

А Н Д Р Е Й П Л А Х О В

РЕЖИССЕРЫ БУДУЩЕГО

ИНДИВИДУАЛИСТЫ И УНИВЕРСАЛЫ



***Сofия Коппола**
и еще 16 кинематографистов
нового века

ДОМ КИНО

а н д р е й п л а х о в

РЕЖИССЕРЫ БУДУЩЕГО

индивидуалисты и универсалы



С А Н К Т - П Е Т Е Р Б У Р Г

издательство *амфора* & СЕАНС

2009

УДК 882
ББК 84Р7
П 37

Оригинал-макет подготовлен издательством «Сеанс»

*Защиту интеллектуальной собственности и прав
издательской группы «Амфора»
осуществляет юридическая компания
«Усков и Партнеры»*



Плахов А.

П 37 Режиссеры будущего: Индивидуалисты и универсалы /
Андрей Плахов. — СПб. : Сеанс ; Амфора, 2009. — 319 с. —
(Серия «Дом кино»).

ISBN 978-5-901586-25-9 (Сеанс)

ISBN 978-5-367-00987-3 (Амфора)

«Режиссеры будущего», собранные в этой книге, уже состоялись как ярчайшие звезды современного кино. Каждый представляет принципиально иной, сформировавшийся только в самом конце XX века и утвердившийся в начале XXI тип кинематографиста. Есть основания полагать, что такими будут режиссеры ближайшего будущего.

**УДК 882
ББК 84Р7**

**ISBN 978-5-901586-25-9 (Сеанс)
ISBN 978-5-367-00987-3 (Амфора)**

© Плахов А., 2009
© Павлов Н., фото, 2009
© ООО «Мастерская „Сеанс“», 2009
© ЗАО ТИД «Амфора», 2009

Режиссеры новой формации

Самому старшему из них — 55, самому молодому — 35, остальным — под сорок, или немного за сорок, или даже уже под пятьдесят. Режиссерская профессия не молодеет, исключения только подтверждают правило. Чтобы выбиться в лидеры и заслужить международную репутацию, надо набрать опыт, который дается годами и кровью.

Режиссеры, собранные в этой книге, знамениты, успешны, награждены высшими призами. Они уже состоялись как ярчайшие звезды современного кино. Но объединяет их не только это. Среди них нет чисто «этнических фигур» и репрезентантов национальных «новых волн». Каждый представляет принципиально иной тип кинематографиста, сформировавшийся только в самом конце XX века и утвердившийся в начале XXI. Есть основания полагать, что такими будут режиссеры ближайшего будущего. Не обязательно именно эти, но и другие тоже — из числа тех, что будут определять главные тренды мирового кино. Так что это шорт-лист не самых лучших, а самых перспективных — не в смысле карьеры, а в смысле движения кинематографических идей.

В словосочетание «режиссеры будущего» я не вкладываю ни восторга, ни ужаса перед неизвестным. Для меня очевидно, что эти люди, с их недостатками и достоинствами, б у д у т работать в кино — хотя никто не знает, кому какой срок отпущен. Они отличаются

от «режиссеров настоящего» и тем более от «режиссеров прошлого» (которые, надеемся, соберутся в посвященной им отдельной книге) целым комплексом свойств. Главное состоит в том, что они чудом сохраняют и утверждают свою индивидуальность в мире унифицированной брендовой культуры: уникам в универсуме. Это чудо имеет и другие названия — инстинкт, талант.

Можно сказать и словами Кирилла Серебренникова — одного из героев этого тома: режиссер будущего — это Стэнли Кубрик: именно он умел делать авторское кино и при этом оставаться интересным миллионам людей. Именно это умение, свойственное Чаплину, Форду, из наших режиссеров Гайдаю, актуально сегодня, когда арт-хаус вот-вот будет загнан в музейную резервацию.

На смену ему приходит арт-мейнстрим — а это совсем не то же самое. Искусственно раздутые, якобы авторские амбиции оказываются обкатанными на индустриальном конвейере, в результате получается синтетическая продукция, без вкуса и запаха, без личности и национальности. Режиссеры, собранные под обложкой этого тома, другие. Они находят способ быть современными, не превращаясь в рабов индустрии. Как им это удастся — индивидуальный секрет каждого, но в совокупности вырисовывается довольно любопытная картина.

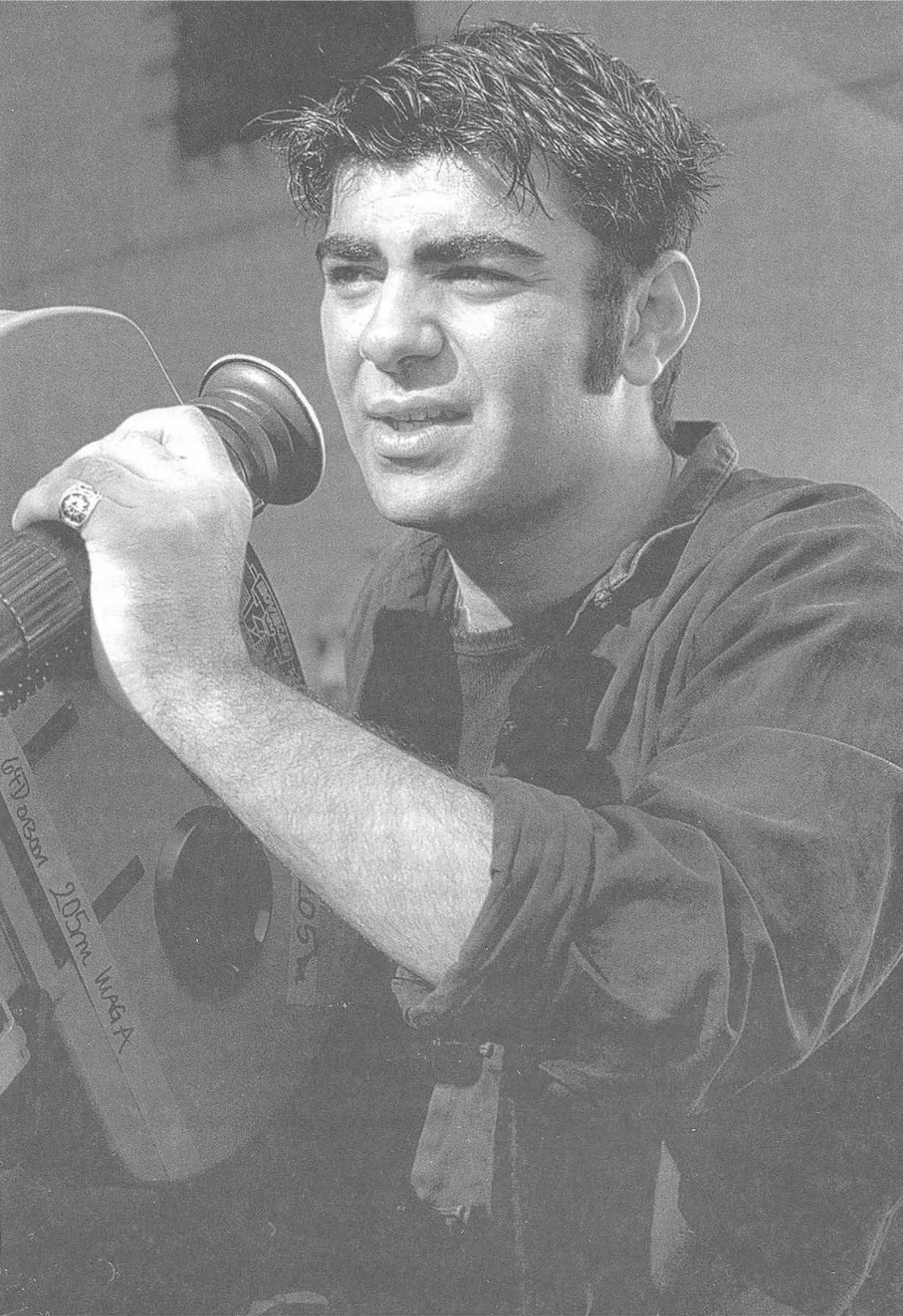
Общее качество режиссеров нового (или старого, но забытого) типа — мобильное существование на стыке разных этносов, жанровых традиций и сфер кинематографа. Энг Ли, первый эталонный представитель такого рода кинематографистов, снимает фильмы об Англии начала XIX века, Америке середины XX и фольклорном Китае, как будто все эти страны и эпохи ему родные. Абделатиф Кешиш и Фатех Акин — сыновья двух культур: вплетая арабскую или турецкую нить, они укрепляют саму основу французской или немецкой, а в конечном счете европейской кинематографии. Мексиканцы Алехандро Гонсалес Иньярриту и Гильермо Дель Торо сумели приспособить под себя даже Голливуд. Для некоторых — как для Мишеля Гондри — национальность вообще не имеет значения. Их отече-

ство — космополитическая страна наивной, почти детской фантазии. Майкл Уинтерботтом, Стивен Содерберг, Маттео Гарроне с равной легкостью делают чисто жанровое и актуально политическое кино с экзистенциальной начинкой.

Будучи универсалами, они остаются индивидуалистами и сохраняют свою личность в унифицированном мире. Среди них есть и те, кто, как Карлос Рейгадас, Алексей Герман-младший и Цзя Чжанке, упрямо несут имидж художника-автора как будто бы старой формации. Но это обманчивое впечатление, скорее маска, чем суть. Новая реальность и новый тип мышления дышат в структурах их фильмов, поэтому с Авторами прошлого их ни за что не спутаешь. Они не грешат мессианством, не уходят в нишу параллельного кино. Они не противостоят мейнстриму, но внедряются в него мощью своей гипнотизирующей образности, формируя тот конгломерат арт-мейнстрима, который имеет шанс выжить и в технологических бурях XXI столетия.

ФАТЕХ АКИН

Элемент	Назначение
Антенна	Мобильная связь
Сенсор	Автоматизация
Аккумулятор	Энергия
Клавиатура	Управление
Экран	Визуализация
Система охлаждения	Стабильность работы
Система питания	Энергоснабжение
Система охлаждения	Стабильность работы
Система питания	Энергоснабжение



ПРОЛОМЛЕННАЯ СТЕНА

Когда стало известно, что на Берлинском фестивале впервые за последние восемнадцать лет победил немецкий фильм, это послужило поводом для ликования. Громче всех была в литавры в феврале 2004 года турецкая община: ведь фильм-победитель снят режиссером Фатехом Акином, иммигрантом во втором поколении, родившимся в Гамбурге.

Таковы же и герои картины: бывший рокер Кахит, хорошо знакомый с алкоголем и наркотиками, и юная свободолюбивая Сибель, бросающая вызов устоям исламской семьи и тоже проходящая через огонь, воду и медные трубы. Сибель вынуждена имитировать самоубийство, а затем заключить фиктивный брак, чтобы вырваться из-под опеки родителей. Кахит знакомится с Сибель в клинике для суицидников. Гуманитарная сделка превращается в настоящее чувство: омертвевший герой-зомби просыпается от поцелуя красавицы. Любовь проходит испытания ревностью, убийством, тюрьмой, разлукой, приводит героев на их историческую родину в Стамбул и вновь разлучает в пяти минутах от хеппи-энда.

История, которую рассказал Фатех Акин, разворачивается в барах и новостройках Гамбург-Альтоны, мультикультурного рабочего района. Однако режиссер не нудит о трудностях иммигрантской жизни и не делает из своих братьев по крови ангелов с крылышками. Турки в фильме подвержены тем же слабостям и соблазнам, тем же порокам общества потребления, что и коренные немцы.

В чем-то им труднее: через них прошел разлом культур и традиций, то, что в Европе называют culture clash. Зато они, в отличие от истощенных цивилизацией европейцев, куда более пассионарны, и даже турецкий декаданс выглядит полнокровнее и здоровее, чем немецкий. Бешеный драйв фильма поддерживается старыми хитами группы Дереше Mode и меланхоличными цыганскими песнями, а в качестве юмористического контраста режиссер заставляет фольклорный ансамбль петь и брэнчать на фоне туристических красот Босфора.

Сибель с блеском играет ее тезка Сибель Кекилли, выбранная на эту роль из 350 претенденток. Сцена, где ее героиня, забитая озверевшими мужиками и брошенная в стамбульской подворотне, трижды поднимается с земли и почему зря материт их, вошла в хрестоматии феминистского кино. Уже после выхода фильма пресса раскопала грешки Сибель: оказывается, прекрасная турчанка снялась в парочке порнофильмов, после чего ей пришлось отчасти повторить судьбу своей героини, скрываясь от гнева кровных родственников. Ее партнер Бироль Юнель — харизматичный актер, которому, несмотря на южные гены, доверили сыграть на сцене арийца Зигфрида в «Нибелунгах». Фатех Акин считает Бироля Юнеля своим «младшим сумасшедшим братом» с энергией Курта Кобейна и Марлона Брандо: если это и преувеличение, то небольшое.

Фатех Акин — представитель новой плеяды кинематографистов, у которых две родины: Европа и «историческая», или «генетическая». Режиссер не без удивления говорит о заряженном электричеством Стамбуле: «Я открыл гремучую смесь Святого города и Вавилона, может, даже Содомы и Гоморры. В этом диком, опасном мегаполисе я встретил молодых людей, ведущих неутомимую ночную жизнь и плюющих на традиции. Я встретил девушек в сто раз сексуальнее, чем немки».

В Стамбуле, вследствие его географического положения, необыкновенный свет, и снимать там, признается Акин, так же кайфово, как в Нью-Йорке: «Это красивые и космополитичные города. Каждый из них мегаполис. Я дитя большого города, и он становится в моих фильмах одним из персонажей».

Победа на Берлинале фильма «Головой о стену» — знаковый успех турецкого кино. Или все же немецкого? Фатех Акин закрывает дискуссию: «Кто я? Турок? Немец? Или турецкий немец? Не хочу рассматривать себя в этих категориях». Он — культурный герой почти трех миллионов иммигрантов, живущих в Германии. Но не только.

Немецкая киноиндустрия по финансовым потокам лидирует в Европе, но никак со времен 70-х годов прошлого века не может породить национальной художественной школы и завоевать хотя бы европейский рынок, добиться популярности как минимум в соседних с Германией странах. При том что острый дух конкуренции и высоких амбиций пробудился на взрыхлившейся и забродившей после воссоединения страны почве. Однако над ней по-прежнему клубится мифологический туман авторского кино Фассбиндера, Херцога и Вендерса. Между тем точно замечено: «Фассбиндер умер, Херцог уехал, Вендерс уснул». Немецкое кино на десятилетия погрузилось в тень.

А когда после воссоединения пришла новая режиссерская генерация, в значительной степени родом из ГДР, она отталкивалась от опыта режиссеров-авторов старой школы столь же решительно, как те в свое время — от наследия своих запятнанных нацизмом предшественников. Многие из молодых ориентированы на «глупое коммерческое кино» и считают Вендерса «дурным тоном», а интеллектуализм — плохим ориентиром. Местные комедии одна за другой начали бить в прокате американские боевики. И хотя немецкий юмор всегда был труден для экспорта, и хотя в официальной программе Канна по-прежнему почти не встретить немецкого фильма, если он не снят Вендерсом, — тем не менее сдвиги стали явственно ощущаться. С появлением молодежного шлягера Тома Тыквера «Беги, Лола, беги», ставшего культовым образцом для подражаний во всем мире, лед решительно тронулся. А тут еще успех фильмов «Гудбай, Ленин» и «Жизнь других» ввел в моду тоталитарные мифы бывшей ГДР — разве это не новый звездный час для немцев?

Да, но феномен Фатеха Акина — явление более широкого порядка, выходящее за рамки сугубо немецких интересов. Потому что этнически чистому немецкому кино, даже с инъекцией крови



«Головой о стену»

«осси», все равно не хватает энергии, чтобы сломать стену культурного и языкового гетто, в котором оказалась кинематографическая Германия.

Представленный на том же Берлинале, что «Головой о стену», другой немецкий фильм, «Ночные песни» режиссера Ромуальда Кармакара, был в этом смысле особенно показателен. Семейная пара — неудачливый молодой писатель и его жена — практически не выходят из своей квартиры в модном берлинском районе Mitte. Из героев как будто выпущен воздух, и хотя за кадром где-то подает звуки ребенок, трудно поверить, что эти люди могли кого-то произвести на свет. А когда в финале писатель выбрасывается из окна, это не вызывает ни шока, ни сочувствия.

На этом фоне победа фильма Акина была воспринята как судьбоносное событие для обеих культур, немецкой и турецкой, как приток свежей крови в одряхлевшие вены. Здесь все настоящее: и страсть, и характеры, и открывающиеся за ними социально-этнические проблемы. Даже драматургические лакуны второй половины фильма с лихвой заполняются режиссерским и актерским темпераментом.

Фатеху Акину (немцы произносят его имя как Фатих) только что исполнилось 35, его отец работал в фирме по чистке ковров, мать была учительницей младших классов, в семье культивировалось традиционное исламское воспитание. Но без фанатизма: Фатех с детства играл в театре и владел видеокамерой, азы кинематографического образования получил в соседнем видеомагазине — и в этом смысле тоже принадлежит к новому поколению режиссеров. Смотрел по пять фильмов в день — от турецких мелодрам до «Кулака ярости» Брюса Ли. Особенно полюбил Мартина Скорсезе «и весь этот кокаин».

В восемнадцать лет ушел из дому вместе со своим старшим братом, тоже актером. Богемный и, как считалось, непутевый («Меня всегда интересовали ночь, ночные существа»), работал официантом, барменом и диск-жокеем, одновременно начав карьеру кинематографиста. Дебютировал на профессиональной сцене ролью загадочного пришельца Каспара Хаузера, которому «снились Кавказские горы». Снимался в телесериалах, ставил короткометражки, а за первую большую картину «Быстро и безболезненно» (1998) получил приз в Локарно. Снимать ее должен был кто-то другой по сценарию Акина, но в конце концов продюсер именно ему доверил постановку.

Это любопытный момент. Акин — стопроцентный автор, который пишет сценарии, режиссирует, сам снимается в небольших ролях в своих фильмах, а теперь и продюсирует их, объясняя это тем, что у него только две руки, а замыслов гораздо больше, чем удалось бы самому реализовать. Но при этом он — как в свое время Фассбиндер — делает кино, которое можно назвать маргинально-коммерческим и поставторским. Фильмы «В июле» и «Солино» принесли ему репутацию мастера романтических комедий и теплых сентиментальных историй с элементами киномании и модного «нового насилия». Чувствовалось увлечение молодого режиссера гангстерскими мелодрамами Копполы и Скорсезе, а также итальянским кино. Его греческо-сербско-турецкие герои и постоянная возгонка эмоций напоминали также о Кустурице.

Фатех Акин не одинок ни в немецком, ни в европейском, ни в мировом кино. Достаточно вспомнить британские фильмы об иммиг-



«Солино»

рантах-«паки» (показанный в том же Берлине «Нежный поцелуй» Кена Лоуча), американские — об иранцах. Во Франции целый пласт кинематографа заняли выходцы из стран Магриба. Существует волна эмигрантского китайского кино. Энергия меньшинств, которые завтра могут превратиться в большинство, порождает плодотворную «эстетику края», которая все больше и больше теснит условный центр. Проломив своей головой не только стену между турками и немцами, но между немцами и остальной Европой, Фатех Акин стал национальным культурным героем и символом нового немецкого кино.

Признанием этого факта стало включение его следующей картины в конкурс Каннского фестиваля 2007 года. И она вписалась в каннский контекст чрезвычайно органично — ведь сквозной темой этого фестиваля стал человеческий импорт-экспорт между разными частями Европы.

В фильме Акина «На краю рая» («По другую сторону») три новеллы, два поколения, две нации и шестеро героев, судьбы которых причудливо переплетены в пространстве и во времени. Отец и сын, мать и дочь, еще одни мать и дочь. Проститутка-турчанка Етер



«На краю рая»

«Солино»





«В июле»

«Головой о стену»

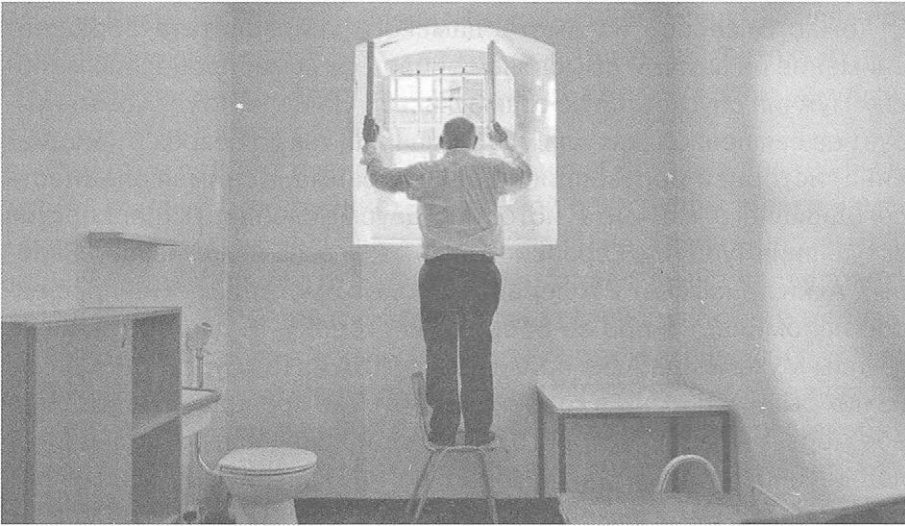


в Бремене не знает, что ее дочь Айтен, оставшаяся в Стамбуле, станет революционеркой, сбежит от властей, будет искать убежища в Германии, подвергнется депортации, окажется в турецкой тюрьме. Дочь, в свою очередь, будет пребывать в заблуждении, будто ее мать торгует обувью, и, бежав в Германию, станет искать ее в обувных магазинах — в то время как матери уже нет в живых. Она погибает не от происков преследующих ее турецких фундаменталистов (типичный для фильма Акина обманный ход), а от руки пожилого турка-иммигранта Али, который хочет взять ее в жены, но напивается и случайно наносит невесте смертельный удар.

