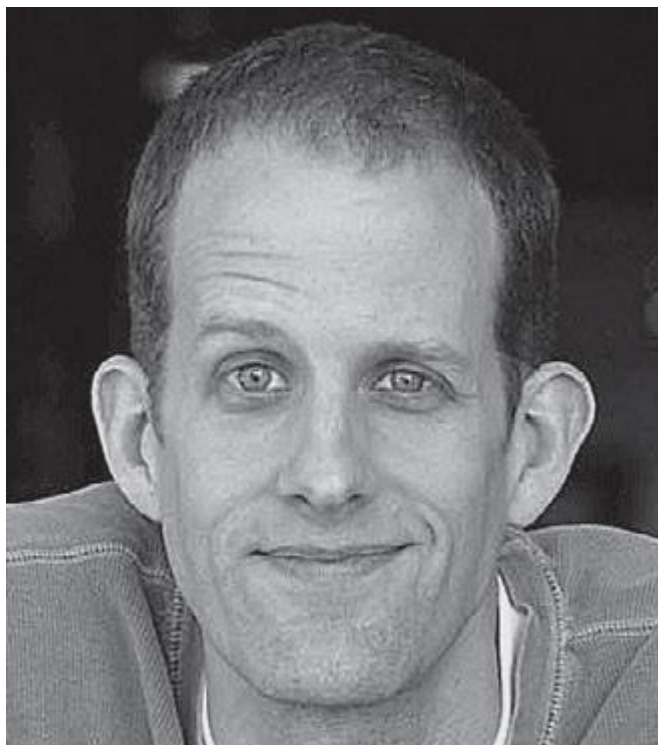
Критик в поисках интерпретации нафантазирует – наверняка одинокий пенсионер умер, или впал в маразм, и теперь в “Тенистых дубках”, куда его оттранспортировали два дюжих санитаря, ему снится путешествие в желанную Латинскую Америку. А возможно, Фредриксен умер: название Райский водопад не случайно, перед нами – трип в загробную жизнь. Но в подчеркнуто-ирреальной и условной вселенной мультфильма “реальный” Рай не отличается от воображаемого, и галлюцинации старика имеют ту же силу, что его “подлинная” трудовая биография. Очевидно одно: возносясь над облаками, герой попадает на небеса. Разговаривая с собственным парящим домом, готовится к отправке в мир иной. Налаживая контакт с вечно присутствующим рядом духом жены, перестает видеть существенную разницу между живыми и мертвыми. Карл Фредриксен – совсем не поэт, но, следуя за призраком своей Беатриче, он совершает путешествие, достойное Данте. Питу Доктеру к загробной топографии не привыкать: ведь, по сути, “Корпорация монстров” выводила на свет целую империю добродушных демонов Ада, нарисованных с босховской изобретательностью, – а “Вверх” предлагает уже эдемский пейзаж, в который безупречно вписываются говорящие животные (собаки, наделенные даром человеческой речи при помощи специальных приспособлений).

Стая собак, составляющих компанию застрявшему в Затерянном мире Чарльзу Мантцу, авантюристу и герою детства Фредриксена, выполняет роль коллективного многоголового Цербера, сторожащего вход в иной мир. Зато отбившийся от стаи глуповатый, но добрейший изгой Даг – идеальный коммуникатор. Этот пес – не только и не столько проводник по райским кушам, сколько средняя точка между скаутом и пенсионером: взрослая особь с вечно инфантильным сознанием объединяет Рассела и Фредриксена, превращает их из случайных попутчиков в эрзац-семью. Действительно, со своими собаками и дети, и взрослые, и старики общаются на одном языке. Даг – воплощение того единения разновозрастной аудитории, на которую рассчитывает в каждом своем фильме Рихаг, и внешнее выражение эмоциональной жизни Карла Фредриксена, давно и, казалось бы, безнадежно спрятанной в недрах его квадратного неподвижного тела.

Вообще, как и положено в воображаемом Раю, всех его обитателей можно посчитать визуализированными элементами сознания путешественника – предположительно, умершего или галлюцинирующего старика. Ландшафт как таковой, над которым доминирует самый большой в мире водопад, – отражение его детских мечтаний. Чудом выживший Чарльз Мантц – его идол и кумир, отражение того, кем ему хотелось бы стать. Теперь Фредриксен по непонятной причуде природы сравнялся с ним возрастом – и вряд ли случайно два

старика носят, по сути, одно и то же имя. Долгое время третируемый стариком Рассел, напротив, напоминает о том, каким неповоротливым увальнем был в детстве сам Карл. Однако к финалу Фредриксен обнаруживает в Мантце противника, обезумевшего фанатика (каковым был и он сам, тащивший свой летающий дом через заброшенное плато к водопаду), и вступает с ним бой, одерживая победу – а с Расселом, напротив, находит общий язык, с удовольствием впадая в детство и отбрасывая уже не нужную трость. В Раю возраст отменяется.

Интервью с Питом Доктерром



• “Вверх” начался с двух ваших рисунков: на одном был изображен мрачный старик со связкой воздушных шаров, на второй – дом, летящий на воздушных шариках по небу. Откуда к вам пришли эти образы?

Мы с моим соавтором и сорежиссером Бобом Питерсоном давно думали о мультфильме, который так или иначе будет связан с идеей побега из реального мира. Из этой идеи родились два рисунка. А потом мы стали фантазировать: кто этот старик, чем он так расстроен, почему в руках у него шарики, и зачем ему понадобилось запускать в небо свой дом? И мы приступили к первой версии сценария. Нам нужна была хорошая история.

• Что такое для вас “хорошая история”?

Эндрю Стэнтон нашел идеальное и краткое определение: “История, которая не оставит равнодушным”. Звучит банально, да? Легко сказать, трудно выполнить. А для меня хорошая история – еще и неожиданная история.

• Откуда взялось имя “Карл Фредриксен”? Что-то скандинавское?

У меня в венах течет датская кровь – правда, совсем немного. И есть далекий родственник по фамилии Фредриксен. У него мы одолжили фамилию.

• Не боялись снимать мультфильм, где главный герой – дряхлый старик?

Нет, чего тут бояться? Когда людям показывают фотографии младенцев или стариков, они одинаково умиляются. Старички забавные, трогательные... и о них мы еще никогда не снимали мультфильмов. Старички – это и юмор, и эмоции. С ними всегда связаны какие-то невероятные истории. Помню, мы с Джоном Лассетером сидели в одной кофейне, и по

стенам были развешаны фотографии голливудских звезд 1940-50-х годов. Джон спросил у пожилого хозяина заведения: “Где вы взяли эти изумительные снимки?” А тот ответил: “Я сам их сделал”. Можете себе представить? Этот старик был фотографом из золотой эры Голливуда.

- Забавно, что как в числе основных создателей мультфильма, так и в числе его героев нет практически ни одной персоны женского пола – не считая жены Карла, которая умирает через десять минут после начала картины...