У Али взрослый сын Нежат: отец своим горбом заработал ему на образование, и тот стал дипломированным профессором немецкой литературы. Отец и на исходе лет полон плотских желаний, сын же — типичный книжник, анемичный и не способный к сильным страстям. Он в большей степени немец, чем любой из коренных. Его единственный Бог — культура, Гете и Шиллер ему как родные, а к простоватому отцу он испытывает разве что жалость. Когда отец попадает в тюрьму за убийство, сын, по сути, отрекается от него и, испытав кризис идентичности, едет в Стамбул, чтобы найти дочь убитой и дать ей в виде компенсации возможность учиться. Там он набредает на магазин, торгующий немецкими книгами, покупает его и остается в Турции насовсем. Это вторая сюжетная линия фильма.

Третья прослеживает жизненные перипетии уже сугубо немецкой семьи. Турчанка-революционерка найдет кров у студентки Лотты, с которой у нее завяжется любовный роман. Сюзанна, мать Лотты, респектабельная фрау, будет в шоке от вторжения в немецкий быт анархического элемента — какой-то турчанки-революционерки-лесбиянки. Когда дочь поедет за своей депортированной подругой в Стамбул, мать порвет с ней отношения. Только когда дочь нелепо погибнет, она отправится по ее следам в Турцию — и встретит там оставшихся в живых героев этой истории. Встретит и свое прошлое, которое высветит образ Сюзанны в гораздо менее однозначном свете.

Как «Головой о стену» и «В июле», фильм «На краю рая» начинается фирменной для Акина сценой: мужчина ведет машину в неизвестном направлении. Его новую картину критики определяют как «кино



«На краю рая»

об одиноких скитальческих жизнях», как «туго структурированный танец совпадений, присутствий и отсутствий», заставляющий вспомнить кинороманы Кшиштофа Кесьлевского с их судьбоносными сплетеньями и полной тревожного фатализма христианской философией. В нем видят также последователя писателя и сценариста Гильермо Аррьяги и режиссера Алехандро Гонсалеса Иньярриту, чьи фильмы «Сука-любовь», «21 грамм», «Вавилон» проникнуты ощущением глобализированного мира и мексиканским темпераментом.

Акина сближает с перечисленными кинематографистами также форма трилогии: «На краю рая» состоит из трех новелл, к тому же сама картина является второй частью трилогии. Если «Головой о стену» — фильм о любви, то «На краю рая», по определению самого режиссера, — фильм о смерти. «Смерть Етер» — называется первая новелла, «Смерть Лотты» — вторая. В одной из сцен мы видим, как гробы Етер и Лотты в стамбульском аэропорту следуют в противоположных направлениях. Это типичный для глобальной архитектуры нового кино «диалог континентов». Как и идея о том, что существует некая этическая зависимость между случайными поступками, за которые часто приходится расплачиваться не тем, кто их совершает, а другим: в частном случае дети платят за ошибки родителей.

Томас Элсессер из Амстердамского университета обращает внимание на важный смысловой эпизод фильма: процессия молодых мужчин спускается по стамбульской улице, а Нежат комментирует ее священной (как для мусульманина, так для еврея и христианина) историей жертвоприношения Авраама. Понимая сложность сегодняшнего момента истории (двусмысленность перспектив вступления Турции в Европейский союз, угроза исламизации Европы), Акин призывает к толерантности. Но амстердамский профессор напоминает и про ее обратную сторону. Ведь смертники из группы Мухаммеда Атты прилетели в США из Гамбурга, где многие из них были записаны в тот университет, где преподает Нежат. Черное море, на берегу которого герой ждет возвращения лодки (последний эпизод фильма), спокойно, но, как говорит ему один из рыбаков, «здесь никогда нельзя доверять погоде».

Именно во время 600-мильной поездки на машине к Черному морю у Акина родился сюжет этого фильма. Они поехали с отцом, а его жена Моника была беременна, и режиссер закончил работу над сценарием уже в Гамбурге, глядя на новорожденного сына из-за письменного стола. А за шесть дней до окончания съемок умер от инфаркта Андреас Тиль — на протяжении многих лет верный продюсер Акина. Так что «На краю рая» действительно оказался фильмом, осененным смертью, но в то же время не лишенным перспективы будущего — тревожного и волнующего, беспокойного, как море.

Мотивом для предпринятого Акином путешествия стала фраза из «Хроник» Боба Дилана о том, что его бабушка «была родом из Трапезунда, что рядом с грузинской границей». Акин перед этим только что закончил документальный фильм «Переходя через мост» — о музыке в Стамбуле и во время съемок познакомился с турецкими и курдскими группами протеста. Это нашло отражение в новом фильме — как и желание поработать с актерами-ветеранами Тунджелом Куртизом (он сыграл старого турка Али) и Ханной Шигуллой (немецкая мать Сюзанна).

Шигулла — звезда и дива классических фильмов Фассбиндера — после его смерти много снималась, но никто не мог добиться от нее того свечения, какое она излучала в фильмах «Замужество

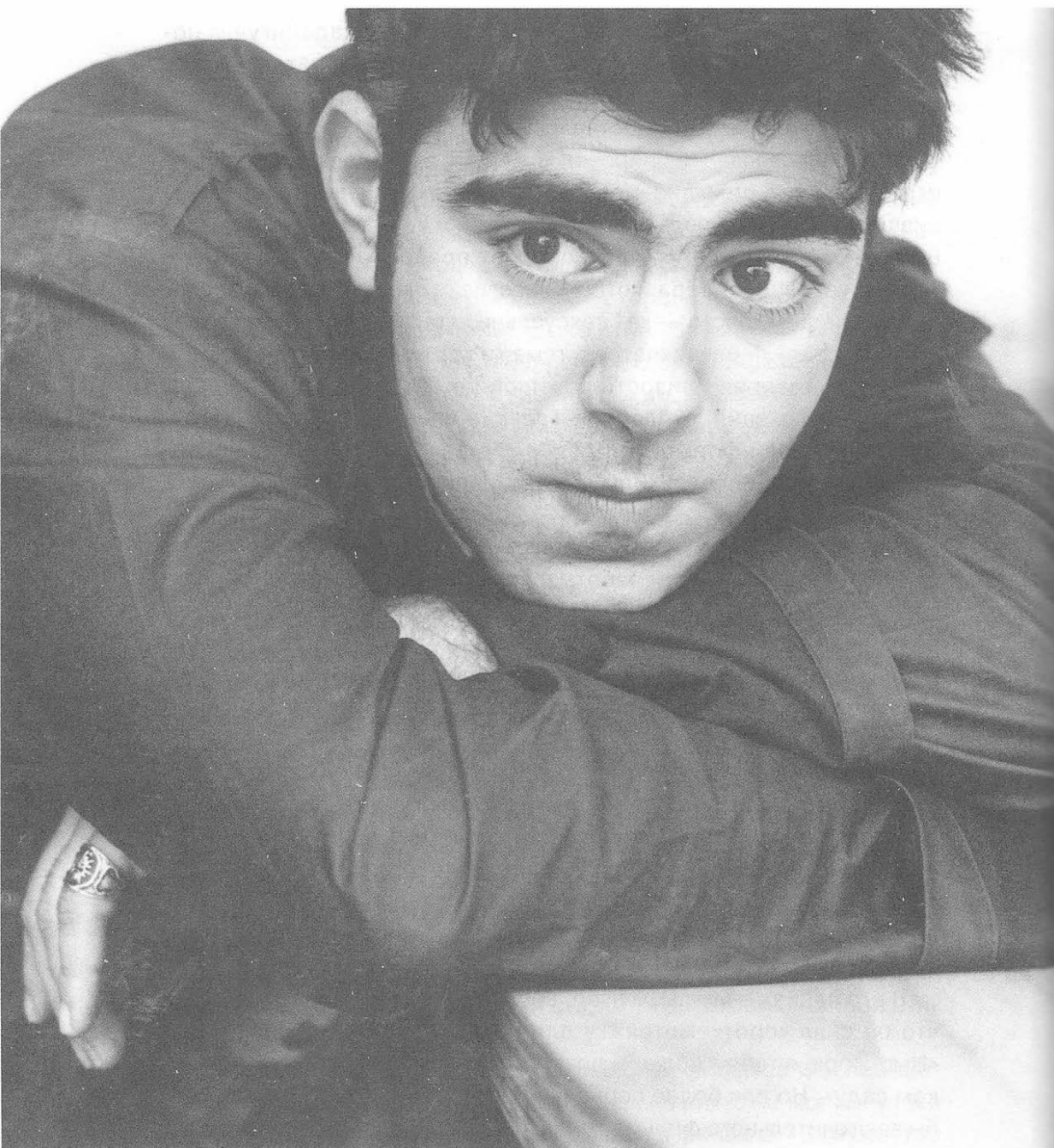
Марии Браун» и «Лили Марлен». Несколько лет назад Шигулла посетила Москву и сказала, что ее мечта — сняться у Фатеха Акина. Ведь сегодня он, как некогда Фассбиндер, стал «мотором немецкого кино». И вот мечта осуществилась.

Сам Акин сначала планировал комедию, а Шигулла должна была играть главную роль пианистки из левой рок-группы. Но и в изменившемся замысле роль Шигуллы, пускай и не главная, чрезвычайно важна: она как будто удостоверяет право Акина наследовать традицию Фассбиндера, который всегда стоял на страже моральных прав меньшинств — как сексуальных, так и этнических. Сюжет «На краю рая» перекликается с темами картин «Страх съедает душу» (неожиданная близость пожилой немки и молодого араба), «Берлин, Александер-плац» и «Горькие слезы Петры фон Кант». Сам Акин своей формой трилогии обещал дать ответ «женской» трилогии Фассбиндера («Замужество Марии Браун», «Лола», «Тоска Вероники Фосс»).

Не стоит преувеличивать. Акин уступает Фассбиндеру не только по мощи таланта, темпам работы и силе личности. Ему мешает развернуться в полную силу конструктивизм, давший знать о себе в последней картине. Судьбы героев переплетаются в ней с причудливой неизбежностью, но сама эта причудливость есть результат «пазловой» драматургии, становящейся эталоном в сегодняшнем глобальном мире.

Станет ли Акин действительно крупным режиссером нового времени? Или останется модной этнической фигурой, способной эпатировать фактами задержания на таможне (его удостоверение было словно изжевано собакой, а по внешности его приняли за грека)? И на съемках он экспериментально воспроизводит эту коллизию, говоря своим исполнителям: «Представь себе, что ты турок, а вот ты из Евросоюза».

В его планах — фильмы нуар, вестерны, фильмы ужасов. Только что он снял короткометражку для коллективного киноальманаха «Нью-Йорк, я тебя люблю» и документальную ленту «Мусор в райском саду». Но для более серьезных выводов надо дождаться хотя бы заключительного фильма трилогии.



«МНЕ НЕ ПРАВИТСЯ ЯРЛЫК ИММИГРАНТСКОГО КИНО»

Ф

атех Акин совершил скачок в своей карьере фильмом «На краю рая»: из «берлинского» режиссера он превратился в «каннского». Он — единственный немец за последние годы, кому это удалось.

— *И все же — вас неизбежно занимает тема иммиграции?*

— Количество людей, наводняющих Европу, будет только расти. Существуют определенные группы и экстремисты, которые этого не хотят. Такого рода популизм использовал Саркози. Это существовало всегда, даже в каменном веке: страх, что чужие племена придут, изнасилуют вашу жену и отберут вашу землю. Этот страх надо побороть. Мы должны справиться с массовой миграцией, не поубивав друг друга. А такая опасность велика: сегодня культурная война между христианством и исламом, между демократией и исламом происходит повсюду, она пришла на смену борьбе капитализма и коммунизма. Эта война идет в Турции, идет в Германии, но ее отражение в кино пока что очень слабо.

— *Есть какая-то связь между проблемами иммигрантов и проблемами поколений?*

— Это состояние «между». У меня есть отец, но вдруг я сам стал отцом, так что я теперь как бы оказался между двух поколений. Как между Германией и Турцией.

— *Ваше отношение к Турции изменилось?*

— Оно довольно ясно выражено в последней картине. Это отношения любви-ненависти. С каждым метром пленки, отснятой в Тур-

ции, я пытаюсь глубже понять эту страну. Но чем больше я ее понимаю, тем больше испытываю ненависти к политике и национализму, из-за которых снова и снова совершаются одни и те же ошибки. Когда на глазах у Айтен арестовывают политического активиста, толпа радостно аплодирует, причем мне не пришлось уговаривать статистов: они захлопали в ладоши автоматически. Фашизм жив-здоров на улицах Стамбула, а образ турецкой бюрократии напоминает о Кафке, причем не требуется никакого сгущения, просто констатация реальности. Посчитайте, как много в фильме «На краю рая» турецких флагов. Полагаю, националисты истолкуют это как знак любви к Турции, но я не повесил ни одного из них. Они уже там висели.

— *Вы говорите о ненависти к политике. Но разве «На краю рая» — это не политический фильм? Не попытка изменить мир?*

— Вероятно, он скорее философский, но, к сожалению, в сегодняшнем мире все пронизано политикой. Я старался делать этот фильм с некоторой дистанции, как сторонний наблюдатель. Но это оказалось невозможно. Иногда режиссирует не голова, а такая иррациональная часть творческого организма, как сердце. Я не хочу изменить мир политическим путем, но своим фильмом я все же выражаю надежду на то, что перемены произойдут.

— *Что вы думаете по поводу Турции и Европейского союза?*

— Какова моя позиция, не так уже важно. Но, бесспорно, это и фильм об отношениях между двумя странами. Я написал диалог на эту тему между Сюзанной и Айтен, основываясь на том, что слышу от окружающих меня людей. К концу картины взгляды героинь во многом меняются — как, случается, и мои собственные. Айтен, между прочим, это женский вариант меня самого.

— *А как воспринимают ваше кино в Турции?*

— Там существует пара сотен тысяч продвинутых зрителей. А в Германии турок всего 2,5 миллиона, большинство малообразованных, так что турецкая аудитория моих фильмов в этой стране невелика. Поэтому я отвергаю ярлык иммигрантского кино.

— *Но ваши фильмы не назовешь уж такими сугубо интеллектуальными. Даже «Головой о стену», разве нет, ведь это был глобальный успех?*

— Да, и, вопреки своему обыкновению, после этой картины я понятия не имел, что делать дальше. Большой успех не облегчает жизнь. Скорее наоборот: он требует, чтобы ты после того, как однажды выложился по полной, тут же превзошел самого себя, создал нечто еще более совершенное. Я постоянно думал, что не хочу уйти с ринга после первого раунда.

— *Что вас вдохновляет на продолжение борьбы?*

— Меня впечатлила книга Эриха Фромма «Искусство любить». Меня завораживают отношения между людьми. Не только в сексуальном плане (мужчина—женщина), но и между родителями и детьми — все человеческие отношения. Я считаю, войны являются результатом неверного понимания человеком любви. По-моему, зло — продукт лени. Легче ненавидеть кого-то, чем любить.

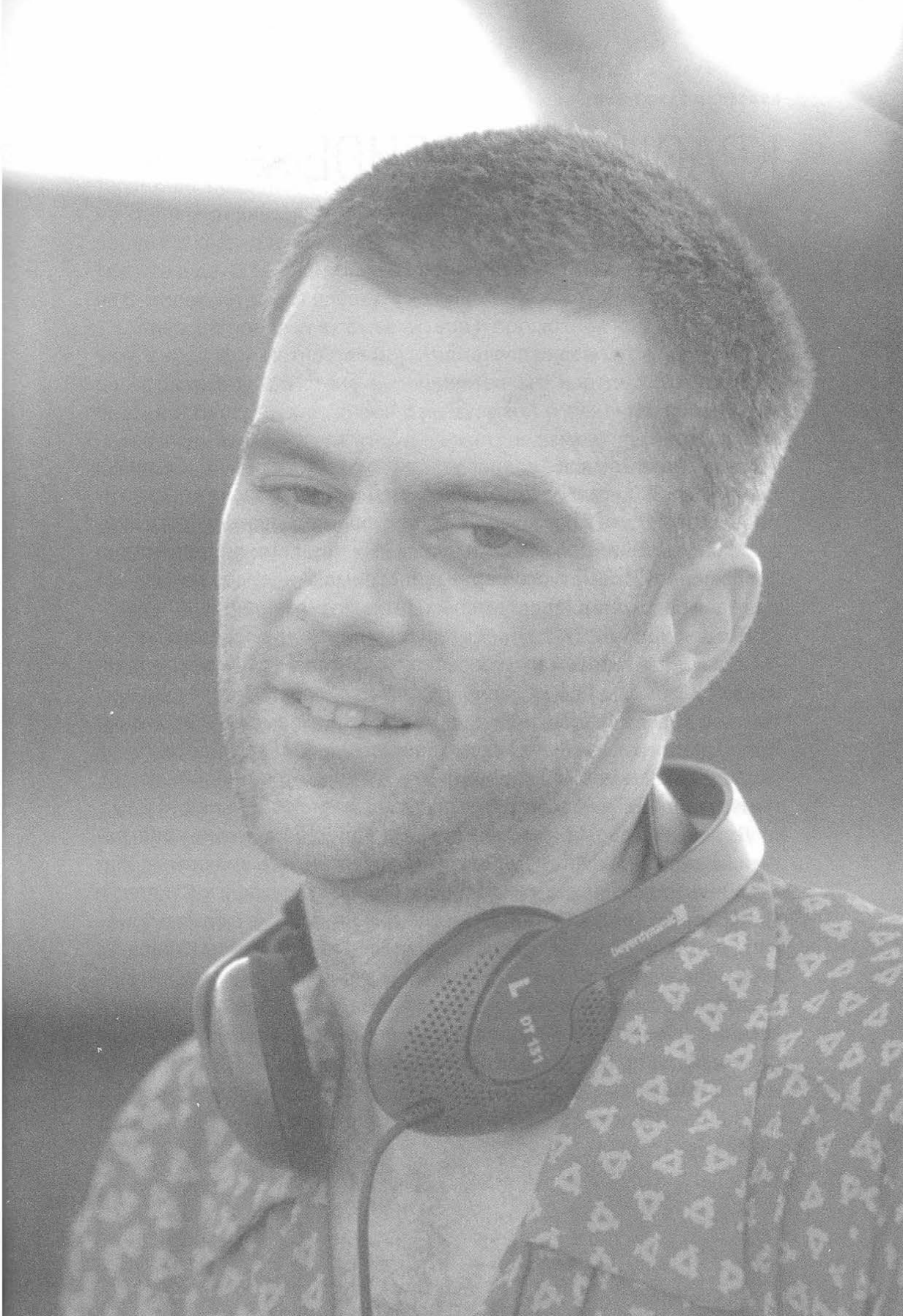
— *Как вы относитесь к сексуальности в творчестве?*

— Вопреки многим, я считаю, что интеллект сексуален, поэтому я сделал Нежата преподавателем. Тяга к образованию присуща многим туркам. Етер занимается проституцией, чтобы дать возможность учиться дочери. Образование — единственное, что может спасти мир.

— *Вы можете прокомментировать свою творческую связь с Фассбиндером?*

— Только не тем, что я снимаю Ханну Шигуллу. Уж скорее за мной стоит Йылмаз Гюней. Тем же, кем был Фассбиндер для Ханны, Гюней стал для актера Тунджела Куртиза, которого я тоже почти с самого начала видел героем фильма «На краю рая». Но моей целью не было использовать их как символы. Просто Ханна и Тунджел соответствовали образам родителей в этой истории. Для меня как режиссера проблема заключается в том, чтобы не повторяться. Я люблю удивлять самого себя и в конечном счете зрителей. Идеи происходят из самых разных источников. Я даже использую что-то повторно, это нечто вроде создания сэмплов в музыке хип-хопа, которую я обожаю. Музыканты берут небольшой известный фрагмент, чтобы создать нечто новое из старого, и одновременно это своего рода дань уважения.

ПОЛ ТОМАС
АНДЕРСОН



КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ

Слава Пола Томаса Андерсона пошла с «Магнолии». Победив на Берлинале 2000 года, этот фильм символически обозначил для кинематографа путь в новый век. Сюжет в форме разветвленного древа со сплетающимися ветвями и пряными цветками определил тип современной драматургии арт-мейнстрима (Андерсон сам пишет для себя сценарии). И современной режиссуры заодно.

Второй триумф 37-летний режиссер пережил совсем недавно: «Нефть» стала главной арт-сенсацией 2008 года, удостоилась сравнения с «Гражданином Кейном» и хотя уступила на «Оскаре» фильму братьев Коэнов «Старикам тут не место», даже само это поражение было трактовано как свидетельство высокой радикальности. Гений должен быть немножко непонятым — а в том, что Андерсон гений, нынче в определенных кругах опасно высказать сомнение.

Даже в чисто информационном сайте imdb.com, в мини-биографии, написанной Натаном Коксом, его ухитрились сравнить с Жаном Ренуаром и Максом Офюльсом, Франсуа Трюффо и Стивеном Спилбергом, Тимом Бертоном и Спайком Ли, а также с самим Гриффитом. После «Нефти» список расширился за счет Акиры Куросавы. Андерсон считается последователем и учеником Роберта Олтмена (которому помогал и подстраховывал на съемках его последней картины «Компаньоны»). Том Круз привел его на съемки последнего фильма Стэнли Кубрика «Широко закрытые глаза». Помимо этого непревзойденного классика Андерсон ценит то, как на него повлияли Мартин Скорсезе и Джонатан Демме.

Однако, в отличие от всех перечисленных, Андерсон, как и его друг Тарантино, представляет новое поколение кинематографистов — уже не «синематечных крыс», а фриков из видеомагазинов (его отец первый в квартале приобрел видеомагнитофон). Он был одним из тех, кто с детства снимал не на дорогие любительские камеры и не на 8-миллиметровую пленку, а на простое и доступное видео.

Андерсон родился в семье актера и продюсера ночного хоррор-шоу. Вырос в окрестностях Лос-Анджелеса рядом с Голливудом, где разыгрывается действие большинства его картин. Его старшие братья и сестры увлекались рок-музыкой и баловались легкими наркотиками, ему же все эти удовольствия заменило кино. Прослушав два дня лекции на кинофакультете Нью-Йоркского университета, он бросил занятия и начал сам снимать: его первая короткометражка называлась почти как у Джармуша — «Сигареты и кофе» (1993). Его будущие герои тоже будут не прочь затянуться, отдавая предпочтение марке Camel.

Уже ретроспективно внимание просвещенной публики было привлечено к ранним работам режиссера «Роковая восьмерка» (1996) и «Ночи в стиле буги» (1997). Обе заслуживают внимания сами по себе, да и при появлении не прошли незамеченными. Первая была профинансирована через производственную систему Санденса — как и «Бешеные псы» Тарантино. В «Роковой восьмерке» снялись будущие постоянные актеры Андерсона — Филип Бейкер Холл, Джон Райли и Филип Сеймур Хоффман, а также юная Гвинет Пэлтроу в роли официантки из трактира. Позднее вокруг Андерсона собралась целая труппа лучших американских актеров, которые переходят из фильма в фильм, и труппа эта регулярно прирастает талантливыми новичками и раскрученными звездами: своего рода беспроигрышная актерская биржа.

История, рассказанная в «Роковой восьмерке», не блещет оригинальностью: парень на перепутье попадает под покровительство матерого игрока и учит его, как превратить казино в неиссякаемый источник дохода (здесь впервые появляется характерная для Андерсона тема суррогатных отцов). Но уже в этой картине, хотя и перемонтированной продюсерами против режиссерской воли, можно

было видеть фирменные приемы Андерсона. В частности — длинные, освещенные глубоким светом планы, которые особенно хорошо работают в парных актерских сценах. Очевидно стало и то, что режиссер-новичок обладает хорошим слухом и умением строить диалоги — иногда не хуже того же Тарантино или Коэнов.

В «Ночах в стиле буги» задача оказалась посложнее. Андерсон, который на полтора поколения младше шестидесятников, отдает в этом фильме должное эпохе своих учителей, которая продлилась лет десять и завершилась в 70-е. И в то же время опускает ее до маргинального, отчасти даже пародийного уровня: героями того, а косвенным образом и нашего «безгеройного» времени становятся профессиональные порнографы.

После нашествия в начале 90-х вуайеристских эротических триллеров по следам «Основного инстинкта» Пола Верховуена, после скандала, произведенного в Америке невинной «Лолитой» Эдриана Лайна, стало ясно, что эпоха «здорового секса» и, соответственно, «здоровой цензуры» осталась позади. Тот же Лайн сказал, что безумие дошло до своего пика: шестилетних детей, целующихся в школах, обвиняют в *sexual harassment*. Вот почему для кинематографистов 90-х так привлекательно оказалось время поздней сексуальной революции и расцвета порнобизнеса в 70-е годы, последний всплеск свободы без берегов, но и без маразма.

«Порнография — это плата за демократию», — заявил Милош Форман на премьере своей (появившейся годом раньше «Ночей в стиле буги») картины «Народ против Ларри Флинта». Магнат порноимперии «Хастлер» героизирован в ней как последний крестоносец свободы. Он кончил серией тяжелейших судебных процессов, стал жертвой покушения и на всю жизнь остался инвалидом, его жена-наркоманка умерла от СПИДа, и только в самом финале его ждал запоздалый триумф в Верховном суде, вошедший в историю американской юриспруденции.

На фоне разрекламированного фильма Формана скромные «Ночи в стиле буги» малоизвестного режиссера с типовыми именем и фамилией (Андерсонов в imdb.com можно насчитать более пятисот, а Полов Андерсонов — с два десятка) набирали очки медленно, но



«Ночи в стиле буги»

неуклонно. Отвергнутая Каннским и Венецианским фестивалями, картина была показана в Торонто, где нет конкурса, зато собираются самые влиятельные критики и прокатчики, от которых зависит судьба фильма на американском рынке. Именно там переполненный зал устроил «Ночам» овацию, положив начало их культовой популярности и серии призов, среди которых номинация на «Оскар» за лучшую роль второго плана для Берта Рейнольдса.

В отличие от добропорядочного Формана, который, можно поручиться, видел в своей жизни один или два порнофильма и столько же раз листал журналы аналогичного содержания, Андерсон с маниакальным отроческим упорством с десяти до семнадцати лет изучал порнораздел в отцовской видеокolleкции. Он может профессионально описать разницу, точнее, резкий контраст между порно 70-х и 80-х годов — что, собственно, и становится темой «Ночей в стиле буги», которые в некотором смысле являются «производственным фильмом».

О том, что Андерсон схватился за этот сюжет не случайно, свидетельствует то, что, по сути, он сделал ремейк своей ранней псевдодокументальной картины «История Дирка Диглера» (1988), в центре которой тоже была вымышленная порнозвезда мужского пола. Если фильм Формана откровенно идеологичен, то «Ночи в стиле буги» — атмосферное ретрокино с характерным сочетанием иронии и ностальгии. Действие начинается в 1977 году, когда режиссер Джек Хорнер (Рейнольдс) находит в баре несмышленного официанта

Эдди (Марк Уолберг) и соблазняет юношу карьерой порноидола. Довольно скоро герой под псевдонимом Дирк «Большой член» Диглер поднимается на вершину эротического олимпа и в умопомрачительном голубом костюме принимает почетный приз — аналог «Оскара» за «член года». Воспроизводя эти самопародийные ритуалы, Андерсон демонстрирует и чувство юмора, и чувство меры. В течение всей картины Диглер ни разу не показан в блеске своих мужских достоинств, и только в финальном кадре заинтригованный зритель имеет возможность в них воочию убедиться.

На порностудии, руководимой Хорнером, все как у больших, только еще теснее, чем в Голливуде, переплетены работа и личная жизнь. И та и другая протекают на вилле с пальмами и бассейнами, которую арендует студия-семья, сообща переживающая как творческие, так и любовные драмы. Хорнер с мефистофельским блеском в глазах пытается придать некое философское и художественное измерение эксплуатации порока. Его жена (Джулианна Мур) — вдохновительница семейного бизнеса и первая леди сплоченного порнокомьюнити. Колоритные персонажи: нимфоманка и ее муж, который, не выдержав унижений, пускает себе пулю в рот; девочка-тинейджер, даже в постели не снимающая роликовых коньков, — изображены с теплотой и снисходительной грустью, но сквозь них уже проглядывает присущее Андерсону чувство подлинного трагизма.

Мало-помалу «семья» деградирует под гнетом моральных проблем и все более проявляющейся наркозависимости. Против героев работает само время: уходит эпоха легкомысленного гедонизма, относительно либеральные 70-е с отблеском свобод прошлого десятилетия уступают место прагматичным 80-м. И в их все еще актуальном контексте даже акулы порнобизнеса начинают казаться незащищенными романтиками.

Разумеется, жрецы порноиндустрии не были ангелами. Тот же «Хастлер» публиковал карикатуры на негров и изображал женщин, обмазанных экскрементами. Но не случайно образ порнографов прошлого облагораживается кинематографом 90-х, в том числе и отечественным: достаточно вспомнить фильм Алексея Балабанова

«Про уродов и людей». Даже сниженная иронией, идея свободы без берегов вновь становится привлекательной в перепуганном обществе конца века, сжатом, как презервативом, кодексом политкорректности.

Если отвлечься от нетривиального материала, по структуре «Ночи в стиле буги» — традиционная американская история про «путь звезды» с ее взлетами, падениями и символическим хеппи-эндом. Эдди не выдерживает испытания славой и ссорится со своим Пигмалионом-режиссером (что означает конец карьеры), но, помыкавшись и разумно рассудив, что лучше потрясать пенисом перед камерой, чем мыть посуду для клиентов, возвращается в «семью» с искренним покаянием. Сочетанием экзотики и рутины, традиции и скандала, свежести и профессионализма Андерсон уверенно занял свое место в кино.

«Ночи в стиле буги» вызвали полный восторг у Тома Круза, который объявил его лучшим фильмом из тех, что он когда-либо видел. Это, вероятно, и стало решающим фактором его согласия сняться у молодого режиссера в «Магнолии», где суперстар сыграл хоть и не самую главную, но определенно свою лучшую роль, заслуженно получив за нее оscarовскую номинацию. Его герой Фрэнк — развязный ведущий мужской передачи «Соблазняй и разрушай» — шокирует окружающих непристойным видом и языком. Но он не так уж виноват. Его отец бросил семью, и парень остался с матерью, умирающей от рака. Теперь от той же болезни страдает его отец — телевизионный продюсер. Перед смертью между ними все же происходит объяснение: ненависть еще сильна, но где-то брезжит любовь и прощение.

Это — лишь одна из сюжетных линий картины, где всего девять героев, среди которых нет главных и второстепенных. Как и «Ночи в стиле буги», «Магнолию» можно рассматривать в некотором смысле как производственный кинороман. Речь идет о людях, преимущественно связанных с телевидением, и надо признать, что нравы в их среде немногим лучше, чем в империи порнобизнеса. Пол Томас Андерсон сам успел поработать на телесериальном конвейере и говорит на эту тему со знанием дела. Особенно впечатляют образы двух вундеркиндов телевикторин — десятилетнего



«Ночи в стиле буги»

«Магнолия»





«Нефть»

«Любовь, сбивающая с ног»



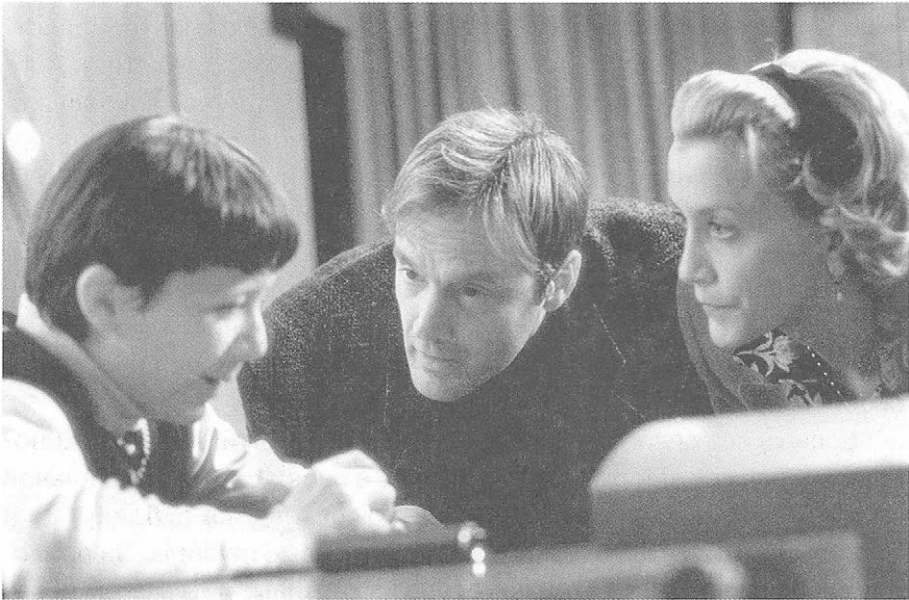
мальчика, которому тщеславный папаша не дает пописать, и бывшего чемпиона телеигр, спившегося и готового на все, чтобы привлечь внимание бармена, на которого он западает.

У каждого из героев, какими бы они ни казались уродами, есть резоны и оправдания. Все они — дети своего времени и своих родителей, производные их грехов. Все снедаемы неутоленной жадной исповеди и в самые ответственные моменты, от которых зависит их карьера, переживают нервные срывы. Все испытывают либо смертельные обиды, либо не менее разрушительные муки совести: мужчины и женщины, взрослые и дети, гетеро- и гомосексуалы. Все жаждут любви, но сами чаще всего не умеют любить. Мужья изменяют женам, жены ранят равнодушием мужей, родители злоупотребляют невинностью детей. Правда, из «всех» есть исключения: только двое из девяти героев способны на активное сострадание, на любовь в высоком смысле. По иронии судьбы один из этих «ангелов» наемный санитар, другой — полицейский.

Двое других на наших глазах умирают от рака — болезни XXI века, еще одна умерла раньше, до начала фильма. Что это — закономерность, Божье наказание или цепь случайностей? Экспозицией картины становится заставка-лекция с участием иллюзиониста Рики Джея о поразительных случаях: в одном из них человека, прыгнувшего с крыши на защитную сетку, пронзает шальная пуля из ружья, которое зарядил соседский ребенок в надежде, что один из его родителей рано или поздно убьет другого.

Если «Ночи в стиле буги» обнаруживают следы влияния Скорсезе, «Магнолия» отсылает к «Нэшвилу» Роберта Отмена, где равно силен моральный и социальный критический заряд. И к его же «Коротким зарисовкам». События фильма разыгрываются в том же самом Лос-Анджелесе в течение одного дня и часто параллельно одно другому, некоторые из сюжетных линий пересекаются или сходятся по касательной.

Кроме совпадений во времени и пространстве, кроме родственных и профессиональных контактов герои и происходящее с ними связаны внутренними темами фильма. В фокусе его внимания — детские травмы и те последствия, которые они несут уже во взрослой жизни. Парадоксальным образом герой Тома Круза, который



«Магнолия»

ненавидит отца и должен бы ненавидеть всех мужчин, обращает свою ненависть против слабого пола: он ведет семинары, инструктирующие самцов, как соблазнять и обманывать женщин. Подобные парадоксы характерны и для других историй: так, героиня Джулианны Мур, вышедшая замуж из расчета, в конце концов начинает любить своего мужа — именно тогда, когда он в муках умирает, — но не в состоянии ему в этом признаться.

Карта совпадений и соприкасаний разработана Андерсоном с учетом опыта «пазловой», или «мозаичной», драматургии 90-х годов (Джармуш, Козны, Тарантино). К этой авангардной для своего времени моде режиссер добавляет традицию многосюжетных американских бытовых саг (по сути мыльных опер, только на более высоком художественном уровне). Стало уже правилом (исключения лишь его подтверждают), что картины Андерсона длятся больше двух часов, и он имеет совесть утверждать, что трехчасовой фильм — это особый жанр, как вестерн или триллер.

Зрителей «Магнолии» особенно впечатлила сцена, в которой с неба на Лос-Анджелес начинает сыпаться сюрреалистический

дождь из лягушек (такие дожди известны как редкое метеорологическое явление: их просыпалось всего несколько за столетие). Происходит это в разгар семейных и прочих драматических конфликтов, как бы давая им разрешение на ином, сверхъестественном уровне, ибо человеческое знание здесь бессильно. Объясняя журналистам эпопею с лягушками, режиссер сказал, что вынужден был обуздывать свою буйную фантазию: сначала предполагалось, что с неба посыплется тысячи кошек и собак. Впрочем, ни одна живая лягушка во время съемок не пострадала. Еще Андерсон заявил, что снял фильм главным образом для того, чтобы вновь поработать со своей любимой актрисой Джулианной Мур.

Восемь лет спустя, уже на волне культа «Нефти», ветеран кинокритики Роджер Иберт написал вторую в своей профессиональной практике рецензию на «Магнолию», поместив ее в рубрику Great Movies и дав понять, что открыл в фильме новые глубины. Он приводит слова рассказчика-комментатора из картины: «Мы можем пережить прошлое, но прошлое никогда не переживет нас». Если в момент появления фильм интриговал новомодной драматургической структурой и лягушачьим дождем, теперь он берет своей меланхолией, печалью и стоическим гуманизмом.

Лично я считаю, что величие этого очень хорошего фильма преувеличено. Американские критики, так же как их соотечественники-режиссеры, часто грешат сентиментальностью. Не избегла ее и «Магнолия» — особенно в символической сцене, где все герои, разделенные расстоянием, а возможно, и временем, начинают один за другим подпевать звучащей за кадром песне «It's Not Going to Stop». Призыв хранить семью, любить и прощать сам по себе вряд ли может вызвать возражение, но звучит уж слишком по-американски.

И дальнейшее движение карьеры Андерсона — пока не появилась «Нефть» — вызывало некоторые сомнения. С юности он привык не брезговать рекламой и музыкальным видео, потом к ним добавились сериалы. Уже будучи статусным кинорежиссером, он задумал драматическую комедию с Адамом Сэндлером в роли невротика Барри Игана, выросшего среди женщин, увлеченного телефонным сексом и боящегося любви.



«Любовь, сбивающая с ног»

Часть сюжета фильма, получившего название «Любовь, сбивающая с ног» (2002), была позаимствована из статьи в журнале «Time» об инженере, скупавшем пудинги со специальными купонами и получавшем на них бесплатные авиабилеты. Конечно, это опять очень американская история с очень американским актером, подвизавшимся до этого в глупых комедиях. Андерсон сумел открыть в рутинном комике трагический темперамент (сцена, когда он бьет зеркала в туалете), а в американском масскульте — художественный потенциал. И все же задача оказалась немного мелковата для таланта режиссера. Утешением служил не только приз за режиссуру в Канне, но и хороший бокс-офис фильма.

А потом появилась «Нефть» и все расставила на свои места. Так же назывался, только с восклицательным знаком — «Нефть!», — роман об освоении земных богатств Калифорнии. Он вышел в 1927 году из-под пера Эптона Синклера — прогрессиста, социалиста и неудачливого кандидата в губернаторы Калифорнии, чья репутация была уничтожена черным пиаром херстовской газетной империи и, не в последнюю очередь, основателя голливудской киноакадемии Майера.

Существует целая мифология на тему о том, как Андерсон случайно открыл в Лондоне эту книгу, пролистал первую сотню-полторы страниц, а дальше его фантазия заработала в своем направлении и вызвала в итоге к жизни фильм «И прольется кровь», мало общего имеющий с сюжетом и персонажами романа (даже имена последних изменены), но верный его основным символическим темам. Красное и черное — два лейтмотива этой амбициозной картины, обратно переименованной в «Нефть» в России, где черную жидкость ставят значительно выше и где актуальность темы сто лет спустя только выросла.

Андерсон снял кино, представляющее собой удивительный сплав эпоса с арт-хаусом и реализма с модернизмом. Это сочетание особенно ощутимо в изобразительном решении (награжденный за эту работу «Оскаром» оператор Роберт Элсвит, художник Джек Фиск), диалогах (как всегда, сам Андерсон) и музыке (Джонни Гринвуд из Radiohead's), похожей на авангардную симфонию. Эта музыка своими скребущими звуками напоминает о Кшиштофе Комаде, покойном композиторе ранних фильмов Поланского: она вступает в смелый контраст с реалистическим фоном и напоминает о том, что дикий капитализм породил не только рабочее движение и его певцов, но и пылающий модернизм в искусстве.

Второй раз в карьере Андерсона его фильм оказался центральным событием Берлинале. Восемь лет назад «Магнолия» стала важной вехой в истории этого фестиваля, опровергая мнение о том, будто мировая киномода формируется главным образом в Канне. Именно в «Магнолии» Андерсон совершил открытие: адаптировал структуру телесериала для большого кино с артистическими амбициями, проложив дорогу режиссеру будущего «Вавилона».

В «Нефти» тоже есть открытие, и оно не менее революционно: голливудский эпос, близкий по своему пафосу соцреализму (к тому же и вдохновленный социалистическим источником), обретает новое художественное измерение. Андерсону удалось то, к чему тщетно стремился в последние годы Мартин Скорсезе, — влить свежую кровь в классические формы. Вдохновляющий пример торжества искусства над голливудскими и оscarовскими критериями.



«Нефть»

В отличие от «Магнолии» и подобно «Любви, сбивающей с ног», «Нефть» (хоть и является эпосом) построена как монофильм и сконцентрирована вокруг одного персонажа, который прослеживается в двух кульминациях его жизни — в 1898-м и в 1927 году. Его зовут Дэниел Плэйнвью (фамилия означает «плоский взгляд»): лингвистическая шутка Андерсона. Играет его неподражаемый Дэниел Дэй-Люис; после Билла «Мясника» в «Бандах Нью-Йорка» Скорсезе он сотворил второго классического монстра современного кино. Это человек-крот, роющий носом земные недра ради богатства — единственной ценности, которую он признает на поверхности земли. Человек-зверь, ненавидящий и презирающий всех вокруг, существо без прошлого, без слабостей и привязанностей, без совести и, следовательно, без ее угрызений. Его внезапно появившийся брат оказывается фиктивным, около него нет ни одной женщины, а приемный сын, вскормленный молоком с виски, оказывается только приманкой, утепляющей его образ в глазах тех, кого надо обвести вокруг пальца.

В течение первых пятнадцати или даже двадцати минут, озвученных только маньеристской электронной музыкой без единого диа-

лога, мы видим, как этот кротоподобный с помощью каких-то жалких инструментов ковыряется в земле, чтобы вытащить из ее жил серебро. Потом его заменит золото, потом волшебная жидкость — нефть. Он будет искалечен, пройдет через аварии и пожары, его сын оглохнет и станет ему совсем чужим.

А завершается фильм в шедевре безумной архитектуры, где Плэйнвью укрылся от посторонних глаз на манер классических миллионеров — недоступный, одинокий социопат, но, в отличие от них, ничуть не страдающий депрессией пресыщенности. Точнее, мизантропия остается его главной характеристикой и в нищете, и в богатстве. Никакого морального урока здесь не извлечешь — в отличие от «Гражданина Кейна», в котором Уэллс даже монструозному Херсту придал человеческие черточки. Скорее Андерсон идет по следам других магнатов, сыгранных Джоном Хьюстоном (последний — в «Китайском квартале» Поланского), чей голос и интонации умело имитирует Дэй-Льюис.

Помимо сына, который тоже появляется в последних сценах фильма, есть только один человек, способный пробуждать в Плэйнвью азарт и нечто похожее на страсть. Это протестантский священник Эли Санди (отменным партнером Дэй-Льюиса выступил Пол Дано), у семьи которого Дэниел в свое время отнял землю под свои нефтяные скважины — что и положило начало его богатству.