Не подумайте, что это заговор. Женщин нет на экране, но жена Карла, Элли, – важнейший из персонажей. Ее смерть, увы, неизбежна: ничто другое не могло бы заставить мистера Фредриксона оторваться от земли. Это была одна из самых трудных задач: заставить зрителя не забывать об Элли, все время напоминать о ее присутствии. Ее дух как бы вселился в летающий дом Карла.

А еще она живет в музыке – теме, которую специально написал по моей просьбе композитор Майкл Джаккино. Эта мелодия постоянно возвращается, не дает о себе забыть.

- То есть, это кино не просто об одиноком старике, а о любви?

У каждого фильма есть сверхзадача, и сверхзадача фильма “Вверх” – понять смысл слова “приключение”. Что такое приключение – только захватывающий полет на дирижабле? Или тихая совместная жизнь двух людей, которые любят друг друга, тоже может быть приключением? Мы все мечтаем улететь куда-нибудь далеко, в чудесные экзотические края, но не мешает время от времени смотреть по сторонам, обращая внимание на мелкие повседневные детали. Недавно я занимался какими-то делами, уткнувшись в мой iPhone, и моя дочь сказала мне: “Папа, ты становишься старше каждый день”. Эти слова заставили меня задуматься.

- Часто ли ваши дети или близкие предлагают вам идеи для мультфильмов?

Нередко. Но идеи, по большей части, никчемные. У нас в Pixar есть прекрасное правило: мультфильм должен снимать тот, кому принадлежит оригинальный замысел. Невозможно убедить человека в том, что дом можно поднять в воздух при помощи воздушных шаров, если не сам он придумал этот образ.

- Для подготовки к съемкам “Вверх” вы совершили изнурительное путешествие в горы Южной Америки. Насколько это было необходимо? Ведь все можно было попросту придумать и нарисовать?

Вообще-то у нас было такое искушение. Хотелось превратить те края, куда летит Карл, в страну Оз, чтобы там росли гигантские грибы и пурпурные деревья. Отличная задача для аниматора. Но в этом случае зритель убедился бы в том, что видит на экране мечты несчастного старика, его сны. Нам было нужно настоящее приключение. Когда мы впервые увидели фотографии необитаемых гор в Южной Америке, у нас челюсти попадали: вот это – настоящий Затерянный Мир, и выдумывать ничего не надо. Все, что нам нужно, – оказаться там, куда мы собираемся отправить Карла. И мы отправились в путь. Он был долгим: на самолетах, потом на вертолетах, затем на джипах, дальше – только пешком... Мы постоянно рисовали, сделали десятки набросков, облазили все скалы и водопады. И в итоге, думаю, нашли то, чего никогда не вытащили бы из своих фантазий. Хотя не подумайте, что мы срисовали все с натуры. Наш мир выглядит как подлинный – но это театральная подлинность, а не натуралистичная.

- Можете рассказать подробнее о концепции simplicity, примененной в этом мультфильме?

Да, мы это так для себя сформулировали – простота в сложном. Началось с летающего дома. Мы попробовали представить себе такой дом в реальной жизни, рассчитали, сколько воздушных шариков понадобилось бы... И поняли, что это попросту нереально. Перед нами стояла задача: создать не реальный мир, но мир возможный. Тут на помощь

пришел дизайн. Мы сделали наших героев чуть упрощенными и немного карикатурными. Дизайн давал характеристику персонажу. Например, Карл – квадратный человек. Он всегда точно знает, во сколько встанет с кровати и во сколько ляжет спать, когда позавтракает обычными овсяными хлопьями – например, в 8:15 утра. Однако, при всем схематизме, вы должны верить в подлинность Карла. Поэтому у его лица – бесчисленное количество выражений и гримас, поэтому мы можем разглядеть текстуру его кожи.

- Насколько изменилась ваша работа с введением в нее технологии 3D?

В том, что касается сценария, раскадровок или монтажа, ничего принципиально не поменялось. Но мы отдавали себе отчет в том, что 3D должно раздвигать горизонты – в буквальном смысле слова. Поначалу я старался вовсе не думать о 3D и только на каком-то определенном этапе позволил себе вспомнить об этом. Важнейшей задачей было не заиграться в 3D: это – всего лишь средство, никак не самоцель. Дело в том, что любая компьютерная анимация – трехмерная по определению, просто зрителю этого так просто не покажешь. А мы показали.

- Существуют ли вещи, которые можно сделать или показать только при помощи анимации?

Наверняка, но мне трудно сказать, какие именно. Сегодня при помощи компьютера можно обеспечить что угодно и в игровом фильме. Хотя такую удивительную экзотическую птицу, как в нашем мультике, все-таки вряд ли. Лично я люблю анимацию за ее карикатурность, за юмор. Но в целом анимация – не жанр, а форма выражения. Можно сделать анимационную комедию – а можно анимационный хоррор.

- Вам не кажется, что пришло время изменить логотип Pixar с прыгающей лампы на летающий домик?

Я был бы польщен! Честно говоря, мы постоянно думаем о том, как бы отделаться от лампы и поменять ее на что-то другое. А в конце концов опять утыкаемся в ту же самую лампу. Мы зовем ее Лаксо Младший.

Всем своим полнометражным мультфильмам Pixar предпосылает короткометражки – бесплатное приложение и промоушн будущих талантов студии. Перед “Вверх” показывают “Переменную облачность” – мультик, способный соперничать по жестокости с первыми десятью минутами картины Доктера, описывающими идиллически-пустую супружескую жизнь Фредриксенов. Аисты летят по свету, разнося младенцев людям и зверюшкам, а потом летят на небо (в Рай?), где ангелы-облака лепят для них новых детей. Только одному аисту не везет: ему попадается то кусачий крокодиленок, то бодучий баранчик, то колючий ежонок – и от младенца-акулка он вовсе отказывается; тот остается нерожденным, и даже последующий хэппи-энд не воскрешает нежеланное зубастое дитя. В начале “Вверх” мы видим, как чета Фредриксенов оформляет детскую спальню, рисуя на стене точно такого же аиста, а потом в кабинете врача узнает, что на ребенка могут не надеяться. Столь суровых сцен, очевидно, история “семейной” анимации до сих пор не знала. Очевидно, что Рассел (возможно, сирота) – райская компенсация для бездетного и отныне одинокого Фредриксена; сын, которого у него никогда не было. Кстати, и сам мальчик, бесконечно рассказывающий о своем – то ли выдуманном, то ли давно его бросившем – отце, ощущает себя неприканным сиротой: на секунду появившаяся в кадре его мать – темнокожая и мало напоминающая сына – заставляет заподозрить в нем приемыша.

В поднебесную страну нерожденных младенцев забредали в своих странствиях Титиль и Митиль, героини “Синей птицы” Метерлинка. “Вверх” тоже не обходится без синей птицы – эндемического вида, своеобразного археоптерикса, за которым десятилетиями гоняется Чарльз Мантц и которого без труда приручает Рассел. Скаут видит в синей птице мифического бекаса, на поиски которого еще в США его отправил мистер Фредриксен – как было сказано, в Раю воображаемые понятия обретают плоть. Получившая от Рассела имя

“Кевин”, райская птица оказывается женского пола: теперь задача путешественников – спасти ее от обезумевшего исследователя и доставить к птенцам (тема деторождения и материнства/отцовства всплывает вновь).

Намек на синюю птицу, которую ищешь по всему миру, а находишь в собственном доме, дает ключ к фильму. Начиная со сцены, в которой дом Фредриксена отрывается от земли, “Вверх” превращается из бытописательского мультфильма в приключенческий: американские критики небезосновательно сравнивали его с “Индианой Джонсом”. Однако, в отличие от классики авантюрного жанра, “Вверх” – путешествие с постоянно меняющейся целью. Основная задача – доставить дом к водопаду – скоро становится вспомогательной. Здесь не будет ни потеряннного ковчега, ни чаши Грааля, ни сокровищ Флинта, ни капитана Гранта – и даже синюю птицу придется выпустить на волю. Листая оставленную ему в наследство женой “Книгу моих деяний”, Карл Фредриксен вдруг обнаруживает, что главные приключения с ним давным-давно случились – он встретил женщину своей мечты и прожил с ней всю жизнь. Таким образом, неуспокоенный дух несчастного старика наконец обретает нирвану. Возвращаясь в лучшую пору – детство (когда он познакомился с Элли), – мистер Фредриксен предается в обретенном Раю радостным играм с новыми товарищами: Расселом, Дагом и многодетным Кевином.

Учитывая все вышесказанное, можно придумать массу дополнительных трактовок для ритуального хэппи-энда – где нашедшие друг друга Рассел и Карл, вернувшись на родину, сидят вдвоем на бордюре автострады, в тени реквизированного у Мантца дирижабля, и считают синие и красные машины (умение видеть и различать цвета в этом фильме приравнивается к абсолютному счастью; к тому же, именно в эту игру, по словам Рассела, он играл со своим отцом). Старик в мире ином мечтает о том, как проводил бы время с сыном? Ребенок воображает отца, которого у него никогда не было? Одиноким духовидцы общаются с единственными товарищами – призраками? Или героев не двое – он один, наконец-то нашедший гармонию со своим детским “я”? А может, перед нами простое указание на расширенную целевую аудиторию фильма, предназначенного как старым, так и малым. Почетный значок, который Элли в детстве дарит Карлу, а он, как драгоценнейшую реликвию, передает Расселу, если приглядеться, всего лишь крышечка от бутылки с газировкой. Вещи – не то, чем кажутся... или именно то, чем кажутся, а чем они являются “на самом деле” не имеет ни малейшего значения.

Эпилог. Кино после кино: Оливейра

“Странности юной блондинки”, 2009

“Странный случай Анжелики”, 2010



Пока Мануэлю де Оливейре не стукнуло сто лет, старика терпели: носили время от времени на руках, чествовали, дарили дорогие подарки (почетные «Пальмы», «Медведи», «Львы» сыпались один за другим). Вдруг этот приз будет последним? Раз за разом поздравляли – и вместе с тем деликатно прощались. А он все живет, да еще и работает. Ну ладно, чемпионское стремление взять рубеж может понять любой. Но зачем человеку, отметившему столетие, вместо пира на весь мир устраивать себе очередную творческую попытку – снимать новое кино и везти его самолично на Берлинале? На премьере «Странностей юной блондинки» был неполный зал – будто интеллигентные люди стеснялись идти глазеть на патриарха, как в цирк уродов. «О чем вообще этот фильм? Возможно, об этом зрителям стоит порассуждать за хорошей сигарой и стаканчиком портвейна», – растерянно резюмировала общие чувства Дебора Янг из Hollywood reporter.

Оливейра – чудо из чудес, куда удивительнее новейших чудо-фриков кинематографа, ангелоподобного ребенка Рики из одноименного фильма Франсуа Озона или живущего от старости к юности Бенджамин Баттона из эпоса Дэвида Финчера. Крылатый младенец вряд ли сознавал свою ангелическую природу, а этот старик осознанно практикует кинематографию как эликсир бессмертия – причем весьма эффективно. Баттон в пору инфантильной старости был неопытен и глуп, а в дряхлом младенчестве начал терять память – Оливейра же снимает кино с позиций опыта столетнего, но абсолютно вменяемого творческого субъекта с превосходной памятью. Финчеровская «Загадочная история...» начинается с несложного символа – часов, идущих задом наперед. Португальский режиссер включил в свой фильм образ куда более изысканный: часы вовсе без стрелок, отмечающие боем колоколов отнюдь не ход времени, а что-то куда более важное. То ли неслышные движения внутренних механизмов человека, то ли вовсе ход эпох... он-то теперь имеет право измерять время столетиями.

Хотя отсчитывать века назад-вперед Оливейра не намерен. Напротив, в его мире они плюсоются, прессуются, сочетаются друг с другом в едином эстетическом пространстве: современный поп-певец разыгрывает драму из романа мадам де Лафайет («Письмо»), Ницше и Достоевский спорят с Иисусом Христом («Божественная комедия»), а офицеры-колониалисты XX века вдруг оказываются на корабле Васко да Гамы («Нет, или Тщетная слава»). В последние годы, как Фауст, бродит из фильма в фильм альтер эго Оливейры, внешне – точный портрет режиссера в юности, любимый актер великого старца и его родной внук Рикардо Трепа. Он же – главный герой «Странностей юной блондинки», счетовод из модной лавки в старом городе Лиссабона, на свою беду влюбившийся в молчаливую томную девушку из окна напротив (красотка Катарина Валленштейн). В беспокойном взгляде этого плейбоя – весь груз чужого опыта, накопленного за сто лет; он – резервуар для хранения памяти, ее универсальный передатчик. Формально «Странности юной блондинки» – love story, но Оливейра верен себе: он снимает кино на темы, понятные и близкие лишь человеку пожилому; в данном случае – ни о чем ином, как о памяти. «Наша память фундаментальна. История это память, прошлое это память. Если вдуматься, все – память. Стоит потерять память, и мы не будем знать, кто мы такие, что здесь делаем и для чего появились на свет... В конечном счете, рассказывая истории, мы фиксируем воспоминание о случившемся», – слова режиссера в авторском интервью-предисловии к картине.