У Санди свой интерес — выманить у Плэйнвью деньги на строительство в округе Церкви Третьего Пришествия, но главная его мания — добиться духовной власти над своей паствой, для чего этот религиозный фундаменталист, мастер гипнотических шоу, не брезгует методами самого изуверского сектантства и чуть ли не вуду. В течение всего фильма между двумя героями идет соперничество за власть над умами и душами, которая в символической перспективе олицетворяет нынешние отношения исламского фундаментализма, христианства, нефтяных шейхов и компаний, особенно наглядно проявившиеся в ходе войны в Ираке.

Отчасти по этой причине Андерсон исключает из романа Синклера тему рабочего движения и заменяет ее мотивом мистики нефти — поистине главного религиозного фетиша нашего време-

ни, сопоставляя ее с темой Старого Завета, где Бог грозит Аарону, что «прольется кровь по всей земле Египта».

Режиссер также вводит и акцентирует экологический мотив: Плэйнвью, будучи сам порождением первобытной природной мощи, — настоящий варвар по отношению к природе. При всех современных акцентах, при всех выведенных из времени мифах и архетипах, фильм Андерсона глубоко историчен. Его эстетика коренится в глубинных источниках американской литературы на стыке реализма и модернизма; здесь уместно вспомнить и Юджина О'Нила, и Дос Пассоса, и Фицджеральда, да и почти всех главных классиков, включая Фолкнера. Не менее сильна связь и с историей американского кино, достаточно вспомнить «Гроздь гнева» Джона Форда и подчеркнуть, что съемки «Нефти» проходили в тexasском городе Марфа, славном тем, что здесь появились на свет «Гигант» Джорджа Стивенса и «Старикам тут не место» братьев Коэнов. Кроме того — точно подмечает Марк Лоусон в «Гардиан» — «так же как мы знаем, что случится с чеховскими аристократами в 1917-м, так же известно, что произойдет с американской экономикой в 1929-м». Историзм координат четко завязан на это знание.

«Нефть» породила целую литературу, в том числе интернетовскую, подробные исследования стиля Андерсона как режиссера. Мимо внимания не прошли ни затемнения в духе немого кино, ни вдумчивый ритм монтажа, не похожий на современную суетливую технологическую нарезку, ни использование музыкальных мотивов Бартока и Стравинского, Мессиаана и Пярта. Даже те, кто видят слабости режиссера, убеждены, что он в ближайшей перспективе «сделает что-то великое» и будет введен в ранг национального достояния.

Вопросом, в том числе и для самого Андерсона, остается коммерческий успех его фильмов. «Я смотрю картины Спилберга и знаю, что это сказки, — говорит режиссер. — Я понимаю, что он делает. А я снимаю фильмы про больных раком и лягушек — и все равно хочу иметь столько же зрителей! Я считаю это достойной целью и вижу свою слабость в том, что еще ее не достиг». Да, сказки Андерсона другие, но именно тем они и прекрасны.



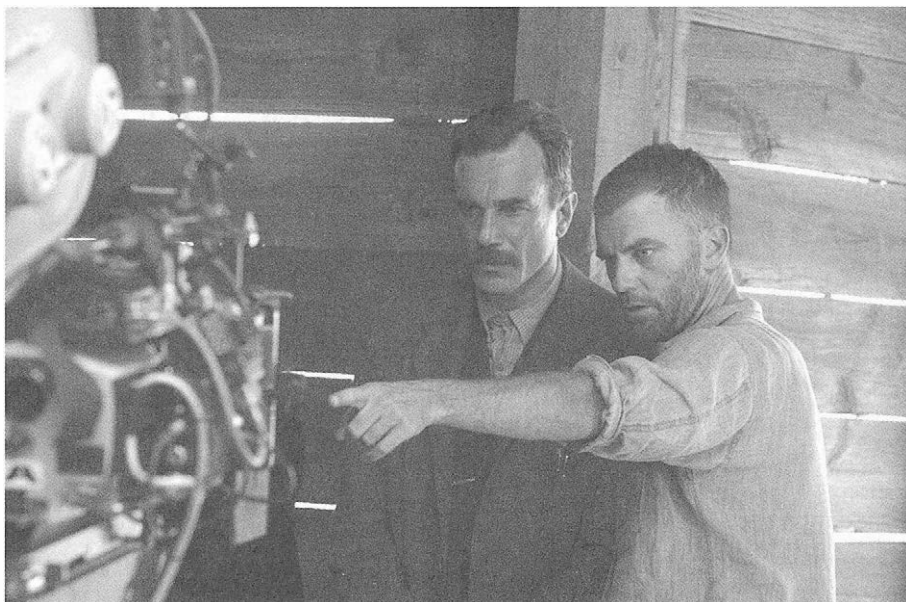
«ТЕХАС — ЭТО НАСТОЯЩАЯ АМЕРИКА»

Разговор произошел в Берлине после премьеры «Нефти» и еще до раздачи «Оскаров» (в итоге их получили только Дэй-Льюис и оператор Элсвит). Пол Томас Андерсон был энергичен, вдохновлен и буквально заражал собеседника исходившим от него «позитивом». Трудно было понять, как этот человек мог снять мизантропическую «Нефть».

— *Почему в фильме оказался отодвинут на второй план политический аспект романа Эптона Синклера?*

— Политический аспект очень силен в книге, которую я приобрел в лондонском книжном магазине и буквально проглотил ее первые 150 страниц. Дальше роман становится сугубо политическим, и если экранизировать его буквально и целиком, получился бы слишком говорливый, даже болтливый фильм. Там шла речь и о русской революции, и о «крестных отцах» Голливуда. Мне не хотелось идти по этому пути, поэтому я ограничился импульсом, полученным от книги, и стал придумывать собственных героев и ситуации, которые могли существовать в той эпохе и в той системе художественных координат. Однако я сохранил основной тезис Эптона Синклера о том, что человек — это социальное животное.

— *Вы считаете, что этот марксистский тезис актуален и в сегодняшнем мире?*



— Несмотря на все перемены, которые претерпела жизнь за последнее столетие, в основе своей она не изменилась, и на поле действуют те же игроки, о которых Синклер пишет в предисловии к своему роману. Книга выглядит старомодной по стилю, но основа ее актуальна, ибо вещи, в ней описанные, повторяются снова и снова. В Калифорнии, например, до сих пор ведется варварская добыча нефти, и как только она польется через очередную скважину, все вокруг начинают сходить с ума.

— Почему вы снимали фильм о Калифорнии в Техасе?

— Потому что в Калифорнии уже не найдешь таких аутентичных мест. Сам я калифорниец по рождению, но понимал, что снимать надо в другом месте. Техас — это настоящая Америка, и я во время съемок испытал к ней настоящую любовь. Многие из лучших людей, которых я знаю, родом из Техаса.

— В какой степени в своих фильмах вы делаете ставку на актеров?

— В «Магнолии», где было несколько равнозначимых персонажей, — почти стопроцентно. В «Нефти» кажется, что в центре один актерский образ, но Дэниел Дэй-Льюис должен был быть окружен

очень сильным фоном, иначе мощь его личности и актерской игры не резонировала бы. И мы нашли таких артистов, которые образовали блестящий ансамбль. А вообще я не считаю себя приговоренным к одному стилю или способу рассказа. Подсознательно люблю дискомфорт на съемочной площадке: стресс гонит в нас адреналин.

— *Ваши любимые режиссеры — Олтмен, которому вы посвятили «Нефть», и Кубрик. Вы хорошо знали обоих?*

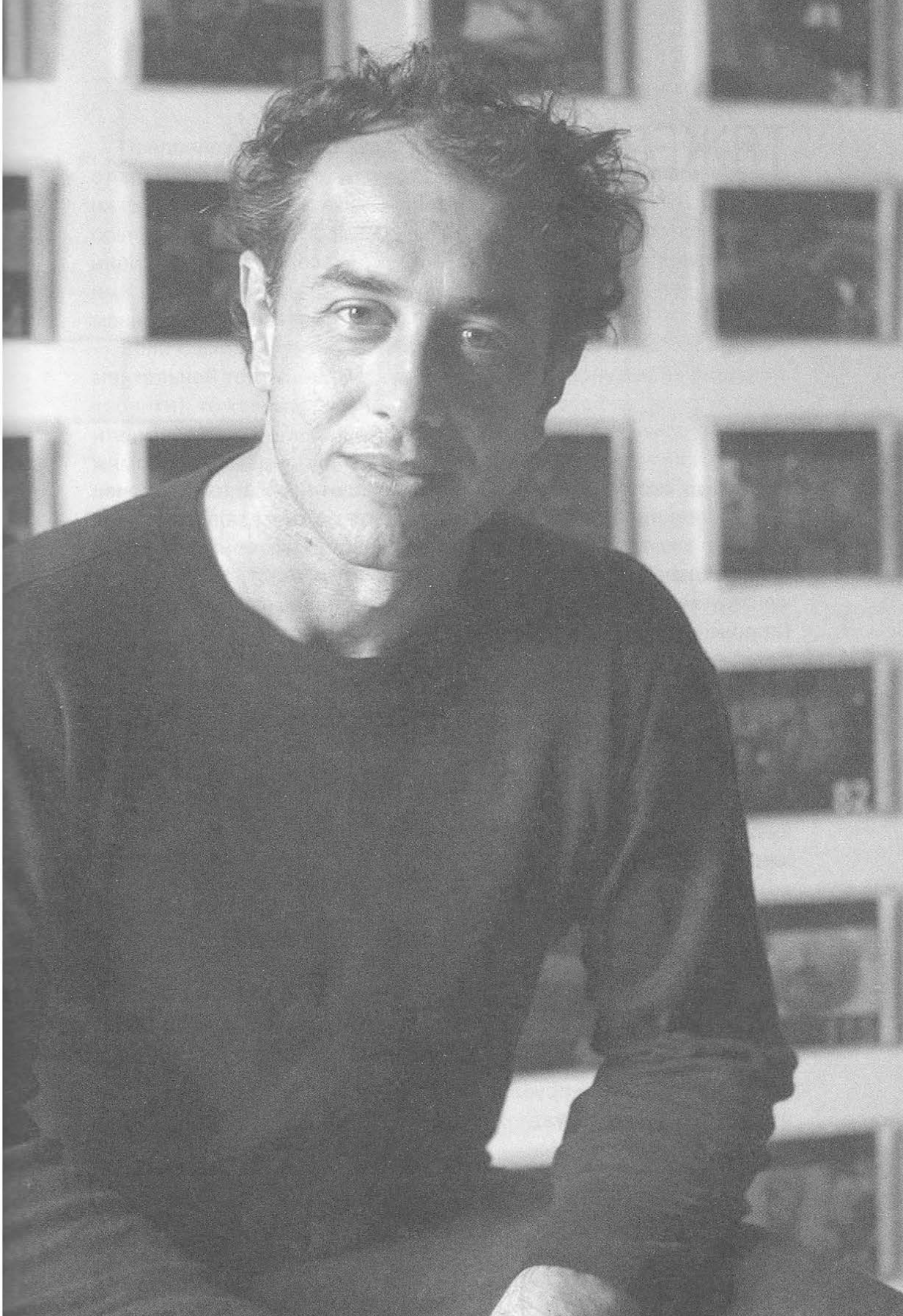
— Кубрика совсем немного, но все мы его дети, во всяком случае метафорически. Без него никто не научился бы делать того, что умеет. А с Олтменом мы сблизились, когда я работал на «Компаньонах». Все боялись, что он умрет, не успев закончить работу, и я должен был его подстраховывать. Но он только смеялся над этими предосторожностями и приговаривал: все будет хорошо. И, правда, мне не пришлось его подменять, он умер, когда я уже заканчивал черновой монтаж «Нефти». Жаль, я не успел показать ему свой фильм.

— *Вам прочат «Оскар» по главным номинациям. А вы сами сколько «Оскар» считали бы заслуженным получить?*

— (Смеется.) Если бы из восьми номинаций сработала половина, было бы нормально. Четыре — да, четыре бы меня устроили.



MATTEO
ΓΑΡΡΟΝΕ



ТЯЖЕСТЬ ТЕЛА

Первым своим успехом в кино сорокалетний Маттео Гарроне, бывший теннисист, профессиональный художник, обязан Нанни Моретти (тоже большому любителю тенниса), который присудил приз Sacher его короткометражному фильму «Силуэт» (1996). В том же году на фестивале в Турине победил полнометражный дебют Гарроне «Земля посередине», потом были еще две неплохие и успешные картины — «Гости» (1998) и «Римское лето» (2000). Но качественным скачком стал «Таксидермист» (2002), после которого стало ясно, что в кино пришел новый режиссер мирового класса.

Гарроне, взяв за основу сюжет уголовной хроники, разыграл самый фантастический любовный треугольник, который только можно представить: красавец-официант, карлик-таксидермист и стоящая на пути их счастья заурядная красавица. Знакомство героев-мужчин происходит в зоопарке, оба героя любят грацию диких животных, но Валерио, сам бездумное создание природы, искренне забавляется, а Пеппино видит в живой натуре лишь прообразы великолепных чучел. Сильный без труда подчиняет слабого. Валерио становится подмастерьем Пеппино и — скорее в воображении карлика — его любовником; они выписывают проститутку из Рима и устраивают по выходным оргии. Потом в жизни Валерио появляется Дебора. Так и ждешь, что ревнивый уродец, не имея шансов на взаимность, замумифицирует либо объект своей страсти, либо стоящую на пути соперницу.

Предположения небезосновательны: чучельного маэстро время от времени привлекает для фальсификации трупов и фаршировки их наркотиками некая закадровая преступная группировка, так что опыт криминальной работы у него имеется. Но дело кончается иной, хотя тоже невеселой развязкой. Макаберный и полупародийный любовный треугольник таит в себе жестокий саспенс современного психотриллера.

Если самим своим появлением «Таксидермист» обязан документальной традиции (в основе — факт, выдернутый из газетной хроники), то художественно он решен с оглядкой на *grandi maestri* итальянского кино — от Феллини до Бертолуччи. Как некогда «Одержимость» Висконти, фильм становится метафорой душного общественного климата. Италия была провинциальной при фашизме, потом пару десятков лет восхищала мир своей литературой и кинематографом, чтобы опять на рубеже веков погрузиться в провинциальную дрему. Урбанистические пейзажи, наводящие смутную тревогу, засняты с настроением и искусством, достойным Антониони. Словно в пантеоне великих или безумном коллективном мавзолее смешиваются все эпохи, все стили итальянского кино — неореализм, модернизм и постмодернизм.

Единственная область прикладной культуры, где Италия ходит в передовиках, — это фэшн-дизайн. Он тоже присутствует в фильме и тоже полемически переосмысливается — как все остальные стили. Режиссер приглашает на роль Валерио непрофессионала, бармена из Сицилии, но вовсе не для того, чтобы придать действию житейскую достоверность — как это делали неореалисты. Валерио в исполнении Фольо Манцильо красив в духе глянцевого журнала — и столь же тиражирован, как фотомодель. Старое итальянское кино выискивало в толпе значительные лица и делало из статистов героев. Здесь все наоборот.

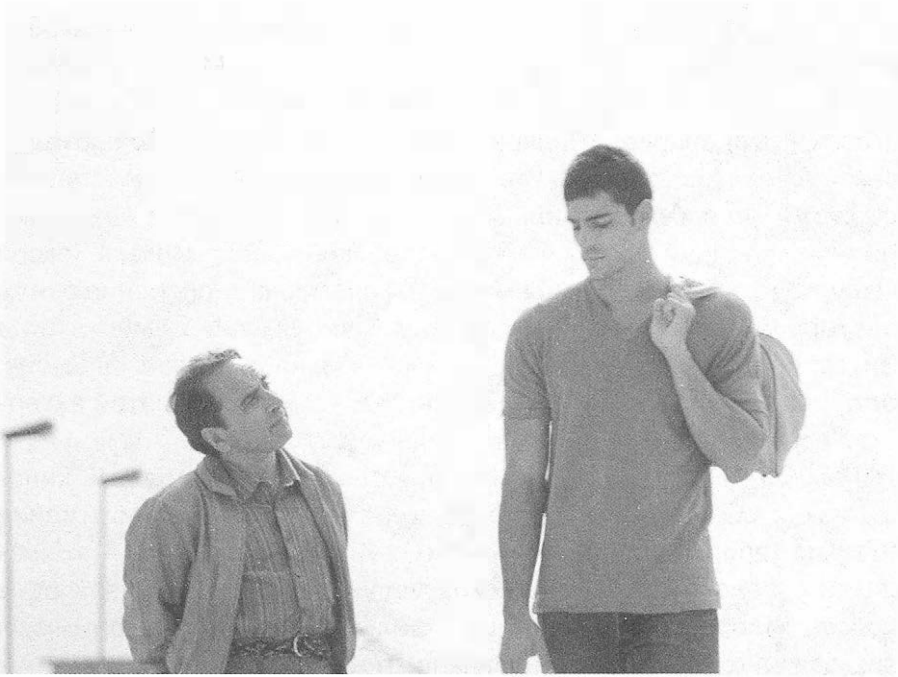
В противоположность своему партнеру-дилетанту, Эрнесто Майо, играющий карлика, демонстрирует весь набор эксцентричных актерских красок и напоминает о плеяде грустных комиков, первым из которых был Альберто Сорди, а последним Роберто Бенини. Но и этот образ — скорее чучело чувств, некогда буйно и безраздельно

владевших итальянским экраном. Монструозность Пеппино настолько искусно сконструирована (природой, сценарием, режиссером), что воспринимается как аттракцион, а не органическое явление.

И даже тень политического кино 70-х годов оказывается некрофильской. Если трупы жертв мафии имели обыкновение закатывать в бетон новостроек, теперь их бальзамируют и используют для наркотического трафика или выставляют на всеобщее обозрение — в соответствии с массовым спросом на смерть. Чучела и мумии — подлинные персонажи искусства нового века, похоронившего и своих гениев, и свои чувства.

Примерно в то же время, когда появился «Таксидермист», возник скандал с немецким художником Гюнтером фон Хагенсом, выставившим препарированные мертвые тела. Следующий фильм Гарроне, обманчиво банально названный «Первая любовь» (2004), продолжает исследование телесного распада в новом повороте. Очевидно, что индустрия гламура, производящая из нормальных женщин скелеты, близка, так сказать, эстетике Освенцима, хотя это сходство признают лишь самые смелые, а декларируют лишь самые радикальные. Одним из первых был Роман Поланский в «Отвращении», превративший в добровольную жертву своего психоза героиню Катрин Денев с ее неприятием пищи, плотских радостей и всего телесного, с ее повисшими, как плети, руками. Это она запиралась в квартире с грудями гниющего мяса и мужскими трупами, которые сбрасывала в ванну, предоставляя им естественным образом разлагаться.

Фабула «Первой любви» обошлась без криминальных акцентов, и, изложенная в аннотации, кажется идиотской: что-то о мужчине-ловеласе, который любит экстремально худых женщин, склонных к анорексии. Но и сюжет, годный разве что для комедии или глянцевого журнала, и банальное название обманчивы. Это довольно мрачная история об аннигиляции тела. Ювелирный скульптор Витторио морит голодом подружку Соню, которая теряет один за другим большую часть своих 57 килограммов и на глазах превращается в скелет. Хорошо это кончиться не может, из идеальных представлений, доведенных до мании, произрастает трагедия, на которой, впрочем, никто не будет рыдать. Тело девушки утрачивает весо-



«Таксидермист»

мость, освобождается от брэнной плоти и, по сути, становится совершенным материалом для искусства, для идеальной инсталляции (будь то скульптура или кинематограф). И тут ждешь, что скелет Сони позолотят и выставят на всеобщее обозрение.

Витторио играет не профессиональный актер, а писатель Виталиано Тревизан, известный также тем, что поставил спектакль «Джульетта» по письмам Феллини. Во многом благодаря этому бритоголовому человеку с удивительным лицом в картину Гарроне проникли философские и психологические мотивы Достоевского. Он не просто извращенец, а маниакальный «человек с идеями». Будучи золотых дел мастером, он стремится придать совершенную форму своей подружке, отшлифовать ее тело и ее сознание — подобно тому, как огонь закаляет и оттачивает золотые изделия, выжигая из них все лишнее.

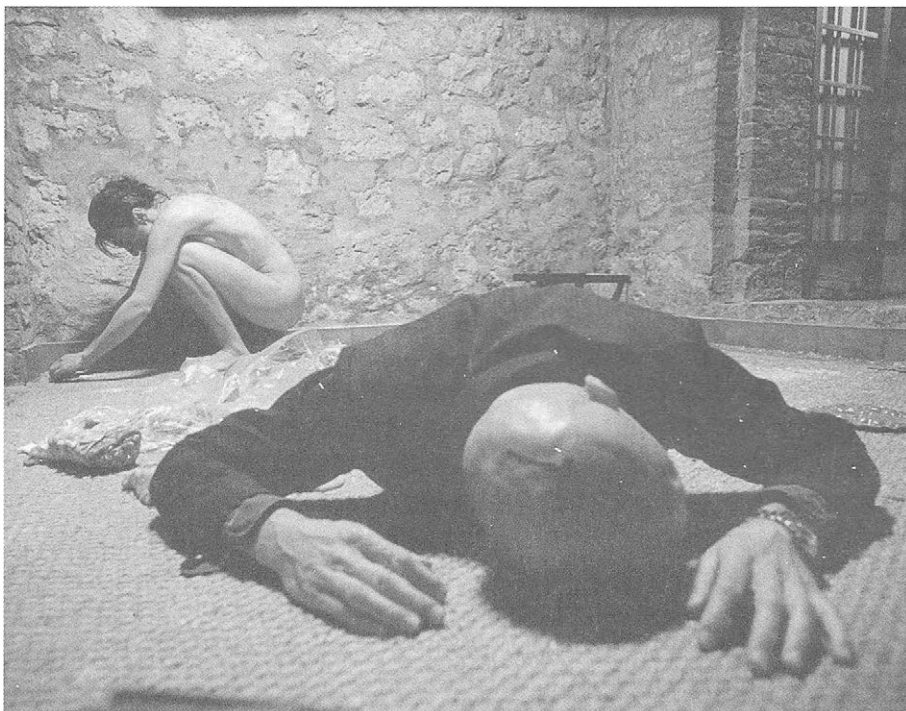
В роли Сони дебютировала в кино молодая звезда итальянской сцены Микела Ченскон. Она награждена премией Элеоноры Дузе,

выступала в спектаклях по пьесам Пиранделло и Пазолини, играла Офелию и Нину из лермонтовского «Маскарада». Между прочим, в школе, где она училась, преподавали педагоги из ГИТИСа. А если учесть, что сценарист «Первой любви» Массимо Гаудиозо проходил семинар режиссуры у Никиты Михалкова и что героине неспроста дали имя Соня, можно с полным основанием говорить о внедрении русских традиций в этот сугубо европейский проект. Микела Чексон играет очень сильно и совсем не физиологично — особенно бунт в ресторане, где измученная голодом Соня улучшает момент, когда Витторио отвлекся, пробирается в кухню и набрасывается на еду. Впрочем, кому это более интересно, могут увидеть в этой актерской работе европейский ответ Голливуду.