На сей раз Оливейра вспомнил о классике XIX века, «португальском Флобере» Эсе де Кейроше – на его одноименной новелле основан фильм. Сюжетные модификации минимальны, они сводятся к деликатной, чисто технической актуализации интриги и мелким культурологическим вставкам: прочитанное вслух стихотворение Фернандо Пессоа, сыгранная на арфе «Арабеска» Дебюсси, да краткая экскурсия в клуб любителей прозы Кейроша, куда перенесен один из малозначительных эпизодов картины. Кейрош считается основоположником европейской реалистической литературы: в «Преступлении падре Амаро» и других иронических шедеврах он последовательно разоблачал романтические иллюзии своих современников, деконструируя привычные представления о любви, религии, красоте. А потом в «Реликвии» или «Мандарине» вдруг ударялся в фантастику, вспоминал о Сервантесе и плутовском романе, заменял физику метафизикой: на португальской почве эта эстетика органично уживалась с натурализмом. Стоит ли удивляться, что Оливейра, которого считают адептом сюра, наследником Бунюэля и сторонником театральной условности, называет свою новую картину реалистической – и применяет то же определение к своим предыдущим работам! «Правда, быть реалистом нелегко, ведь стремясь к реализму в кино, надо осознавать, что снимать прошлое возможно лишь в том случае, если вы умеете путешествовать во времени; запечатлеть на экране мысль невозможно; невозможно снимать сны. А теперь в «Странностях юной блондинки» я пытаюсь снимать прошлое...».

Основа кинематографа Оливейры – скепсис, и не без скепсиса стоит отнестись к приведенному выше заявлению. «Странности юной блондинки» выглядят фильмом сверхактуальным, едва ли не злободневным. Формально – в точности по Кейрошу, картина о крушении иллюзий под грузом реальности, о романтике, влюбленном в идеальный образ светловолосой Луизы и узнающем в финале, что образ не соответствует жестоким фактам. На самом же деле – кино о глобальном экономическом кризисе! Ведь перенося действие в XX (или даже XXI?) век, режиссер не позволяет зрителю поверить, что единственным препятствием для воссоединения возлюбленных является запрет дяди героя на женитьбу. Нет, у пылкого Макарио и прекрасной блондинки элементарно нет средств.

Отвлекаясь от письменного стола со счетами – невидимыми, но реальными заместителями денег, – герой устремляет взгляд к окну напротив, в котором является реальная, но безденежная блондинка. Деньги – главный двигатель интриги: в их поисках Макарио отправляется на заработки в далекие края, на Острова Зеленого мыса, потеря и после-

дующее обретение капитала определяют ход повествования. Нищета интерьера съемной комнаты, где поселяется изгнанный из дома Макарио, контрастирует с преувеличенным богатством антикварного магазина, где обретается его будущий работодатель-обманщик. В финале Луиза оказывается воровкой, укравшей платок из магазина дяди Макарио, игровую фишку со стола в гостях, а потом – кольцо с бриллиантом в магазине, куда Макарио привел ее выбирать обручальные кольца. Нить сюжета грубо оборвана, фильм тут же заканчивается – будто на полуслове, через час после начала (хронометраж картины – 63 минуты). Нехватка материальных средств истощает эмоциональные ресурсы авторов, героев и зрителей. Говорить больше не о чем, пора смотреть титры.



Итак, «Странности юной блондинки» – фильм о девальвации. Прежде всего, девальвации субстанций бесценных: образа и чувства. При первом появлении, отмеченном боем судьбоносного колокола, Луиза скрыта несколькими фильтрами – обманном появлением ее брюнетки-матери (мать ли она на самом деле, не выясняется окончательно ни в новелле, ни в фильме), оконным стеклом, двумя полупрозрачными занавесками и, наконец, китайским веером с красным драконом. Разоблачая героиню слой за слоем, Оливейра будто чистит луковицу – что, естественно, вызывает неминуемые, хотя и неискренние слезы. Ведь все в этом фильме зиждется на штампах: таинственная блондинка, пылкий влюбленный, непреклонный дядя... Одушевить стереотип может лишь то, что, согласно «реализму Оливейры», не подлежит воплощению на экране – любовь. Невидимое и, по сути, виртуальное чувство превращает даже банальный китайский веер в прекраснейшее воспоминание, а поднятую в стоп-кадре поцелуя ножку Луизы делает зримым доказательством мнимого чувства. Однако любовь исчезает так же внезапно, как возникла: Луиза-воровка не может быть идеальной возлюбленной в глазах Макарио. То, что в рассказе Кейроша было поучительным уроком для героя-идеалиста, в игривом фильме Оливейры вдруг оборачивается подлинной трагедией – в мире сегодняшнего дня воровство из порока превращается или в показатель социального неблагополучия, или вовсе в диагноз. Предпоследний, неоспоримо мощный образ картины – Луиза неподвижно сидит на кресле, раздавленная случившимся; ее лицо снова скрыто, но уже не веером, а волосами. Так и не воплотившись из абстракции в человека, она уже вычеркнута из не случившейся истории любви. За кадром бьет колокол, его звон – уже не свадебный, а похоронный.

Деньги изменчивы, судьба жестока, любовь мимолетна – постоянен лишь скепсис столетнего старика, вспоминающего при помощи внука-актера о себе быллом. Тем не менее,

горечи в фильме нет: Оливейра стоит двумя ногами на той почве, которая дает ему жизненные и творческие силы на протяжении века. Речь – о вечном городе Лиссабоне, любовь к которому не разрушат никакие блондинки. О музыке – не звучащей за кадром в помощь героям, а возникающей в качестве антитезы романтическим иллюзиям. На арфе играет не эпизодическая героиня, а профессиональный музыкант, чье имя звучит с экрана, Анна Паула Миранда, – с ней в выдуманное пространство фильма входит реальность. Как и с чтецом Пессоа, давним товарищем Оливейры – артистом Луишем Мигелем Синтрой. Если вслушаться в стихотворение, становится ясно, что взгляды режиссера и поэта на реализм и актуальность очень похожи:

Вчера на закате один горожанин
Толковал с людьми у ворот
Нашего постоянного двора.
Толковал о справедливости и борьбе
за справедливость,
О рабочих, которые гнут спину с утра допоздна
И живут впроголодь весь свой век,
О богачах, которые поворачиваются к ним спиной.
Взглянув мне в глаза, он улыбнулся, довольный,
Что пронял меня до слез,
Внушив ненависть, которую испытывал,
И сострадание, которое якобы чувствовал...
(Я же слушал его вполуха:
Что мне за дело до тех несчастных,
Коль их страдания мнимы.
Будь они как я, они бы не мучились.
Все беды оттого, что мы заняты друг другом,
Творя либо добро, либо зло.
У нас есть душа, есть земля и небо —
этого ль недостаточно?
А желать большего – значит терять,
что имеешь, и скорбеть об утрате).

Удивительную зрелость суждений режиссера на тему этики и эстетики проще всего объяснить его почтенным возрастом. Тем интереснее обнаружить ее же в сценарии, который Оливейра написал в 1952 году: тогда ему было немного за сорок, и он был автором единственного полнометражного фильма – то есть, почти дебютантом. Салазаровская цензура не позволила осуществить фильм тогда, а сценарий вышел отдельной книгой через сорок лет – с оригинальными черно-белыми фотографиями Оливейры. Немаловажная деталь: главный герой этой притчи о любви и смерти – фотограф по профессии. Зовут его Исаак, и он – еврей, бежавший от нацистов в Португалию.

Шесть десятилетий спустя после написания сценария фильм обрел жизнь – как, возможно, не последняя картина Оливейры (он уже лет тридцать делает каждую как последнюю), но уж точно итоговая. «Странный случай Анжелики» открывал каннский «Особый взгляд» в 2010 году и был отдельно отмечен жюри как «проливший свет на всю программу». Адаптация старинного сценария под новые обстоятельства не потребовала особых усилий: Вторая мировая осталась позади, вместо нее досужие кумушки обсуждают финансовый кризис – как иначе? Впрочем, Оливейра верен себе: социальный и политический бэкграунд проявляется в написанной им истории лишь в качестве ненавязчивого фона. Сюжет – влюблен-

ность беглеца и чудака Исаака, несчастливая *par excellence*, поскольку предметом его страсти становится необычная модель: только что умершая молодая женщина по имени Анжелика. Ожив на проявленной фотографии, она не оставляет героя, является ему во снах и наяву, пока не уводит его за собой – в иной мир. Более прозрачной, доходчивой и поэтичной метафоры власти образа над душой и умом человека – феномена, который Оливейра исследует всю свою жизнь, – не отыскать ни в одном из его фильмов.

Исааком стал неизменный Риккардо Трепа, Анжеликой – испанка Пилар Лопес де Айала; языкового барьера не возникло, так как актрисе не понадобилось произносить ни слова – только лежать и улыбаться. Под негромкий мотив шопеновских ноктюрнов они испытывают трагикомедию любви и смерти, реальности и мечты. Анжелика – образ, контур, улыбка; реальность, которую Исаак пытается приручить, зафиксировав на снимке, – документальные рабочие с берегов реки Доуру, где когда-то начиналась карьера режиссера. Под унылый мотив они мотыжат землю, будто роют могилу влюбленному герою. Наступает ночь, и приходит Анжелика. Мир становится черно-белым, как в мечтах или старом кино; они взлетают, тело падает. Ставни комнаты с видом на реку закрываются, как занавес.

Как выжить, не оторваться от земли, безболезненно расстаться с Анжеликой – прекраснейшим из суккубов? Только разоблачить ее, разочароваться, превратить волшебный образ в статичную фотографию – что и делает герой «Странностей юной блондинки».

Фильм начинается в вагоне поезда, едущего из столицы на юг Португалии, в Альгарве; Макарио рассказывает свою историю случайной попутчице (подруга и постоянная актриса Оливейры, Леонор Сильвейра). Любимый ракурс режиссера, знакомый по десяткам его фильмов, – мир, увиденный из окна поезда, проносимый мимо тебя так быстро, что невозможно ни оценить, ни рассмотреть его. Макарио влюблен в застывший образ из неподвижного окна – Оливейра скользит взглядом по сменяющим друг друга пейзажам и сценам, по истории и литературе Португалии и всей Европы. В его фильмах поезд, когда-то прибывавший на вокзал Ла Съота, все еще идет, а сам он, не претендуя на место машиниста, сидит у окна и ненавязчиво рассказывает зрителю-попутчику очередную пьесу для пассажира. За стеклом – грустная история влюбленного счетовода и блондинки-клептоманки, преходящий финансовый кризис и неизменный пейзаж; все проплывает мимо, оставляя лишь след в воспоминаниях. За сто лет жизни ровесник кинематографа Оливейра ушел так же далеко, как и выбранное им транспортное средство, уносящееся от отставшей публики куда-то вдаль в последнем кадре «Странностей юной блондинки».

Больше ста лет назад люди поражались «Прибытию поезда». Теперь мало кто заметил, что поезд ушел.

Некоторые тексты, вошедшие в эту книгу в виде глав, публиковались как отдельные статьи в период с 2004 по 2009 год в журнале «Искусство кино», но были значительно переработаны и дополнены.

Некоторые интервью также были опубликованы (как правило, в сокращенном виде) в следующих изданиях: «Газета» (2003–2005), «Московские новости» (2006–2007), «Ведомости. Пятница» (2006–2009), «Эксперт» (2006–2009), «Русский Newsweek» (2009), *Empire* (2008), *Time Out* (2008).

О героях этой книги

Альмодовар, Педро – испанский режиссер (род. 1949). Самый знаменитый испанский кинематографист в мире. Начинал с любительских фильмов в середине 1970-х, дебютировал в 1980-м. Комедийная мелодрама “Женщины на грани нервного срыва” в 1988-м была номинирована на “Оскар” и принесла режиссеру международную славу. Лауреат “Оскара” в номинациях “лучший сценарий” (“Поговори с ней”, 2002) и “лучший фильм на иностранном языке” (“Все о моей матери”, 1999), а также приза Каннского фестиваля за режиссуру.

Аменабар, Алехандро – испанский режиссер родом из Чили (род. 1972). Обладает репутацией вундеркинда – первую короткометражку снял в девятнадцать лет и дебютировал полнометражным триллером “Диссертация”, когда ему было всего двадцать три года. Лауреат “Оскара” и “Серебряного льва” за фильм “Море внутри” (2004). Регулярно работает с голливудскими звездами первой величины – Николь Кидман (“Другие”), Рэйчел Уайц (“Агора”). Сам пишет музыку к своим картинам.

Андерсон, Пол Томас – американский режиссер (род. 1970). С восемнадцати лет снимает любительские фильмы – в основном, короткометражные. Преклоняется перед Стэнли Кубриком, Робертом Олтманом и Мартином Скорсезе. В каждом фильме переосмысляет общепринятые амплуа известных актеров – это он сделал с Томом Крузом (“Магнолия”, 1999), Адамом Сэндлером (“Любовь, сбивающая с ног”, 2002) и Дэниэлом Дэй-Льюисом (“Нефть”, 2008). Лауреат “Золотого медведя” и еще нескольких премий Берлинского кинофестиваля, премии за режиссуру Каннского кинофестиваля, неоднократный номинант “Оскара”.

Аронофски, Дарен – американский режиссер (род. 1969). Уроженец Бруклина, Аронофски изучал кинематографию в Гарварде. За дебютный фильм “Пи” (1998) был удостоен приза за лучшую режиссуру на фестивале независимого кино “Санденс”. Его “Реквием по мечте” (2000) был показан в Каннах с большим успехом, а следующий фильм, высокобюджетный и амбициозный “Фонтан” (2006), был освистан в Венеции. Несмотря на это, он вернулся на тот же фестиваль два года спустя с “Рестлером” и получил там “Золотого льва”. Живет с актрисой Рэйчел Уайц, которую снимал в “Фонтане”. Имеет привычку не брить бороды до завершения съемочного периода.

Бардем, Хавьер – испанский актер (род. 1969). Один из самых популярных артистов в Европе, признанный на родине секс-символом – хотя сам регулярно отказывается принять этот негласный титул. Вырос в кинематографическом семействе, родной дядя – известный режиссер Хуан Антонио Бардем. Регулярно отказывался от предложений работать в Голливуде, но согласился на проект братьев Коэнов “Старикам здесь не место” (2008).