Микела Ченскон, похудевшая для съемок на пятнадцать килограммов, сбалансировала признанное всем миром достижение Шарлиз Терон, набравшей тридцать фунтов, в пересчете — тридцать с половиной килограммов весу. Этого потребовала роль проститутки-лесбиянки-убийцы в фильме «Монстр», который был показан на том же самом Берлинале, что и «Первая любовь».

Культ бестелесных топ-моделей — этих подвижниц общества потребления, питающихся травкой и минводой без газа, страдающих остеопорозом и вот-вот готовых рассыпаться в жарких объятьях своих спонсоров, — не мог не привести к рефлексиям по поводу тяжести тела. Одна из таких рефлексий — «Первая любовь» Гарроне. Тема отвращения к плоти, некогда начатая Поланским и недавно в наивно-радикальном варианте продолженная Мариной де Ван («В моей коже»), соединяется с отчужденной статикой раннего Антониони. Маттео Гарроне уже в «Таксидермисте» доказал, что умеет делать из патологий кинематографические метафоры, а индустриальные пейзажи использует как проекции души современного человека. В новом фильме он пошел еще дальше.

Для Гарроне, уроженца Рима, всегда огромную роль играет «гений места», где происходит действие. В данном случае герои замыкаются от мира почти буквально в башне из слоновой кости — в старинной башне, окруженной зелеными холмами Виченцы и выглядящей почти так же мифологично, как этрусская старина в «Туманных звездах»

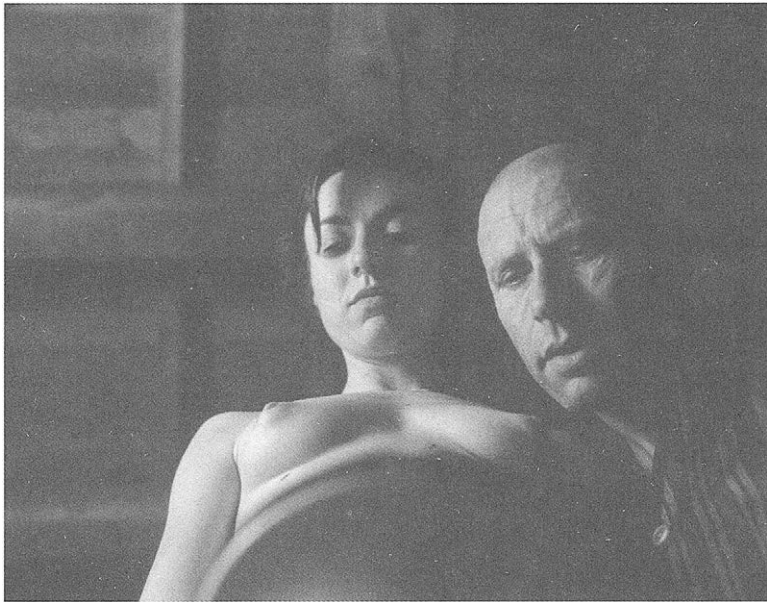


«Первая любовь»

Большой Медведицы» Висконти. Эта область Италии отличается также особым перфекционистским отношением к труду. Работа с золотом — квинтэссенция трудового процесса, в результате которого отсекается все лишнее, брэнное и рождается «вечная ценность». Комментарием к этому процессу служит великолепная (отмеченная в Берлине «Серебряным медведем») музыка группы «Банда Осирис» — тревожная, гулкая и напоминающая звон золотых монет.

Герои Гарроне — перфекционисты. Витторио хочет преодолеть тяжесть тела и достичь горних высот духа. Таких идеалистов было немало в прошлом, и все их эксперименты, особенно проводимые не на себе, а на других, плохо кончались для человечества. Такая же участь постигнет и культ бестелесности. Гарроне знает это и смотрит на очередную судорогу цивилизации с нежной горечью.

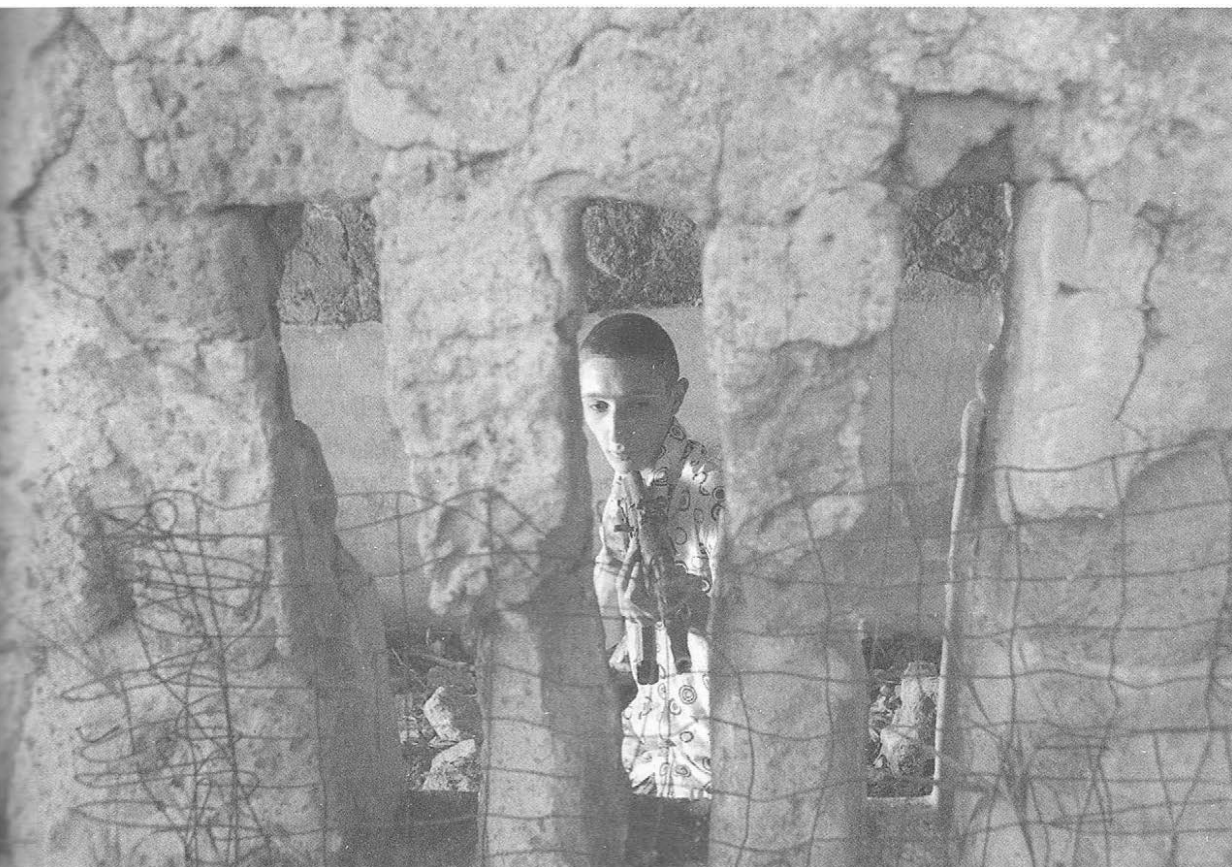
Вершиной биографии Гарроне на сегодняшний день стала «Гоморра» (2008) — большая и достаточно дорогая по его меркам



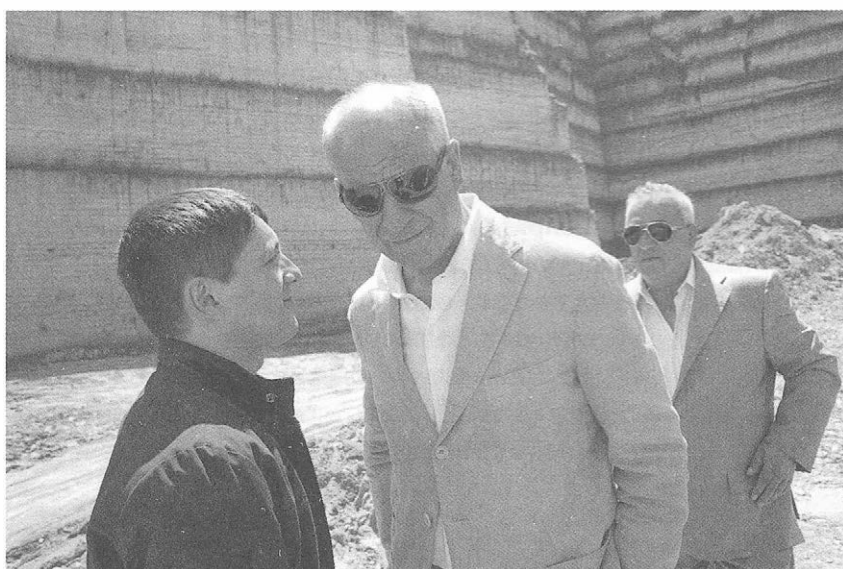
«Первая любовь»

«Таксидермист»





«Гоморра»



«эпическая» картина, которая по-новому заставила взглянуть на аутичную и герметичную эстетику этого режиссера. Еще до начала Каннского фестиваля в кинематографических кулуарах курсировали слухи о возрождении итальянского политического кино. Два лучших в этой стране режиссера-эстета — Маттео Гарроне и Паоло Соррентино — представили в конкурсе политические фильмы в самом прямом и радикальном смысле слова. «Гоморра» Гарроне — жесткое разоблачение неаполитанской мафии Каморры. «Il divo» Соррентино — меткий гротеск на тему власти, которую воплощает один из самых искусных игроков итальянской политической сцены Джулио Андреотти. Обе картины получили в Канне заметные награды, обе стали событиями в жизни Италии: достаточно сказать, что «Гоморра» вышла сразу на 430 экранах страны и стала главным прокатным хитом на родине, завоевала Приз европейского кино, была выдвинута от Италии на «Оскар».

Но если политическое кино Италии и впрямь возрождается, оно совсем другое, чем то, что заполняло экраны мира тридцать—сорок лет назад. Более холодное, рациональное, пессимистичное и без иллюзий. Вспомним побеждавшие в Канне в начале 70-х годов фильмы Элио Петри («Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений») и Франческо Роззи («Рабочий класс идет в рай»). Вспомним и популярные в Советском Союзе картины того же периода Дамиано Дамиани («Признание комиссара полиции прокурору республики»), перенесшие жанровые традиции вестерна и триллера на актуальную почву.

Сегодняшнее итальянское кино протеста лишено открытых эмоций, его жанровые свойства ослаблены. Вот выдержки из итальянской прессы: «Il divo» — это греческая трагедия, где каждый носит маску, под которой спрятаны логика, ритуал, театр власти... Здесь нет политологии, авторам нечего добавить к тому, что мы уже знаем об Андреотти и партии христианских демократов, перед нами чистое политическое шоу, построенное на уровне видений» (Альберто Креспи, «Унита»). «Гарроне выводит наружу вечное и неизменное страдание как свойство жизни. Почти каждый кадр „Гоморры“ обрамляет задышающуюся природу, урбанистический монструозный

пейзаж в стадии разложения. С другой стороны, авторы трезво и со смирением смотрят на эту реальность — словно на геологический разлом этого пейзажа» (Марио Сести, «Чинематографо»).

Оба талантливых режиссера снимали раньше камерное кино с метафорическим экзистенциальным подтекстом и элементами трагифарса. Самый известный фильм Соррентино «Последствия любви» тоже (как и «Первая любовь» Гарроне) достаточно иронически обыгрывал слово «любовь» в названии: речь шла об унылой жизни посредника между сицилийской мафией и швейцарским банком, безвылазно торчащего в фешенебельном отеле в Лугано до тех пор, пока не происходит бунт в душе этого маленького винтика системы. Таким образом, оба режиссера и раньше затрагивали тему криминалитета и политической коррупции, однако скорее в форме иносказания или метафоры, косвенного свидетельства и сгущенного образа. На сей раз они впервые напрямую обратились к самым болезненным темам общества.

В «Гоморре» параллельно развиваются, практически ни разу не пересекаясь, несколько историй с героями разных поколений и разных сфер деятельности. Общее только одно: все они оказываются подчинены интересам преступного сообщества. Пожилой держатель общака, который выплачивает субсидии родственникам отбывших на отсидку. Два великовозрастных оболтуса, видящих себя героями фильма Брайана де Пальмы и окончательно теряющих голову, когда им удастся разворошить тайник с оружием. Тринадцатилетний разносчик продуктов: ему приходится навсегда распрощаться с совестью, наведя бандитов на свою клиентку, с которой его связывает дружба и симпатия (этот эпизод — единственное исключение из правила: здесь возникает не предусмотренная эстетикой фильма простая человеческая эмоция). Выпускник университета, которого втягивают в бизнес по захоронению токсичных отходов под крышей мафии. Талантливый портной, которого перекупают китайские конкуренты и который чуть не гибнет от мести клана. Уже потом, чудом спасшись, он с профессиональной завистью смотрит на наряд Скарлетт Йоханссон в телерепортаже с Венецианского фестиваля: неплохая шутка на тему о том, где жизнь, а где кино.

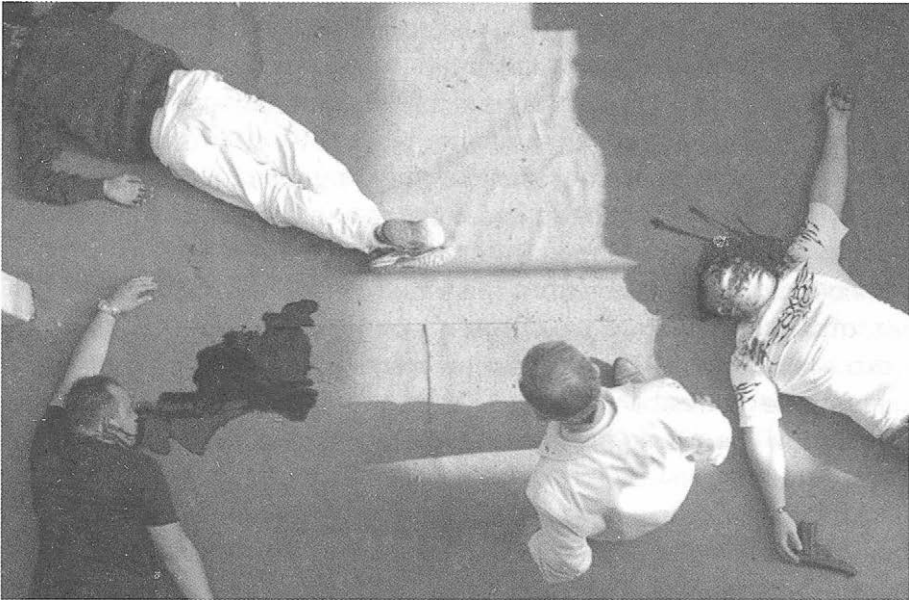
«Гоморра» прослеживает власть Каморры на всех уровнях и рисует почти безнадежную картину мафиозного мира, от которого человеку некуда деваться. Мафия переименована в Гоморру вовсе не из страха перед последствиями, а в целях большей образной суггестивности. «Гоморра» поставлена по книге молодого журналиста Роберто Савиано, который после ее выхода миллионным тиражом в Италии и продажи в 33 страны живет под постоянным надзором и защитой полиции. То же самое, вполне возможно, ждет Маттео Гарроне, опасались его друзья и поклонники. Особенно после того, как один из мафиози-киноманов (бывают и такие) поднялся в «Гоморре» в массовке и был опознан зрителями, привлечен к суду.

Продюсер Доменико Прокаччи приобрел права на книгу еще до ее публикации и предложил Гарроне экранизировать ее. Тот загорелся идеей снять нетрадиционное гангстерское кино. Однако успех опубликованной книги изменил ситуацию: кинопроект стал рассматриваться как гораздо более коммерческий, а Гарроне с его репутацией «катастрофически провального» в прокате режиссера начал сомневаться, его ли это дело. Но было уже поздно, проект запущен.

Коммерческий успех своего фильма Гарроне воспринял как чудо: ведь он практически не пошел ни на какие компромиссы с публикой. «Я не хотел никого судить и никому навязывать свои выводы, — говорит он. — Сам фактический материал настолько сильный, что зритель способен сделать свои выводы». Когда на стадии монтажа режиссер пробовал все-таки ввести словесный или даже музыкальный комментарий, все становилось банальным, и он вернулся к «чистой» структуре.

Ему, римлянину, было непросто войти в криминальный мир Неаполя. Режиссер обнаружил, что этот мир подобен замкнутой экосистеме, отделенной от окружающей реальности. Люди внутри этой системы почти не знают, что происходит вокруг: они и стали первыми зрителями фильма, удивленно собиравшимися перед монитором после съемок.

Примером для Гарроне была «Пайза» Роберто Росселлини, в которой тоже было рассказано несколько (шесть) историй без всяких моральных оценок. Кстати, режиссер до сих пор жалеет, что в сце-



«Гоморра»

нарий не поместилась шестая новелла о молодой женщине, которая пытается убедить своего бойфренда держаться подальше от Гоморры. Школа послевоенного неореализма служила для Гарроне воплощением идеи чистого кино.

В процессе работы Гарроне самому пришлось пообщаться с «крестными отцами» мафии, и некоторые из них, самого высшего эшелона, произвели на него впечатление, словно это аристократы Висконти. На девушке из этой среды режиссер даже женился, и теперь друзья волнуются: что будет, если между молодыми возникнет разлад? Так что все непросто, когда речь идет про отношения кино и жизни.

Тот факт, что Каморра сравнительно спокойно восприняла проект фильма, Гарроне объясняет тем, что мафиози не хотели создавать впечатления, будто что-то скрывают. Кроме того, многие из них оказались фанатами кино и даже были польщены проявленным к ним вниманием. Однако в итоге боссы Каморры остались недовольны фильмом: с одной стороны, он приобрел широкий общественный резонанс, с другой — не удовлетворил их тщеславие, поскольку посвящен не «крестным отцам», а их рабам.

Если сравнивать, фильм во многом противоположен книге, по которой снят и которая ставила целью конкретное прагматическое разоблачение социального зла. На экране же — антропологическое исследование, анализ преступности как модуса поведения и способа жизни — причем вновь привязанное к данному конкретному месту, превращенному в микрокосм. В пейзажах, снятых оператором Марко Онорато в провинции Казерта, странным образом преломляются традиции деревенского неореализма, отрефлексированного острым интеллектом жителя современного мегаполиса. Первоклассный музыкальный ряд включает известные шлягеры, которые звучат шокирующе в контексте фильма, и специально написанную для него песню Роберта Дель Наджа и Нила Давиде.

В финальных титрах картины идут скупые цифры, иллюстрирующие подвиги Каморры. Рекорды по числу убитых (больше, чем в палестино-израильской войне с начала Интифады), по обороту средств наркотрафика, по росту онкологических заболеваний в районах захоронения отходов. Список подконтрольных отраслей — от мусоросборки до фэшн-дизайна и кинопроизводства .

В отличие от романно-эпической «Гоморры», «Il divo» Соррентино выполнен в форме гротескного спектакля масок, почти оперы, в традиции Брехта или Эйзенштейновского монтажа аттракционов. Семикратного премьера Италии играет Тони Сервилло, актер, который по своему значению может быть приравнен к Джану Марию Волонте — харизматичному герою политического кино 70-х годов. Волонте играл и героев политического сопротивления, и извращенных стражей порядка. Сервилло в основном сосредоточен на гротескных ролях, имеющих, впрочем, нечто общее с сатирами Элио Петри. Играет Сервилло и одну из важных ролей в «Гоморре».

В новых фильмах итальянских режиссеров нет ни одного штампа итальянского боевика про мафию. Нет социальной риторики и мифологии «крестных отцов» с обязательной историей их восхождения и падения. Здесь никого не замуровывают в бетон, не пытаются горячим утюгом, здесь даже редко повышают голос и никогда не

матерятся. Если показано убийство, то как рутинный, без всякого пафоса, бизнес. При этом авторам удается пойти глубже классических схем, характерных для этого типа кино, и затронуть процесс базового разрушения морали.

Проблема сегодняшнего политического кино в одном: его форма резко контрастирует с содержанием. Оно лишено той страсти и демократической коммуникативности, которая делала фильмы 30—40-летней давности событиями, способными по-настоящему всколыхнуть общество. Впрочем, Гарроне доказал, что собрать кассу можно и другим способом — сохраняя верность своим авторским принципам и не изменяя ни собственному темпераменту, ни стилю. Вот это и будет самое интересное в дальнейшей биографии режиссера: увидеть, как сложатся его отношения с современной публикой. Ибо она в конечном счете решит, можно ли считать ренессанс итальянского кино реальностью или все же мифом.



«ПОСЛЕ ФЕЛЛИНИ ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО ПРЕВРАТИЛОСЬ В КЛАДБИЩЕ ИМИТАТОРОВ»

Интервью с Маттео Гарроне нам любезно помогла сделать Алена Шумакова, наша соотечественница, живущая в Италии, которая встретила с режиссером и задала ему наши общие, а также и свои вопросы.

— Маттео, является ли для тебя «Гоморра» новым этапом в творчестве? Или фильм продолжает твои основные темы?

— Конечно, этот фильм вписывается в мой режиссерский путь и линию моего предыдущего кино. Для меня вообще подход к фильмам не меняется. Это мой «всегдашний» подход. Имею в виду форму фильма, даже, скорее, форму рассказа: я пытаюсь рассказать историю конкретного места, людей, исследовать эту территорию. Это роднит Гоморру с «Первой любовью» и с моим ранним фильмом, «Землей посередине» и, конечно с «Таксидермистом». Моя основная тема, наверное, это исследование реальности. В этом смысле, очень важно не соскользнуть по дороге в ловушку имитации реальности. Я не имитирую реальность, я ее интерпретирую.

— Ты считаешь свои фильмы политическими метафорами современного мира? Или хочешь рассказать просто странные истории странных людей?

— Странно то, что ты находишь их странными. Насчет политических метафор: многие иностранные журналисты задавали мне в Канне вопросы о политической интерпретации моего фильма. Меня на самом деле это мало интересует, я рассказываю конкретную историю конкретной территории. Я понимаю, что политические реалии интересуют всех, но в кино это отдельная тема, отдельная позиция. Я не нахожу свои фильмы политическими метафорами. Но я как-то превратился в заложника такой политизированной интерпретации. В Канне я заметил, что с моим коллегой Паоло Соррентино произошло то же самое, ты помнишь, как нас там восприняли.

— *Какие режиссеры оказали на тебя наибольшее влияние? Чьим наследником ты хотел бы быть — Антониони, Висконти?*

— Опять ты про своего земляка! Как бы ты ни защищала Антониони, при всем своем величии он лишь один из многих, и я думаю, что среди моих коллег он оказал не такое большое влияние на современных режиссеров, как другие. Я думаю, что больше всех повлиял на итальянских режиссеров Феллини. Вообще, если подумать, итальянское кино после него превратилось в кладбище его имитаторов, многие на этом себя угробили, и над их могилой стоит крест «Подражал Феллини, не обязательно откровенно и внятно». Я никогда не позволял себе подражать ему, а как хотелось бы! Это стало бы самой большой моей ошибкой, и я всеми силами этого постарался не сделать. Мне нравится в нем потрясающая способность визуальных сюрпризов. Гений. Но бывают потрясающие визуальные сюрпризы и у других моих любимых режиссеров — Пазолини, к примеру. В случае «Гоморры» конкретное влияние на меня оказал фильм «Пайза» Роберто Росселлини. Я много раз его пересматривал. Это образец кино.

— *А конкретно, в чем его влияние?*

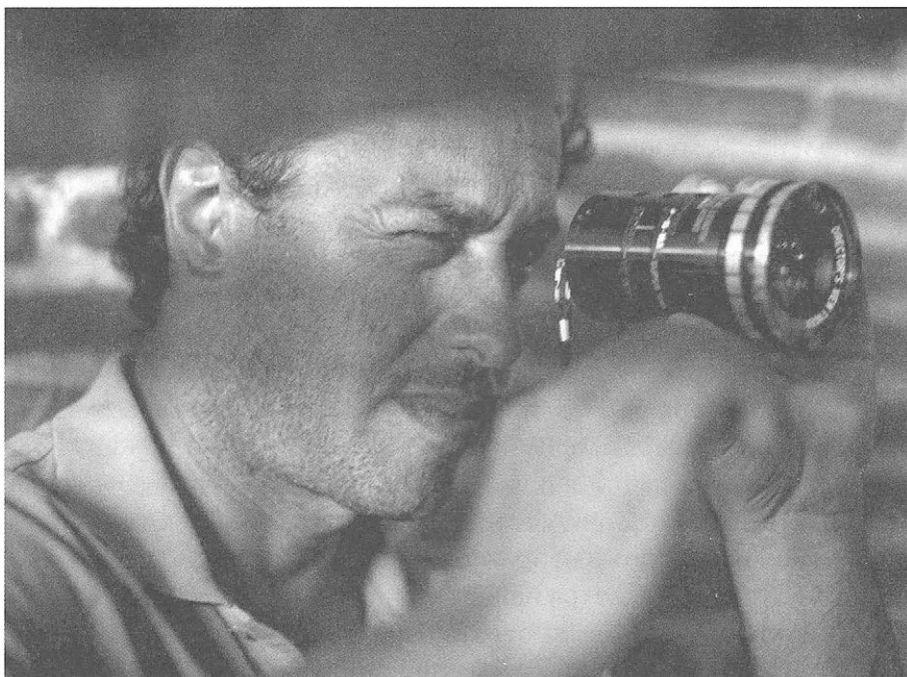
— Он учит умению внятно рассказать простую, минималистскую историю, а через нее — историю места, историю страны. Объективный подход, без навязывания позиции. Но, возвращаясь к вопросу о влияниях, скромность мне не позволит никогда провозгласить себя чьим-то наследником, привязать себя к великим. Стыдно зазнаваться, стыдно себя хвалить.

— Ты считаешь, что твой фильм возрождает традиции итальянского политического кино? Что тебя с ним связывает? А что разделяет?

— Ну вот, опять я заложник такой интерпретации. Это недоразумение. Я не так хорошо знаю эти традиции, и я себя в любом случае в них не узнаю. Политическая трансформация рассказа меня не привлекает. Для меня кино — это средство выражения, а не информации. Я предпочитаю эмоцию, ее выражение на экране. Мне часто говорили, что мой последний фильм — это политическая позиция: немного превратное понимание. В общем, не знаю, что меня связывает с политическими традициями нашего кинематографа.

— Какое на тебя произвели впечатление крестные отцы мафии, когда ты с ними встретился?

— Впечатления свои я попытался передать в фильме. Я хотел рассказать об этих людях, которые живут, как в клетке. Они прячутся, их жизнь проходит в напряжении нечеловеческом. Это сложно вынести, и это отражается на них. Они, кажется, чувствуют облегчение, когда их арестовывают: это означает конец жизни в клетке. Настоящая клетка — это нормы их повседневного существования. Среди них разные типажи, не всех я включил в фильм. Представь себе, я встретился с одним человеком, страстно влюбленным в историю Древнего Рима. Фанат в майке с надписью SPQR. Внимательно изучал историю Римской Империи. Такой «римский гражданин», этаким полуимператор в деревне Казаль дель Принчипе. Но у каждого клана свои характеристики. К примеру, внешний аспект. В Казаль дель Принчипе это аспект «деревенский», грубоватый. В квартале Веле это по-другому, здесь надо учесть конкретную историю этого района, он очень зависит от Неаполя, его построили после землетрясения в 80-м. И там преобладают такие модники: общее тяготение к гламуру, одежде, подписанной большими модельерами. Идея солярия в фильме родилась у меня при тесном общении с тамошней молодежью... С боссами я провел не так много времени, чтобы подробно описывать их повседневную жизнь. То, что я хотел объяснить в фильме, это то, что их поддерживает население. Что они сами — часть населения, и население — их часть. С государственными структурами так не произошло. Сила



крестных отцов не в богатстве, а в тесной связи с корнями, с общей жизнью тех мест. От нее невозможно увернуться, от нее не спрячешься. Только живя там внутри, можно понять эти механизмы. Очень сложно, родившись в таком месте, прожить другую жизнь. Я уверен, что если бы я родился там, я попал бы в эту ловушку сразу. Зная собственный характер, я отдаю себе отчет, где бы я сейчас был. Наверняка, мне удалось бы потом «исправиться», найти себя, но я бы не смог избежать серьезных проблем. Никто не может избежать их в этих местах.

— Считаешь ли ты себя частью нового течения в итальянском кино, или ты одиночка?

— Ну, я не критик, чтобы определять свое место в общей картине. Просто у меня недостаточно информации. Я хожу в кино раз в неделю, смотрю фильмы, но не могу причислить себя к какой-либо группе. Боюсь, мне рано рассуждать о течениях, и т. д.

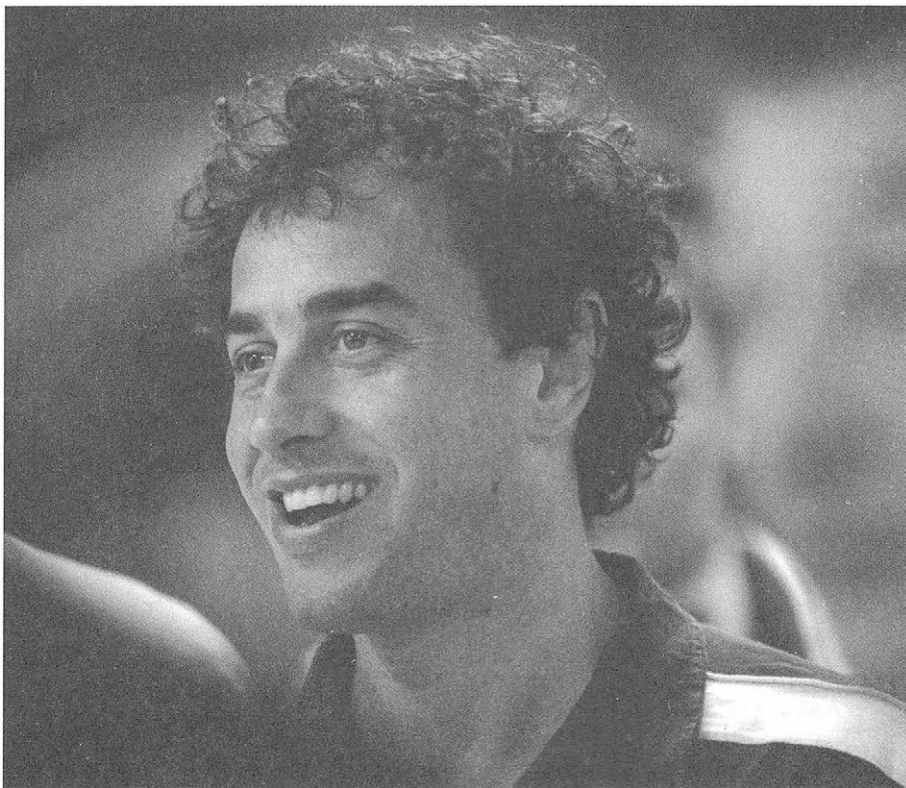
— Идешь ли ты на компромиссы с публикой?

— Да, конечно, реакция публики для меня очень важна. Когда я снимал «Гоморру», то на просмотре отснятого материала всегда присутствовали человек 30-40 местного населения, как проверка «на вшивость», мне было очень важно их мнение, мнение настоящих людей, живущих в этой настоящей реальности. Это был тест на смысл работы. Что касается общих компромиссов с публикой, я стараюсь идти своим путем. Не подстраиваю мои фильмы под какие-то стереотипы. Я терпеть не могу фальшивых заигрываний с публикой, выстраивания особой «приятной» реальности. Не верю, что кино заставляет людей мечтать. Это ложь, это не срабатывает. Не стараюсь и никого шокировать. Мне вообще хотелось бы снимать комедии. Получается другое. Однако ирония для меня — это фундаментальная вещь. Без иронии не может существовать трагедия. Конечно, напряжение в моих фильмах «поедает» иронию. Наверное, мой первый фильм, «Римское лето», приближался к комедийному отражению реальности. Но, опять же, очень важно оставаться объективным, не переигрывать. Как это получалось у Росселлини — объективность в отражении.

— *Как ты ищешь вдохновение?*

— Я читаю. К примеру, когда прочел роман Роберто Савиано «Гоморра», я «увидел». Для меня самым важным является фигуративная идея, которая меня задевает. Изображение чего-то. В романе меня поразили такие моменты, к примеру, первые страницы, описание контейнера с замороженными телами китайцев. Затем урок шитья, когда портного привозят в багажнике. Я увидел сразу этот холодный постиндустриальный, сюрреалистический пейзаж. Вроде «Бегущего по лезвию бритвы». Или, скорее, «Сталкера». Да, точно, такое потрясающее визуальное впечатление. Вдохновение — это фигуративная идея.

— *Вот ты заговорил о Тарковском — он все-таки больше мой земляк, чем Антониони. Ты часто повторяешь, что идея кино как движущейся живописи тебе очень не нравится, что ты не хочешь делать фильмы, где превалирует изображение. Где изображение один из важнейших аспектов для режиссера. И вдруг — Тарковский...*



— Да, определение кино как 24 движущихся картинок в секунду мне крайне не нравится. Но Тарковский — это же гораздо больше. Даже когда он снимает черно-белое кино, это так сильно. И это визуальный сюрприз, как у великих итальянцев, о которых мы говорили. Когда я вспоминаю сцену колокола в «Андрее Рублеве», у меня дух захватывает. Это один из моих любимейших авторов, и некоторым образом я хотел передать в «Гоморре» в сценах с отходами ту атмосферу, ту эмоцию сюрреальности места, как в «Сталкере». Мой любимый у него фильм, все-таки, наверное, «Рублев».

— *Фильм об иконописце, о художнике. Ты все же от него очень далек...*

— Да, я понимаю, ты о духовности. У нас, конечно разное содержание (в общем, он не так много снимал фильмов о современной

ему эпохе, предпочитая побег в средневековье или в будущее). Но, ты знаешь, этим летом один критик в Греции написал обо мне эссе и в разговоре признался, что его предыдущей работой была книга о Тарковском...

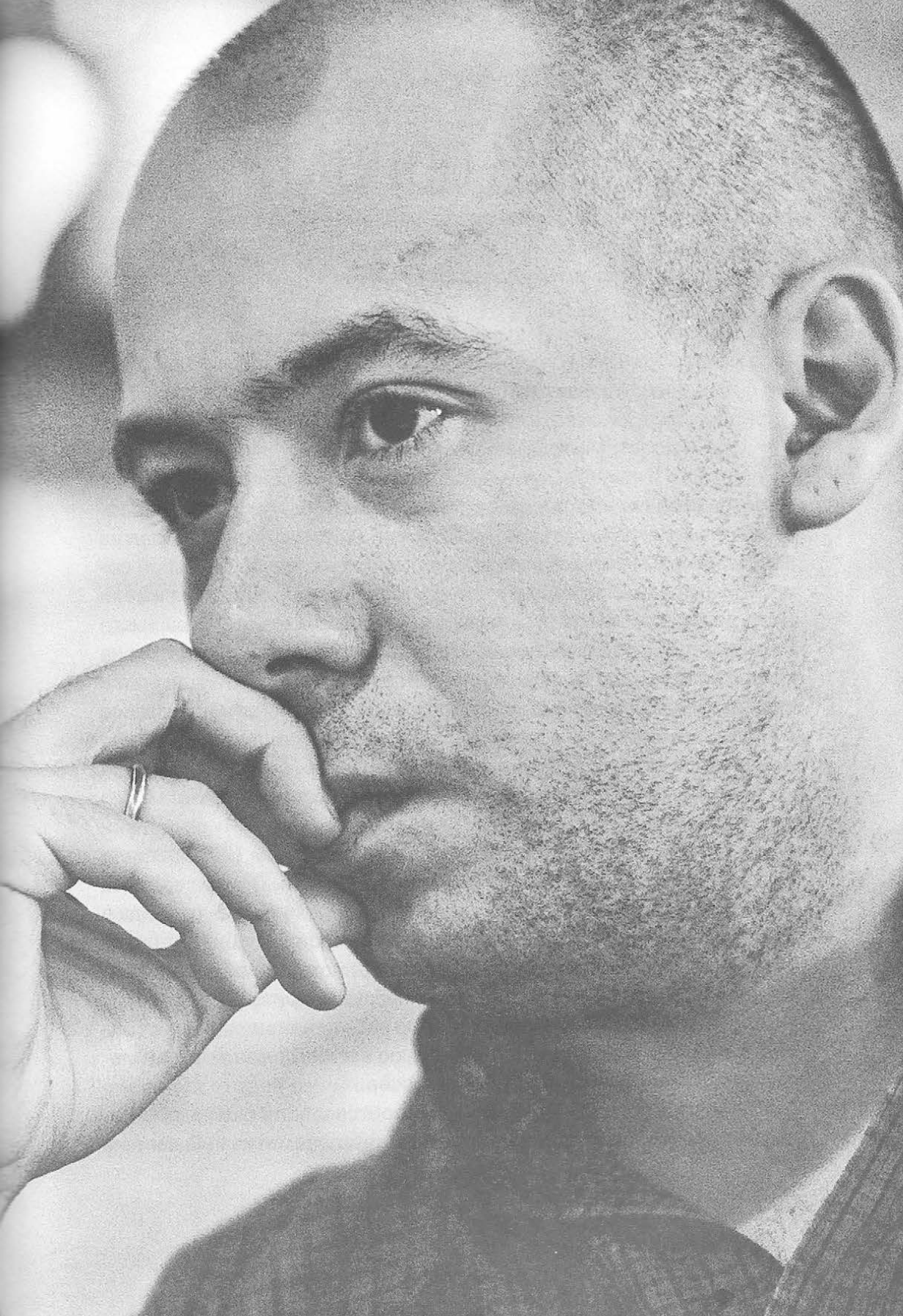
— Нет, я о том, что ты как художник, написавший много картин, очевидно видишь кино по-другому. Особенно свет, пластику. Ты часто сам становишься за камеру. Ищешь «картинку»?

— Да, но я не стою за камерой ради красивой «картинки». Это связано с попыткой застать, «поймать» реальность, отождествить именно тот конкретный момент, который я как режиссер чувствую. Пока я объясню оператору — все, улетело. Поиск неповторимого момента — вот что заставляет меня снимать самому. За камерой я танцую вместе с актерами, я вписываюсь в действие и ловлю его. Иногда чудодейственным образом удается создать гармонию на площадке. То есть вернуть в кино то, что я увидел за долю секунды. На площадке выстраивается плод большой работы: декорации, свет, актёры. Работает все вместе, и когда это все вместе случайно, не надуманно — это очень ценно. Я пытаюсь достичь этой гармонии и верю, что она как реальность — она приходит сама. То есть я никогда не вычерчиваю на полу знаки, не выклеиваю скотчем маршруты, которым должны следовать актеры, куда идти, куда ступать, где поворачиваться. Я не люблю выверенное кино, оно лишает реальность реальности. А она может заключаться в повороте руки актера в определенный момент. Это не живопись, это эмоция.

Эта глава написана вместе с Еленой Плахой



АЛЕКСЕЙ
ГЕРМАН-МЛ.



БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ

Редкая удачливость: режиссер Алексей Герман-младший с первого же полнометражного фильма «Последний поезд» (2003) попал на фестиваль в Венецию. Правда, не в конкурс, но как дебютант он соревновался за «Льва будущего» — солидный денежный приз имени Дино де Лаурентиса. И чуть было даже его не отхватил. Жюри высоко оценило «Последний поезд», назвав его вторым кандидатом на награду и присудив Special Mention. Везение могло быть еще более волшебным, если бы не Андрей Звягинцев. Но хотя Герман оказался тогда в тени коллеги с его триумфальным «Возвращением» (оно-то и завоевало «Льва»), место на побережье венецианской лагуны для молодого потомка знаменитой кинематографической семьи было застолблено.

Через два года он вернулся сюда с «Garpastum» (2005). Уже в конкурс, но успех опять же не сногшибательный. Призов картина не получила, но пресса вышла уважительная, а публика устроила в зале десятиминутную овацию. И вот — Бог троицу любит — третья картина Германа «Бумажный солдат» (2008) получает в Венеции самые престижные профессиональные награды: призы за режиссуру («Серебряный лев») и за операторскую работу Алишера Хамиджоджаева и Максима Дроздова. В общем, по всему Герман — счастливчик и правильный венецианский режиссер.

Как обычно, за удачей и везением кроется другой сюжет, проглядывает скрытый от поверхностного взгляда драматизм. В данном

случае это драматизм генетического соперничества. Кинодинастии не редкость во всем мире, но режиссерский талант неохотно передается от отца к сыну. В России в последние два десятилетия словно решили доказать обратное на примерах Валерия Тодоровского, Федора Бондарчука, Ильи Хржановского — и, в частности, Алексея Германа-младшего.

Последнему было труднее остальных. Мало того, что его отец Алексей Герман — самый крупный по масштабу из современных российских мастеров кино, так он еще и представляет совершенно отдельный, реликтовый тип режиссера — экстремала, максималиста, перфекциониста, тем более усложняющего свой авторский мир, чем очевиднее публика стремится к комфорту. Тягаться с ним практически невозможно, любому, кто посягнет работать на одной и той же эстетической территории, комплексы обеспечены. Нельзя сказать, что Герман-младший их совсем лишен, но удивительным образом он их тоже успешно — не обойтись без этого противного слова — преодолевает. «Последний поезд» нес в себе очевидное отцовское влияние, но и собственный режиссерский голос был отчетливо слышен. Жесткое, бескомпромиссное военное кино, где война показана через тяжесть немолодого тела, через холод нескончаемой зимы, через болезнь, чахоточный кашель, который не стихает буквально с первого до последнего кадра. Если это и ученичество, то уж слишком истовое, яростное, агрессивное — как у поэта, который поставил целью «Пастернака перепастерначить». И как раз в силу этого радикального, без тени робости, пользования отцовскими приемами подражательным фильм не выглядел. И темперамент Германа-младшего вырисовывался совсем другой, и его нервность, и упрямство, и одержимость навязчивыми идеями были непохожи на папины. Будто он воспринял все это наследство как дар божий, но вместе с ним получил в придачу еще более высокую степень дисгармонии с миром, обществом, со своим временем.