В итоге за роль в нем получил “Оскара”.

Ван Дормель, Жако – бельгийский режиссер (род. 1957).

В молодости работал как клоун на детских праздниках. С 1980 года снимает короткометражки. Дебютный фильм “Тото-герой” в 1991-м приносит ему “Золотую камеру” в Каннах. Следующая картина “День восьмой” (1997) принесла на том же фестивале двойной актерский приз (впервые в истории) Даниэлю Отою и его партнеру, артисту с синдромом Дауна Паскалю Дюкенну. Это привело впоследствии к созданию ассоциации под названием “День восьмой”, которая выступала за самостоятельное творческое и самостоятельное развитие умственно отсталых. Третий и последний на данный момент фильм Ван Дормеля “Мистер Никто” был сделан на английском языке после двенадцатилетнего перерыва в карьере режиссера.

Ван Сэнт, Гас – американский режиссер (род. 1952). Учился на художника, писал стихи и романы, лишь в 1985-м дебютировал в кино как режиссер фильмом “Дурная ночь”. В неза-

висимых малобюджетных картинах, посвященных судьбам маргиналов, снимал в будущем культовых артистов – Киану Ривза и Ривера Феникса (“Мой личный штат Айдахо”, 1991)? Уму Турман (“Даже девушки-ковбои иногда грустят”, 1993), Николь Кидман (“Умереть во имя”, 1995). Делал видеоклипы для Дэвида Боуи и Red Hot Chili Peppers. В 1998-м предпринял покadroвый римейк “Психоза” Альфреда Хичкока. В начале 2000-х под впечатлением от знакомства с фильмами венгерского режиссера Белы Тарра кардинально изменил свой стиль. В 2003-м получил “Золотую пальмовую ветвь” в Каннах за картину “Слон”.

Верховен, Пол – голландский режиссер (род. 1938). Начинал с телевизионных фильмов, получил известность как режиссер подросткового сериала о приключениях рыцаря “Флорис” (1969). С 1971 по 1983 снял в Голландии шесть нашумевших провокационных картин, одна из которых – “Турецкие сладости” (1973) – была позже признана лучшим фильмом в истории голландского кино, а другая – “Лихачи” (1980) – создала Верховену репутацию гомофоба и женоненавистника, в конечном счете приведшую к эмиграции режиссера в США. Сделал в Америке несколько блокбастеров – “Робот-полицейский” (1987), “Вспомнить все” (1990), “Основной инстинкт” (1992). После относительной неудачи “Невидимки” (2000) вернулся работать в Голландию и снял там “Черную книгу” (2006). В планах – экранизация романа Бориса Акунина “Азazel”.

Дарденны, Жан-Пьер и Люк – бельгийские режиссеры (род. 1951 и 1954). В 1970-х снимали и продюсировали документальное кино в Бельгии, занимались как социальными, так и историческими проблемами (в частности, движением Сопротивления). С 1987-го снимают игровое кино. Их третий фильм “Обещание” был отобран в 1996-м для участия в Двухнедельнике режиссеров в Каннах. Следующая картина, “Розетта”, в 1999-м получила “Золотую пальмовую ветвь”, а “Дитя” в 2005-м – еще одну: Дарденны – единственные дважды лауреаты этого престижного приза в XXI веке. Ни один их фильм, начиная с “Розетты”, не оставался без наград. Дарденны отличаются пристрастием к ограниченному кругу актеров (Оливье Гурме, Жереми Ренье, Фабрицио Ронджоне и т. д.).

Джармуш, Джим – американский режиссер (род. 1953). Семнадцати лет от роду покинул родное Огайо и уехал в Нью-Йорк, учиться в киношколе. Изучал кино в парижской Синемаатеке, работал ассистентом у Николаса Рэя и Вима Вендерса. Его собственный фильм “Страннее, чем рай” в 1984-м получил “Золотую камеру” в Каннах и принес режиссеру славу культовой личности. Часто снимает музыкантов – в числе прочих, Тома Уэйтса, Джона Лури, Игги Попа и Нила Янга, который также написал оригинальную музыку к фильму Джармуша “Мертвец” (1995). Самый коммерчески удачный фильм “Сломанные цветы” (2005, Гран-при в Каннах), самый коммерчески неудачный – последовавший за ним “Предел контроля” (2009).

Доктер, Пит – американский режиссер (род. 1968). Хороший семьянин и музыкант-любитель, Доктор работает на анимационной студии Pixar с Джоном Лассетером с 1991 года. Был соавтором сценария “Истории игрушек” (1995) и “Истории игрушек 2” (1999), в 2001-м дебютировал в режиссуре полнометражной “Корпорацией монстров”, за которую получил номинацию на “Оскар”. В 2009-м его следующая работа “Вверх” стала первым фильмом студии Pixar в технике 3D и первым мультфильмом, открывавшим Каннский фестиваль.

Дэй-Льюис, Дэниэл – ирландский актер (род. 1957). Сын поэта-лауреата Сэсила Дэй-Льюиса и внук важнейшего продюсера британского кино, Майкла Бэлкона. Муж писательницы и режиссера Ребекки Миллер, дочери драматурга Артура Миллера. Начинал карьеру на сцене и на телевидении, вскоре получил репутацию одного из самых непредсказуемых и талантливых режиссеров в мире. Отказывался от нескольких выгодных ролей – в частности, от роли Арагорна во “Властелине колец”. Работал с Мартином Скорсезе, Джимом Шериданом, Филипом Кауфманом. Параллельно с совершенствованием актерского ремесла обу-

чился на сапожника и резчика по дереву. Лауреат двух “Оскаров” и еще нескольких десятков кинонаград.

Дюмон, Бруно – французский режиссер (род. 1958). Уроженец маленького городка на севере Франции, Байоля, где разворачивается действие большинства его фильмов. По образованию – преподаватель философии. Начинать с телевизионных документальных фильмов, игровой дебют “Жизнь Иисуса” в 1997-м получил “Золотую камеру” в Каннах. Его “Человечность” (1999) и “Фландрия” (2006) получали там же Гран-при, а снятые в США “29 пальм” (2003) с треском провалились на фестивале в Венеции и в мировом прокате.

Звягинцев, Андрей – российский режиссер (род. 1964). Родился в Новосибирске, закончил там актерский факультет театрального училища. Затем переехал в Москву, закончил актерский факультет ГИТИСа. Снимался в сериалах, снимал рекламу. В 2003 году дебютировал как режиссер фильмом “Возвращение”, получившем в Венеции “Золотого льва” и “Льва будущего” за лучший дебют и еще около тридцати наград по всему миру. Второй фильм “Изгнание” в 2007 принимал участие в Каннском фестивале и получил малую “Золотую пальмовую ветвь” за актерскую работу Константина Лавроненко. В 2008-м сделал новеллу для альманаха “Нью-Йорк, я люблю тебя”, которая по решению продюсеров была исключена из окончательной версии фильма.

Зеленка, Петр – чешский режиссер и драматург (род. 1967). Его дебютный фильм “Пуговичники” получил “Тигра” на фестивале в Роттердаме в 1997-м. Ироничная рок-комедия “Год дьявола” в 2002-м стала самой популярной чешской картиной года и получила шесть чешских “Львов”, следующий фильм – “Истории обыкновенного безумия” по одноименной театральной пьесе самого режиссера – получил Приз Критики на ММКФ в 2005-м. Автор драмы “Термен” о жизни русского изобретателя Льва Термена, создавшего “терменвокс”.

Китано, Такеси – японский актер, художник, телеведущий и режиссер (род. 1947). Комик-самоучка, прославился в 1970-х, выступая на эстраде в составе дуэта “Два Бита” (с тех пор носит актерский псевдоним “Бит Такеси”). С начала 1980-х выступает на телевидении и радио. С 1983-го снимается в кино, с 1989-го режиссер, сценарист и исполнитель ролей (как правило, главных) в собственных фильмах. Широкая известность в Европе и США пришла к нему после драмы “Фейерверк”, получившей “Золотого льва” на фестивале в Венеции в 1997-м.

Коэн, Саша Барон – британский комик, актер и телеведущий (род. 1971). Учился в Кэмбридже, играл в студенческом театре роли Тевье-молочника и Сирано де Бержерака. Прославился на весь мир благодаря трем комическим образам-маскам, которых он играл в собственном телешоу: Али Джи, Бруно и Борат. В 2002-м попробовал перенести одного из них на большой экран в фильме “Али Джи Индахуз”, но успеха не имел. Удачнее оказался опыт сотрудничества с американским режиссером Ларри Чарльзом, который снял полнометражные фильмы “Борат” (2006) и “Бруно” (2009). Также озвучивал лемура в двух сериях мультфильма “Мадагаскар” и играл итальянского парикмахера в фильме Тима Бертона “Суини Тодд”.

Лассетер, Джон – американский продюсер и режиссер (род. 1957). Вырос в Калифорнии, с детства хорошо рисовал и мечтал стать аниматором. После колледжа начал работать в The Walt Disney Company и научился там азам анимации. Позже перешел в Lucasfilm – в частности, занимался спецэффектами в фильме “Молодой Шерлок Холмс”. В 1986-м основал вместе со Стивом Джобсом на основе Lucasfilm компанию Pixar, которой руководит до сих пор. Пионер компьютерной анимации, доказавший ее жизнеспособность в качестве коммерческого продукта. Он – исполнительный продюсер всех фильмов студии, обладатель нескольких “Оскаров”. Как режиссер известен, в частности, короткометражкой “Лаксо Младший” (ожившая лампа стала логотипом Pixar) и полнометражными мультфильмами

“История игрушек”, “История игрушек 2” и “Тачки”. Известен пристрастием к гавайским рубашкам и старинным паровозам.

Линч, Дэвид – американский художник и режиссер (род. 1946). Родом из Монтаны, живописи учился в Вашингтоне. С 1960-х экспериментирует с короткометражным кино, к 1977-му завершает производство полнометражного дебюта – снятого за свои деньги сюрреалистического фильма “Голова-ластик”, тут же получившего культовый статус. С тех пор посвящает себя кино. Вторым фильмом, “Человек-слон” (1980), обращает на себя внимание американского киноистэблишмента, заработав восемь номинаций на “Оскар”. В 1990-м придуманный Линчем телесериал “Твин Пикс” достигает рекордных рейтингов в США и за их пределами, в 1991-м режиссеру присуждают “Золотую пальмовую ветвь” за фильм “Дикие сердцем”, в 2006-м получил “Золотого льва” за карьеру. Активно пропагандирует трансцендентальную медитацию, много работает в интернете, пишет и исполняет музыку.

Мендес, Сэм – британский режиссер театра и кино (род. 1965). Ему не было еще двадцати пяти лет, когда он прославился постановкой “Вишневого сада” с участием Джуди Дэнч в лондонском Вест Энде. После этого начал работать в Королевской Шекспировской Компании. Всемирная известность пришла к нему в конце 1990-х – с бродвейскими постановками “Кабаре” и “Синей комнаты”, где играла Николь Кидман (обе – 1998)? и дебютным фильмом “Красота по-американски” (1999), получившим восемь номинаций на “Оскар” и пять статуэток, в том числе за лучший фильм года. Продолжает совмещать театр и кино. Женат на британской актрисе Кэйт Уинслет, с которой впервые поработал вместе в фильме “Дорога перемен” (2008), где она сыграла главную роль.

Миядзаки, Хаяо – японский художник и режиссер (род. 1941). Его называют “японским Диснеем” и считают королем анимэ. Впрочем, сам он, возглавляя основанную им студию Ghibli, не приветствует телевизионную дешевую анимацию и выступает исключительно за полнометражные, полностью рисованные анимэ. Начинать как художник и аниматор в 1960-70-х, в 1978-м дебютировал как режиссер на телевидении сериалом “Конан, мальчик из будущего”, а в 1979-м – в кино полнометражным мультфильмом “Замок Калиостро”. После огромного успеха созданной им манги “Навискаяя в долине ветров” экранизировал ее в 1984-м и основал собственную студию. Каждый его фильм, как правило, становится лидером проката в Японии. Лауреат “Золотого медведя” и “Оскара” за мультфильм “Унесенные призраками” (2002). Англофил, борец за экологию.

Оливейра, Мануэль де – португальский режиссер (род. 1908). Старейший режиссер в мире. Учился на актера, но под впечатлением от картины Вальтера Рутманна “Берлин. Симфония большого города” решил заняться режиссурой. Дебютировал в 1931-м году документальной лентой “Река Доуру”, с тех пор регулярно менял эстетические ориентиры. До падения режима Салазара снимал крайне редко, занимался автогонками и виноделием. С начала 1980-х активно ездит по европейским фестивалям и собирает призы – как за отдельные фильмы, так и за карьеру в целом.

Пуйю, Кристи – румынский режиссер (род. 1967). Начинать учиться живописи в Женеве, но через год перевелся на факультет кинематографии. В 2001-м дебютировал малобюджетной картиной “Бабло и дурь”. В 2004-м получил короткометражного “Золотого медведя” в Берлине за “Кофе и сигареты”. В 2005-м представленный в Каннах фильм “Смерть господина Лазареску” получил приз “Особый взгляд”, а годом позже – еще 47 наград по всему миру. Считается лидером “новой румынской волны”. Также пишет сценарии для других режиссеров.