Как известно, боевым крещением для режиссера становится не первый, а второй фильм: на нем он получает имя, доказывает, что пришел в кино всерьез, что достоинства первой картины не были случайными, а его творческий диапазон достаточно широк для дол-

гой карьеры. Именно таким фильмом оказался «Garpastum», чье название пришло от античной игры с мячом, которую можно считать предшественницей футбола. Но если и не знать этого, загадочное слово здорово подходит к фильму, в котором оригинально все — сюжет, форма, стиль и персонажи.

Идея сценария принадлежала продюсеру Александру Вайнштейну, футбольному фанату и знатоку, который вместе с легендарным Николаем Старостиним написал и издал книгу «Футбол сквозь годы». Но трудно рационально объяснить, каким образом этот исходный импульс — история братьев Старостиных, прошедших через сталинские лагеря, — перекочевала в другую эпоху, с совсем другими персонажами, хотя и тоже братьями. Футбол остался, но экзотическое слово *garpastum* более соответствует тому, как он изображен.

Действие происходит в 1914 году, и это еще не настоящее XX столетие, а то, что несколько манерно принято называть Серебряным веком. Расцвет философии, искусства, поэзии, авангардных салонов — и чувство надвигающегося конца империи. А в это же самое время в другой обреченной империи, Австро-Венгерской, серб Гаврило Принцип готовит покушение на эрцгерцога Фердинанда. Выстрел в Сараево и обозначит момент, когда придет настоящий XX век.

Футбол-гарпастум становится тем убежищем, которое находят двое героев-братьев в безумии своей эпохи. Эта эпоха раскрыта через вымышленных персонажей, для которых режиссер нашел идеальных исполнителей, практически дебютантов в кино, кроме сыгравшей главную женскую роль Чулпан Хаматовой. Эпоха представлена и своими, как теперь говорят, культовыми фигурами: среди них Александр Блок и Александр Вертинский. Но это, скорее, тени своих прототипов, которые окончательно заворачивают сюжет в обертку мифа и делают историчность картины (или заявку на нее) совсем иллюзорной.

«Garpastum» — это двойная проекция в прошлое, которая понадобилась Герману, чтобы избавиться от отцовской методологии «запах истории». Возвращение в абсолютно условный 1914 год позволяет совместить опыт сценариста и режиссера — двух людей, принадлежащих к разным поколениям и субкультурам: один (Александр



«Garpastum»

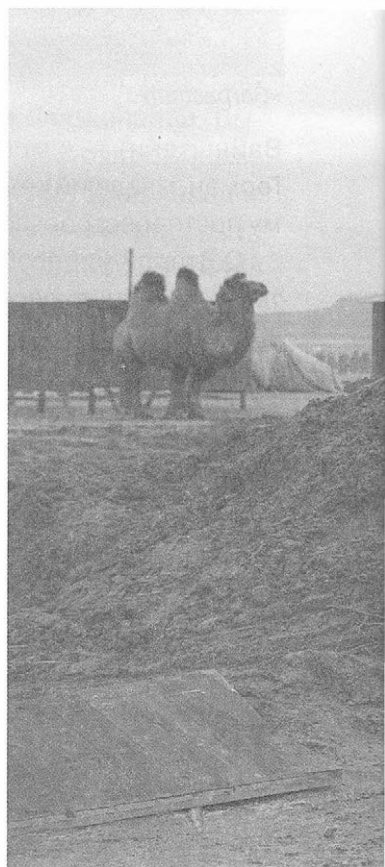
Вайнштейн) — к московской богеме 60-х и 70-х, другой (Алексей Герман-младший) — к питерской интеллигентской традиции и новому постперестроечному поколению.

О Второй мировой сняты сотни фильмов, один из самых знаменитых — «Двадцать дней без войны» — подписан именем Алексея Германа (тогда мы не знали, что он «старший»). В том фильме война осталась за кадром. Гораздо меньше в России картин о Первой мировой, вспоминается прежде всего «Окраина» Бориса Барнета: и в ней война показана, скорее, отраженно. «Garpastum» сделан так, будто этих классических фильмов не было вовсе. Фильм, рассказывающий о трагических событиях и сломанных судьбах, имеет легкое дыхание и свободный кинематографический язык. Он резко отличается от советских фильмов о войне, где эротика никогда не выражалась напрямую и была спрятана в метафорах военного героизма. Для героев «Garpastum» секс, война и футбол существуют вместе как составляющие жизненного опыта, и трудно сказать, какая из них важнее.



«Последний поезд»

«Garpastum»





«Бумажный солдат»



В «Garpastum» Герман использовал метод, независимый от отцовского, и единственная сцена террора (то ли на уголовной, то ли на этнической почве), которая напоминает о «Лапшине», лишь подчеркивает обретенную самостоятельность. Она должна была пройти дополнительное, наиболее серьезное испытание в третьей картине.

В «Бумажном солдате» война осталась только в названии, но сам фильм оказался неплохим бойцом. В Венеции он победил в нелегком бою и стал признанием штучности этого произведения в эпоху стандартного индустриального кинематографа. С самого начала оно привлекало и пугало своей «неформатностью». Просочились слухи, что члены венецианской отборочной комиссии не были уверены, как среагирует фестивальная общественность на картину, которая представлялась настолько специальной и усложненной, что рисковала стать «вживисекцией для зрителя». Неприятие же «Бумажного солдата» некоторыми соотечественниками, напротив, происходило из подозрения, что он несколько легковесно упрощает ситуацию, другими словами, делает из Истории мелодраму.

Байконур времен первых космических полетов находится на расстоянии световых лет от опыта сегодняшнего зрителя — даже российского, не говоря уже о европейском. Но в том-то и дело, что Герман и на сей раз (в этом его отличие от отца в раннем периоде) не делает даже подобия исторической реконструкции или тщательной и последовательной стилизации. Скорее — он деконструирует романтическую легенду о шестидесятниках, противоречивую в самой своей основе. Это — героическая легенда об антигероях. На фоне подготовки космических полетов протекает жизнь специалистов второго состава, без которых не было бы всемирно-исторических триумфов первого. В отказе от тоталитарной монументальности, в открытии значимости негероического человека и состояла аура оттепельного кино. Герман решил проверить, насколько его дыхание продолжает ощущаться в XXI веке, но для этого сама ткань этого кинематографа подверглась радикальной пересадке в другое тело.

Кстати, судя по разговорам с шестидесятниками, космос вовсе не был для них столь уж навязчивой идеей, уступая в своем значении вполне земным гуманитарным ценностям. Космос у Германа



«Бумажный солдат»

выступает как метафора глобального романтизма в его столкновении с советской прозой жизни, с законами и моралью «социалистического лагеря». И это почти по большому счету единственное, что режиссер позволяет себе взять из арсенала отца, в зависимости от которого его излишне упрекают.

Арт-реконструкция легенды — метод, использованный Алексеем Германом-старшим в фильме «Мой друг Иван Лапшин». Там тоже дело происходило за несколько лет до появления на свет режиссера, там тоже был воздух времени, пропитанный его запахами и настроениями, тоже было ощущение конца эпохи, какой-то тотальной трагедии, было предчувствие обреченности героев. История не растворялась в мелодраме, они сосуществовали, едва касаясь друг друга. У Германа-младшего, при явных рифмах с фильмом отца (так, сцена отстрела собак и разрушения сталинского лагеря отвечает эпизоду разгрома бандитского притона в «Лапшине»), все по-другому. Режиссер не просто пользуется более современным киноязыком, но ориентируется на свою поколенческую аудиторию.

Хорошо сие или нет, это зрительское поколение сформировалось в ситуации, когда мелодрама победила Историю: примеры — от Спилберга до Михалкова.

Не оттого ли Герман-младший ставит в основу сюжета любовный треугольник, полностью отсутствовавший в «Последнем поезде», зато основательно опробованный в «Garpastum». Это совсем не значит, что молодой режиссер, начинавший под сенью благородных отцовских примеров, легко скатился на путь компромисса. В том, как он трактует мифологию декаданса в «Garpastum», слышится отзвук «Жюля и Джима» Франсуа Трюффо — не худший, прямо скажем, импульс. А быть столь же свирепо и люто радикальным, как поздний Герман-старший, все равно невозможно, тем более в пределах одной семьи.

Мелодрама становится и сюжетной опорой «Бумажного солдата». Внутри треугольника активная роль отведена женщинам (блистательная Чулпан Хаматова и Анастасия Шевелева, ее достойная соперница по сюжету и по профессии). Мужчине же (Мераб Нинидзе в образе врача, готовящего космонавтов к полетам) роль остается скорее пассивная. Это отвечает сегодняшнему европейскому взгляду на историю XX века, в которой феминистский вектор впервые вышел на первый план. Сравните с «Девятью днями одного года»: там любовный треугольник развернут в сторону мужчин, а женщина, даже эмансипированная и с сигаретой, играет подчиненную роль.

В легких деформациях и модернизациях — прелесть «Бумажного солдата», но в них же состоит его культурная ограниченность. Это особенно заметно в фигуре главного героя с ее символической условностью и, как следствие, бесплотностью. В основу образа заложен конфликт идеализма и конформизма, драма изнанки глобального проекта: врач сам остается на земле, но вынужден брать на себя ответственность за судьбу космических «белок» и «стрелок», не только четвероногих. Однако экранный герой явно из другой оперы: это такой красивый плейбой, почти Ален Делон из антониониевского «Затмения», с явно пониженным градусом чувств. Играть духовный кризис за него приходится режиссеру, а выправлять эмоциональный баланс — опять-таки женщинам.

Стоит заметить, что образ врача мутировал на пути из сценария в фильм, сменив национальность с еврея на грузина, обретя грузинских родителей и сохранив при этом рудиментарное имя Даниил Покровский. Здесь не было никакой конъюнктуры, но в итоге это оказался не только актуальный поворот, но и верный шаг в смысле культурной политики. Как написала газета «La Republica», этот фильм, в котором на космодроме читают стихи Бараташвили в переводе Пастернака (фантастическая, в общем-то, вещь) объединяет русских и грузин.

Грузинский элемент всегда был силен в российской и советской ментальности, да и название самой картины пришло из Булата Окуджавы. Признаемся, что большинство классических фильмов о России или, скажем, о Москве сняты отнюдь не этническими русскими: и «Летят журавли», и «Я шагаю по Москве», и «Июльский дождь». Вот и этот родился в горниле «дружбы народов»: помимо русских его делали евреи, грузины, татары, узбеки и наверняка кто-нибудь еще.

«Бумажный солдат» — посвящение эпохе 1960-х годов с ее устремленностью в космос, реальной дружбой народов, верой в светлое (коммунистическое) будущее, которое по плану должно было наступить еще в 1980 году, но, к счастью или несчастью, не наступило. Это также — посвящение кинематографу того времени: Марлену Хуциеву, Михаилу Ромму, Кире Муратовой, Отару Иоселиани. И разумеется, Алексею Герману. «Бумажный солдат» показал, что вырос режиссер, способный перебросить мост между авторским идеализмом и индустриальной идеологией. Видимо, поэтому Алексей Герман-младший, а не кто-нибудь другой оказался неформальным лидером своего поколения, обнаружил и социальный темперамент, и бойцовские качества. Именно такими видятся мне режиссеры будущего, умеющие существовать в современной системе координат, но несущие генетическую память о том, чем было кино в прошлом веке.



«Я НИ РАЗУ НЕ БЫЛ НА ФУТБОЛЬНОМ МАТЧЕ»

У нас традиция — общаться с Алексеем Германом-младшим в канун Венецианского фестиваля. А где же и когда же еще?

— *В какой степени «Garpastum» — фильм о футболе?*

— В отличие от Александра Вайнштейна, я отношусь к футболу... никак. Скажу страшную вещь: я ни разу не был на футбольном матче. Думаю, будь герои не футболистами, а теннисистами, было бы примерно то же самое.

— *Вы довольны своими актерами?*

— Мне повезло. Евгений Пронин — добрый, эгоистичный, обаятельный. Он оказался достаточно самовлюбленным, чтобы играть себя. При этом человек тонкий и талантливый. Однажды этот огромный мужчина расплакался, когда у него не получалась сцена. Данила Козловский более нервный, но и более собранный, все прокручивает у себя в голове, он, я думаю, будет одним из самых серьезных актеров в России. Дима Владимиров — очень способный мальчик, важно, чтобы его взяли в театральный вуз к хорошему мастеру. Саша Быковский — у него редкий дар клоуна, который может сыграть трагедию. Обаятельный толстяк без пошлости и надрыва, с ним можно снимать фильм о счастье. К сожалению, умер Павел Романов, который играл в «Garpastum» Дядю и главную роль в «Последнем поезде». Человек без всякого актерского честолюбия, зато с массой человеческих достоинств.

— А актрисы?

— Ия Сухиташвили — из Тбилиси, с хорошей театральной школой Роберта Стура. В начале съемок она на все мои реплики односложно отвечала: «Да, да...» Режиссерам свойственна самовлюбленность, я думал: «Как я правильно все формулирую». Оказывается, она просто не очень хорошо знает русский. Но потом у нее все отлично получилось. Что касается Чулпан Хаматовой? Я увидел ее на пробах и впервые понял, что значит настоящая актриса. Даже если она слишком много снимается, и в этом есть опасность. Дана Агишева — филолог. У нее хорошее лицо, но если она решит быть актрисой, ей нужно растить свою душу.

«ОТТЕПЕЛЬ ВСЕГДА КОНЧАЛАСЬ ЗАМОРОЗКАМИ»

И этот разговор был записан на Венецианском фестивале, накануне премьеры «Бумажного солдата».

— *Какие чувства вы испытываете?*

— Мне и продюсерам фильма Артему Васильеву и Сергею Шумакову кажется очень важен сам факт, что картину выбрали в венецианский конкурс. На 21 место было более 3000 претендентов со всего мира.

— *В этом году конкуренция оказалась особенно сильна, многие фильмы, которым прочили место в конкурсе, в него так и не попали, и отбор продолжался до последнего момента. Когда мы прочли в списке конкурсных лент: «Бумажный солдат» (Россия), то обрадовались и удивились. Удивились — потому что рабочее название фильма, как и сценария, звучало по-другому — «Отряд»?*

— Были еще и промежуточные варианты. Мы искали долго и мучительно, прежде чем пришло окончательное название.

— *Оно взято из песни Окуджавы?*

— Да, Окуджаву поют герои нашего фильма. Но это еще и образ, содержащий в себе противоречие: солдат не может быть бумажным, потому что бумага горит, а война всегда связана с огнем. А наш герой как раз и соткан из противоречий.

— *Если сформулировать в общих словах, о чем картина?*

— Если я скажу, что это фильм об интеллигенции, это будет верно только отчасти. Так же как и то, что фильм о любви. Или о начале освоения космоса.

— Но в любом случае это фильм о времени — с присущими ему романтическими иллюзиями. Почему вы обратились именно к этой эпохе — началу 60-х?

— Во-первых, это время молодости моих родителей. Во-вторых, эта эпоха характерна для цикличной истории нашей страны, в которой оттепель часто кончалась заморозками, а потом застоем. Фильм о времени надежд. Когда казалось, что нам все по плечу. При этом мы не делали ретро, а стремились рассказать историю о живых людях.

— Когда ваш отец снимал «Моего друга Ивана Лапшина», тот фильм тоже был о времени молодости и времени иллюзий, которые быстро кончились. А чем, по-вашему, завершилась эпоха шестидесятничества?

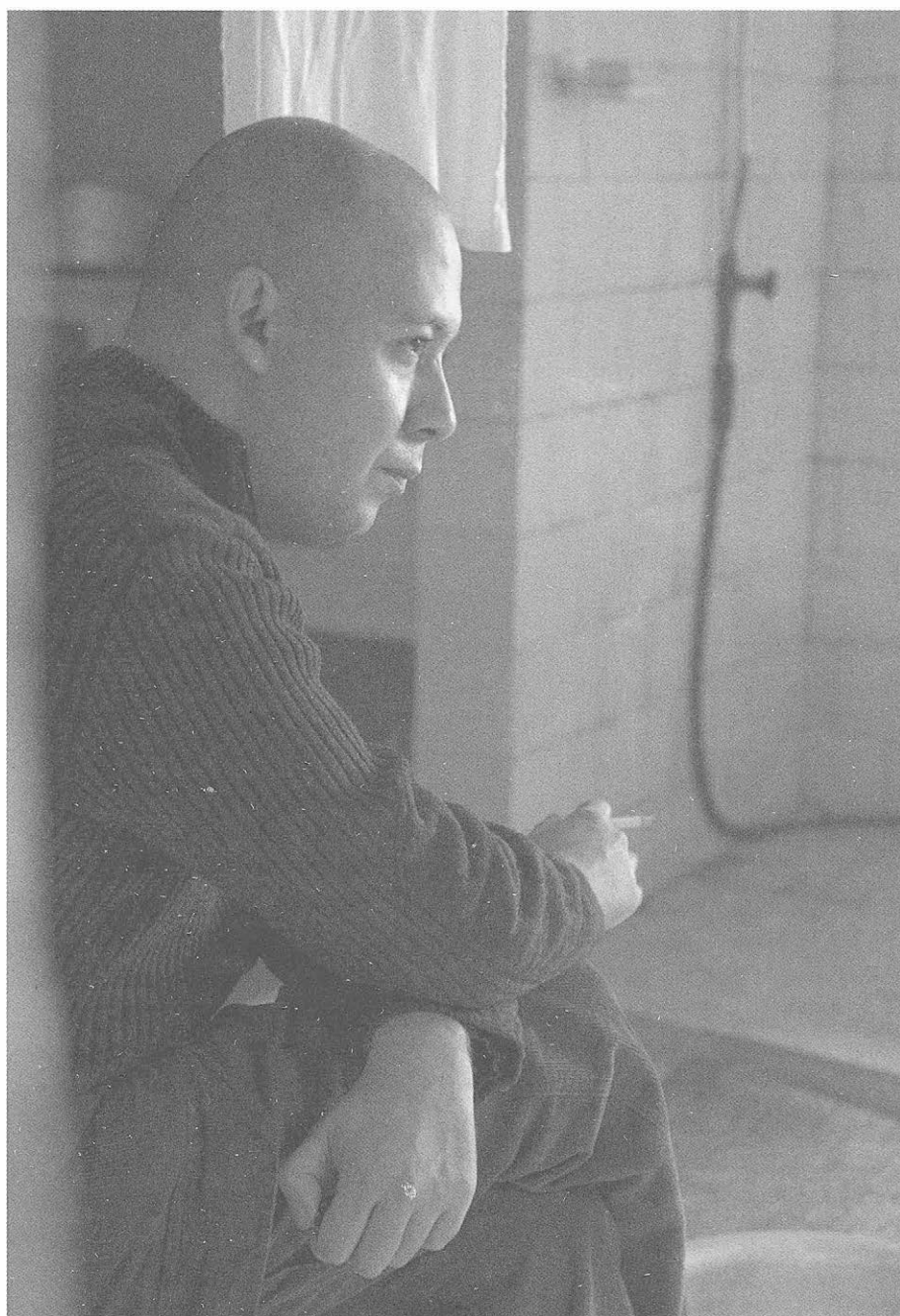
— Она ничем не завершилась. Сколько человек вышло на Красную площадь в 1968 году протестовать против оккупации Чехословакии? Шесть человек? Семь человек? И это уже было огромное количество.

— То есть романтические иллюзии оказались развеяны?

— Да, но отрицать их значение было бы несправедливо. Осталась замечательная литература, кино и многое другое.

— Главный герой фильма — врач, и его играет грузинский актер Мераб Нинидзе. Это случайность?

— Наш фильм о том времени, когда было не так важно, русский ты или грузин. Когда на грузинское кино в Москве стояли очереди, а в Тбилиси было не стыдно говорить по-русски. Мы связаны с грузинами очень прочными духовными узами, и они связаны с нами. Я надеюсь, мы не дойдем до того, что у нас станут сжигать картины Иоселиани и вырезать компьютерным способом Вахтанга Кикабидзе из фильма «Мимино». А в Грузии вспомнят, что в нашей совместной истории было и много хорошего.





МИШЕЛЬ
ГОНДРИ



НЕЗАПЯТНАННЫЙ УМ

Мишель Гондри появился в большом кино в тени своего сценариста Чарли Кауфмана — успешного реформатора американской кинодраматургии, пик популярности которого пришелся на начало нулевых годов. Этими двумя именами был подписан фильм-дебют Гондри «Человеческая природа» (2001), а в «Вечном сиянии страсти» (2004) к компании соавторов сценария добавился Пьер Бисмут, и это трио даже отхватило «Оскара».

Вообще-то в оригинале картина называлась «Вечное сияние незапятнанного ума», что в корне дела не меняет. Это теперь в Голливуде такое новое кино. Чарли Кауфман пишет очередную псевдоинтеллектуальную мультку, а один из его друзей-режиссеров снимает ее на пленку. На сей раз, правда, снимал не Спайк Джонз, экс-супруг Софии Копполы, отличившийся остроумными фильмами «Быть Джоном Малковичем» и «Адаптация» по сценариям Кауфмана, а потом куда-то канувший. Вместо него режиссером выступил Мишель Гондри — бывший клипмейкер, бывший барабанщик группы Oui Oui, автор компьютерных розыгрышей и просто модный персонаж из той же тусовки, невзирая на то что француз.