Рурк, Микки – американский актер (род. 1952). В юности мечтал стать боксером, прошел курс профессиональных тренировок. Играл на сцене еще в школе, в любительских постановках. Дебютировал в кино в фильме Стивена Спилберга “1941” (1979). Был замечен критиками в 1983-м после исполнения главной роли в “Бойцовой рыбке” Фрэнсиса

Форда Коппола. Завоевал всемирную известность и статус “секс-символа” ролями в эротической мелодраме “Девять с половиной недель” (1986), мистическом триллере “Сердце ангела” (1987) и приключенческом фильме “Харли Дэвидсон и ковбой Мальборо” (1991). В 1990-х оставил актерскую карьеру, чтобы заниматься профессиональным боксом, но большого успеха не имел. В 2000-х снова вернулся на экран. Роль в “Рестлере” (2008) Дарена Арнофски принесла ему “Золотой глобус” и номинацию на “Оскар”.

Сервилло, Тони – итальянский актер и режиссер (род. 1958). Играл на сцене и ставил спектакли в лучших итальянских театрах – в частности, в “Пикколо театро ди Милано” Джорджо Стрелера. Ставил оперы как режиссер – в числе прочих, “Бориса Годунова” Модеста Мусоргского. Не хотел сниматься в кино, пока его не переубедил режиссер Паоло Соррентино. Начиная с 2002-го играет в каждой картине этого автора. В 2008-м играет роли сразу в двух итальянских фильмах, награжденных на Каннском фестивале, – “Диво” Паоло Соррентино и “Гоморре” Маттео Гарроне. Награжден премией Европейской киноакадемии за эти две работы по совокупности заслуг.

Соррентино, Паоло – итальянский режиссер (род. 1970). Родом из Неаполя. Начиная в конце 1990-х как сценарист, в 2001-м дебютировал картиной “Еще один человек”. Его следующие работы “Последствия любви” (2004) и “Друг семейства” (2006) были представлены в конкурсе Каннского фестиваля, однако мировая слава пришла к Соррентино с его следующей работой – необычным жизнеописанием итальянского экс-премьера Джулио Андреотти “Диво”. Эта картина была награждена Призом жюри в Каннах.

Тарантино, Квентин – американский режиссер и актер (род. 1963). Работал клерком в видеопрокате, снял в 1987-м любительский фильм “День рождения моего друга”. В начале 1990-х начал писать сценарии для других режиссеров, в 1992-м привлек внимание критики триллером “Бешеные псы”. Его “Криминальное чтиво” в 1994-м стало сенсацией – режиссер, которому едва исполнилось тридцать лет, получил “Золотую пальмовую ветвь” в Каннах и “Оскара” за лучший сценарий. Все его последующие фильмы “Джеки Браун” (1997), “Убить Билла” (2003–2004), “Доказательство смерти” (2007) и “Бесславные ублюдки” (2009) показывались на престижных фестивалях и собирали различные призы. Убежденный киноман, смотрит около десятка новых фильмов еженедельно.

Триер, Ларс фон – датский режиссер (род. 1956). Аристократическую частицу “фон” добавил к своей фамилии самостоятельно. Многократный участник и лауреат Каннского фестиваля: “Европа” (1991) – Приз жюри, “Расекая волны” (1996) – Гран-при, “Танцующая в темноте” (2000) – “Золотая пальмовая ветвь”. Основатель манифеста “Догмы 95”. В 1990-х прославился на родине и по всей Европе рейтинговыми сериалами “Королевство” и “Королевство п”. Делит свои фильмы на “Европейскую трилогию” и “Трилогию Золотого сердца”. Преклоняется перед Карлом Теодором Дрейером, Ингмаром Бергманом, Андреем Тарковским и Стэнли Кубриком. Боится путешествовать самолетом.

Фольман, Ари – израильский режиссер (род. 1962). Десятилетием от роду принимал участие в Ливанской войне и был свидетелем массовой бойни в Сабре и Шатиле. В 2008-м посвятил тем событиям “Вальс с Баширом” – первый в истории кино документальный анимационный фильм, получивший “Золотой глобус” и десятки других наград. Перед этим снял два полнометражных игровых фильма и несколько работ для телевидения.

Ханеке, Михаэль – австрийский режиссер родом из Германии (род. 1942). Родился в Мюнхене, потом переехал в Австрию и учился в Венском Университете, где теперь преподает. После победы Йорга Хайдера на выборах переехал на несколько лет во Францию. Осуществил нескольких удачных постановок в театре и на телевидении, затем дебютировал в кино драмой “Седьмой континент” (1989). Провокационные “Забавные игры” (1997) принесли ему скандальную славу (в 2008-м снял американский римейк, который не принес успеха). В 2001-м завоевал Гран-при в Каннах за драму “Пианистка”. В 2006-м представил

скандальную постановку моцартовского “Дон Жуана” в Opera de Paris. В 2009-м получил “Золотую пальмовую ветвь” за драму “Белая лента”.

Херцог, Вернер – немецкий режиссер (род. 1942). В 1970-х стал, наравне с Вимом Вендерсом, Фолькером Шлендорфом и Райнером Вернером Фассбиндером, одним из лидеров немецкой “новой волны”. Дебютировал в 1968-м фильмом “Признаки жизни” (“Серебряный медведь” в Берлине). Получал Спецприз жюри в Каннах за драму “Каждый сам за себя, и Бог против всех” (1975) и приз за режиссуру там же за “Фицкаральдо” (1982). Известен тем, что ставит перед актерами и съемочной группой крайне сложные задачи, снимает в экзотических труднодоступных местах. Неоднократно работал с безумным гением немецкого кино Клаусом Кински, дважды снимал в главных ролях маргинала и бомжа Бруно С.

Цай, Мин-Лян – тайваньский режиссер родом из Малайзии (род. 1957). Двадцати лет от роду переехал в Тайпэй, где впервые познакомился с европейским авторским кино. Дебютировал “Бунтовщиками неоновом бога” в 1992-м, в 1994-м получил “Золотого льва” за драму “Да здравствует любовь”. За провокационный порно-мюзикл “Капризное облако” (2005) получил в Берлине Приз Альфреда Бауэра за инновацию в кинематографе. В 2007-м вернулся в родную Малайзию, чтобы снять там фильм “Не хочу спать один”. Снимает во всех своих фильмах в главных ролях одного актера, Ли Канн-Шена. Преклоняется перед Франсуа Трюффо.

Шеро, Патрис – французский актер, режиссер театра и кино (род. 1944). Получил известность как театральный режиссер, когда ему было еще 19 лет. В 1976-м был приглашен дирижером Пьером Булезом для постановки тетралогии Рихарда Вагнера “Кольцо нибелунга” на фестивале в Байройте – эта работа, приуроченная к столетию премьеры тетралогии, считается с тех пор образцом современной оперной режиссуры. Ставил также оперы Яначека, Берга, Моцарта, спектакли по пьесам Мариво, Кольтеса, Расина. В кино дебютировал в 1975-м триллером “Плоть орхидеи”. Драма “Раненый” получила в 1983-м премию “Сезар” за лучший сценарий, “Королева Марго” была награждена в 1994-м Спецпризом жюри в Каннах. “Интим” (2001), содержащий беспрецедентно откровенные сцены, был награжден “Золотым медведем” в Берлине.



СМОТРИТЕ КИНО ВМЕСТЕ С НАМИ

2