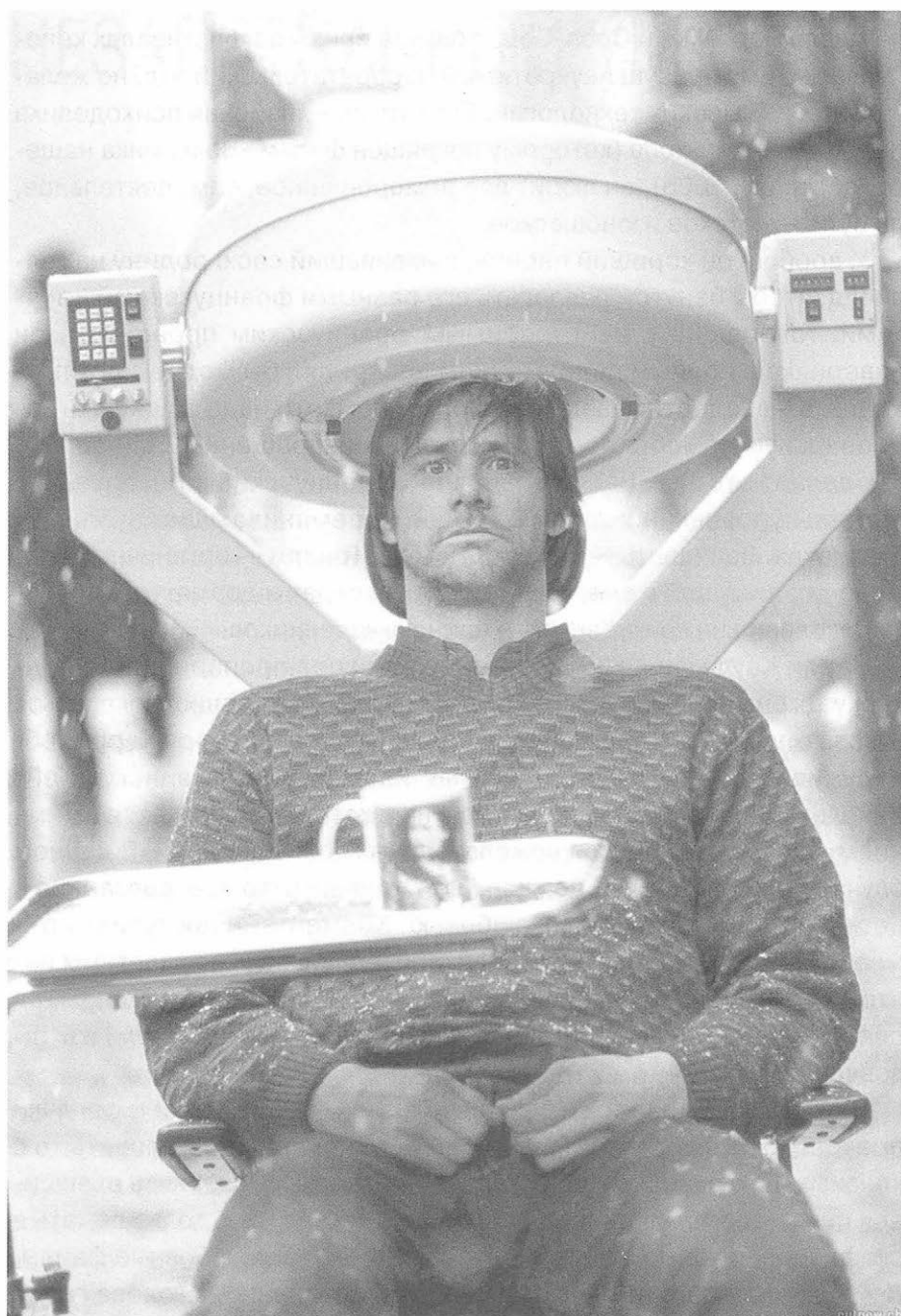
Семья Гондри, родившегося в 1963-м в Версале, была связана с музыкальной техникой: его дед изобрел клавиолину — предтечу современных синтезаторов. Мишель чувствовал себя как рыба в воде на поп-музыкальной сцене, сочетая эту деятельность с увлечением живописью и кинематографом. Снимал клипы для Бьорк, рек-

ламу для Gap, Nike и Coca-Cola, получал призы на фестивалях кино-рекламы. Ему присущ неукротимый изобретательский зуд, но желательно без высоких технологий. Его стихия — наивная психоделика панк-рока и хип-хопа (которому посвящен фильм «Вечеринка нашего квартала», 2005), он любит все доморощенное, самодеятельное, по сути — детское и юношеское.

И вообще он хороший парень, поменявший свою родину на Голливуд, чтобы изнутри разлагать его разными французскими штучками. Говорящий с неистребимым французским прононсом, он наверняка с полным недоумением воспринял бы модные лет пятнадцать—двадцать назад разговоры о том, что надо защищать национальную самобытность. Даже таким извращенным способом, как делает это Люк Бессон, лудящий французские коммерческие проекты уровнем ниже плитуса, но переманивающие публику у Голливуда. Защищать — от кого? На кой? Гондри — органичный космополит, видящий в американских режиссерах и драматургах своего поколения не конкурентов, а единомышленников.

Чарли Кауфман к тому времени уже успел препарировать подкорку Джона Малковича и Николаса Кейджа и вот решил покопаться в мозгах у Джима Керри. Джоэл Бэриш (так зовут героя Керри) обнаруживает, что его возлюбленная Клементайн Грузински (Кейт Уинслет) обратилась в фирму «Лакуна», которая занимается стиранием из памяти клиентов нежелательных воспоминаний. В данном случае большой стирке должно быть подвергнуто все, связанное в ее жизни с Джоэлом и с их любовью. Клементайн поступает примерно как одна советская актриса, проведшая ночь с известным поэтом, который на следующий день заявился к ней с чемоданом, но дверь ему не открыли и (правда, без помощи всяких фирм) как бы совсем не узнали.

В отчаянии Джоэл тоже бежит в «Лакуну», тащит фотки и фенечки прекрасной Клементайн, имеющей обыкновение разгуливать то с красными, то с синими волосами. Он пытается выскоблить вьезшиеся пятна-воспоминания: для этого его заставляют долго лежать в скафандре, пока механический ластик чистит его любовные файлы. Но поскольку они стираются с конца и постепенно, в голове героя



«Вечное сияние страсти»

прокручиваются как раз самые страстные моменты начала романа — типа совместного поедания суши на продавленном диване. Вновь охваченный чувствами, Джоэл пытается прервать контракт, но это не так-то просто. Изобретатель метода большой стирки фанатичный доктор Мерзьяк (британский трагик Том Уилкинсон) не хочет вылезать из головы своего клиента. Мало того, подручные Мерзьяка (их играют Элайдж Вуд и Кирстен Данст) пользуются случаем, чтобы кое-что из воспоминаний Джоэла подтасовать, а кое-что — попросту украсть, разнообразив и благоустроив таким образом свою личную жизнь, которая уже давно зависла в виртуальном пространстве.

Можно посмотреть на все это с точки зрения фантастики — от «Головы профессора Доуэля» до «Заводного апельсина» и «Вспомнить все». Однако гораздо ближе к природе этой картины недавние голливудские шизотриллеры про потерю памяти и разнообразные ее изъяны. Моделью для таких фильмов стал психотриллер Кристофера Нолана «Помни», герой которого, пытающийся найти убийцу жены, никак не может удержать в голове информацию больше десяти или пятнадцати минут и потому делает бесконечные пометки на собственном теле. В отличие от «Помни», фильм Мишеля Гондри — не только триллер, но и мелодрама, и комедия, иначе зачем было звать Джима Керри, хоть он и старается убедить всех, будто играет драматическую роль. Не более чем Кэри Грант, в результате медицинских опытов превращающийся в одной из своих классических комедий в трехлетнего ребенка.

В связи с «Вечным сиянием» невозможно не вспомнить и «Игры разума» (*Beautiful Mind*), и «Признания опасного человека» (*Confessions of Dangerous Mind* по сценарию того же Кауфмана), которые в оригинале все объединяются одним и тем же английским словом *mind* — ум. Я уж не говорю про множество фильмов, герои которых впадают в кому или каким-то другим образом вываливаются из реальности. Покопаться в компьютерных ячейках чье-либо мозга, поиграть с ними, то стирая информацию, то внедряя заново, — любимая забава современных кинематографистов, от Альмодовара до Тарантино.

Скорее всего, это выражает романтическую надежду разочарованного в прожитой жизни человечества что-то изменить, очистить, родиться заново, прожить множество разных жизней. Конечно, в этом процессе бывают издержки: так, даже «Лакуна» призывает чистить мозг не чаще трех раз в месяц, а то все клиенты превратятся в иванов, не помнящих родства. Но есть и привлекательная сторона: можно — почему бы и нет? — заново познакомиться с тем же самым партнером и теперь уже по-другому, «на чистовик» выстроить не совсем правильно сложившиеся отношения.

В попытках придумать драматургию нового века нет ничего криминального. Мишель Гондри использует для этого элементы фантастики, компьютерного дизайна и старых сентиментальных схем, окончательно запутывая сюжет и создавая густой перенасыщенный микс, по сравнению с которым, как пишет американская пресса, и «Джон Малкович», и «Адаптация» — чистейший неореализм. Но если и Тарантино, и Альмодовар пытаются выразить новую правду о человеке и его «уме», то Чарли Кауфман все больше погрязает в формальных экспериментах, которые, как это ни странно, возвращают этого «смелого экспериментатора» к голливудской рутине.

А вот Гондри пошел своим путем. Появившаяся в 2006-м «Наука сна» вместо головного конструктивизма предлагает игры подсознания и сновидческую фантазию. У главного героя вся жизнь представляет собой полет во сне и наяву.

По творческой крови Гондри — праправнук своего соотечественника, великого фантазера и фокусника Жоржа Мельеса. В «Науке сна» нет необходимости что-то стирать, поскольку в голове героя ничего надолго не задерживается. Однако в картине тоже есть фирма-студия: она названа «Стефан-ТВ», по имени главного героя, свободного художника, прибывшего в Париж из Мексики по зову французенки-мамы. Она пристраивает Стефана на работу в скучнейший офис, но даже рабочий день не в состоянии нарушить его волшебный сон, который длится с рождения и конца которому не видать.

Стефан (как и Гондри) пытается вывести художественную формулу сна, неустанно экспериментируя с комиксами и доморощенной анимацией. Никаких спецэффектов, все сделано из подручного



«Наука сна»

материала. Студия Стефана, как и весь фильм, заполнена невообразимым хламом — картонными ячейками для яиц, замороженными камерами, меховыми кошачьими ушами, из них и создается сказочный мир. Крохотная парижская квартирка с детской кроваткой словно создана для того, чтобы почувствовать себя ребенком, волшебным образом преобразить обжитую реальность, а в соседке по лестничной клетке, которую, конечно же, зовут Стефани, увидеть принцессу своей мечты.

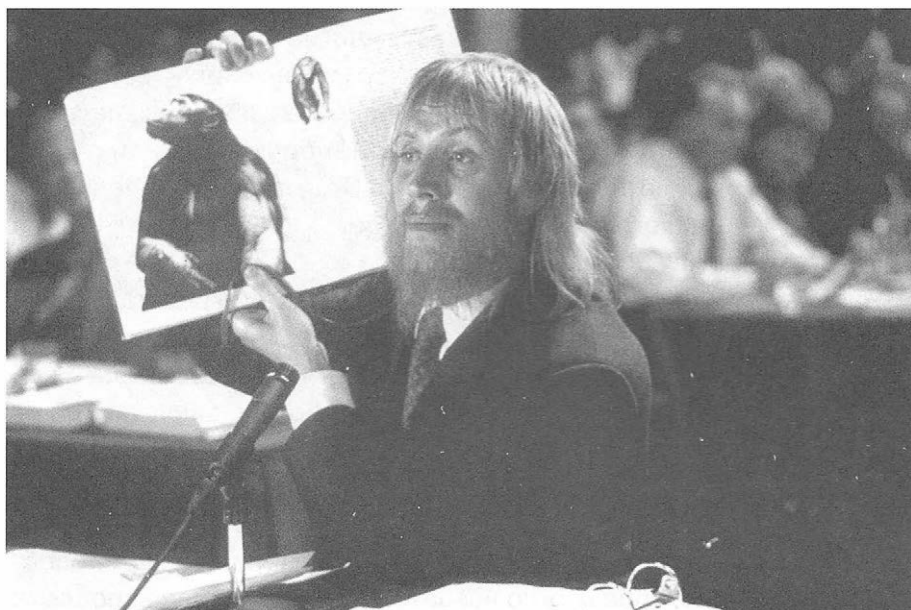
Стефана играет Гаэль Гарсиа Берналь, тоже выписанный из Мексики благодаря своей славе спонтанного обаяшки, способного одинаково увлеченно разыграть и самую изысканную фантазию, и откровенную глупость. Этот выбор понятен — как и выбор Миу-Миу, некогда главной оторвы французского кино, на роль мамы героя. А вот присутствие в фильме Шарлотты Гензбур (Стефани) сомнительно: начав кинокарьеру еще ребенком, она явно перезрела для такого рода инфантильных сюжетцев, и шлейф славы знаменитого отца здесь не пристегнешь. Между восторженным Берналем и зрелой Гензбур не возникает особенной химии, оба стараются пока-



«Наука сна»

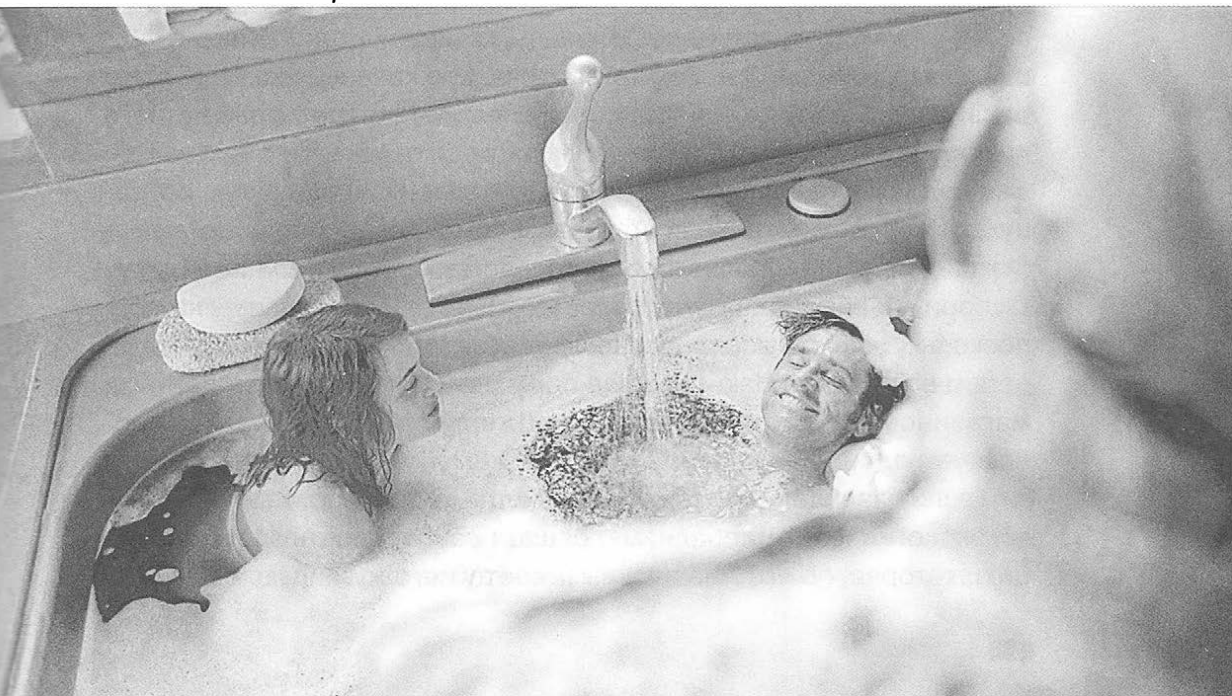
«Перемотка»





«Человеческая природа»

«Вечное сияние страсти»



заться смешными и милыми, но, как и многие французские комедии, фильм застревает где-то на границе меланхолии и сентиментальности, которую никак не удастся пересечь с помощью веселых реприз («Когда я вижу сиську, у меня встает пиписька») или персонажей вроде эксцентричного сотрудника Стефана в исполнении записного французского комика Алена Шаба.

Аудитория «Науки сна» — поэтичные юноши и инфантильные мужчины за тридцать и даже за сорок, не желающие расставаться с детскими снами. Как-то один из них, поклонник творчества Гондри, узнав о чем-то гипотетическом романе, поинтересовался: «А сон был?» Этими же словами можно сформулировать впечатление от фильма, приятного во всех отношениях и лишённого только одного качества — половозрелости.

Зато «Перемотка» (2008) показала, что Мишель Гондри все-таки вырос из пионерского детства и нашел применение своим способностям в кино, которое можно назвать более или менее взрослым. Для этого пришлось вспомнить, что кино само по себе есть сон, а снимая кино про кино, ты добиваешься структуры типа «сон во сне», а это уже достаточно утонченная конструкция.

Начинается, впрочем, все не с кино, а с джаза. Нью-Джерси, а вовсе не какой-то там Нью-Орлеан — истинная родина негритянской джазовой культуры. Эту патриотическую краеведческую версию развивает Элрой Флетчер, пожилой владелец третьеразрядного пункта видеопроката (Дэнни Гловер). Среди рассказов о том, как он в молодости ходил по бабам («Я домой, а мои яйца в другую сторону»), есть и сомнительная по части фактов история про джазмена Фэтса Уоллера, родившегося по соседству. Его друзьям-оболтусам Джерри и Майку (Джек Блэк и Мос Деф) легко вешать лапшу на уши, поскольку уши эти всегда развешаны. Когда Элрой отправляется по делам в соседний Нью-Йорк, он поручает Майку присматривать за магазином и велит не пускать туда Джерри, ведь два дурака опаснее, чем один.

Хозяин заведения как в воду глядел. Джерри, заряженный идеей экологии и антиглобализма, решает саботировать электростанцию, которая, по его мнению, вызывает у него жуткие головные бо-



«Перемотка»

ли. Но саботаж кончается тем, что Джерри напивается электричеством и, сам того не ведая, размагничивает все видеокассеты. Теперь, для того чтобы удержать единственного лояльного клиента видеопроката — чокнутую старушку мисс Фалевич, друзья пытаются своими силами воссоздать главные фильмы коллекции, включая «Охотников за привидениями», «Короля Льва» и «Кинг-Конга». Свои доморощенные «ремейки» они снимают тяп-ляп, домашней камерой, с выполненными на коленке спецэффектами из фольги и какого-то вороха коробок. А в качестве актеров используют сами себя и примкнувшую к ним смешную девчонку, что позволяет вывалить на экран серию перманентных хохм. Типа: один из героев для фильма «Шофер мисс Дейзи» изображает чернокожего шофера, а другой, соответственно, еврейскую «мисс». Все это в достаточной мере забавно и в общем-то неглупо.

После того как Кауфман сам пошел по режиссерской стезе (его дебютная картина была включена в конкурсную программу Каннского фестиваля 2008 года), Гондри продолжает снимать все новые и новые версии «большой стирки». На сей раз стирают не



«Перемотка»

воспоминания из мозга, а фильмы с видеокассет. Режиссер нашел новую золотую жилу для приложения своей фантазии. Он ностальгирует по тем временам, когда еще не было формата DVD и все фильмы, что есть на свете, — от «Последнего танго в Париже» до «Робокопа» — крутились на старых видеокассетах, которые надо было после просмотра перематывать обратно. Отсюда и название фильма *Be Kind Rewind*, и название прокатной точки: это призыв к клиентам вернуть кассеты перемотанными к началу. Заодно мы с помощью Мишеля Гондри испытываем нежные чувства к старым фильмам и актерам; некоторые непосредственно заняты в «Перемотке» — Миа Фэрроу, некогда мать ребенка Розмари, муза и жена Вуди Алена, и космическая красавица из «Чужого» Сигурни Уивер.

По идейной части «Перемотка» почти так же примитивна, как и те «ремейки», что лудят ее герои. Мишель Гондри — больше придумщик, чем хороший рассказчик, больше рисовальщик, чем художник. Финальная часть картины, связанная с борьбой голливудских сту-

дий с самодеятельными кинематографистами за права на фильмофонд, а жителей городка — на право творческого самовыражения, отдает грубоватой социалкой. Анекдотический сюжет явно не выдерживает большого метража и порой кажется лучше, если бы он длился двадцать минут — столько же, сколько новая версия «Охотников за привидениями». Впрочем, если разобраться, резерв для сокращений можно найти почти в любом фильме, даже вошедшем в анналы киноклассики. А Мишель Гондри пока на это не претендует, хотя в ряду нынешних кинематографистов занимает не последнее место. Подтверждением тому стало поступившее ему приглашение снять одну из новелл триптиха «Токио!» (2008) вместе с такими монстрами фантазийного кино, как Леос Каракс и Йоон Хо Бон. Новелла называется «Дизайн интерьера» и рассказывает о молодой паре, поселившейся в Токио, и о том, к чему приводит стремление стать кинематографистом.



«КАЖДЫЙ ДОЛЖЕН ХОТЬ РАЗ ВСТАТЬ ЗА КАМЕРУ»

Я побеседовал с Мишелем Гондри после премьеры «Перемотки» на закрытии Берлинского фестиваля.

— Можно сказать, что «Перемотка» — это кино об удовольствии делать кино?

— Скорее все-таки это попытка высказать сопротивление системе, в которой все решают большие деньги, а вы — маленький режиссер или маленький зритель — годны лишь на то, чтобы система глобальных корпораций употребила вас, пользуясь хорошо налаженными механизмами рекламы и промоушна. «Перемотка» — это фильм про возможную альтернативу, про то кино, которое делают сами люди вопреки системе.

— Значит, все-таки речь идет о творчестве, а стало быть, об удовольствии?

— Мои герои не ставят перед собой творческих задач. Творческое начало проявляется в них случайно, в силу обстоятельств. Вот и я тоже: делаю кино, потому что ничего другого не мог бы делать, чтобы так же хорошо жить. Сами видите, это вынужденное удовольствие. В этом фильме, помимо того чтобы стать успешным, была еще одна цель: повлиять на людей, подвигнуть их делать кино самим. Каждый должен хоть раз встать за камеру.

— Это что-то вроде Догмы?

— Не совсем. Я говорю: у вас есть камера и два часа времени, вы можете снять свой собственный фильм, если будете следовать правилам. Вы сами напишете сценарий, выберете актеров...

— *Но ведь это — дилетантизм.*

— Кто знает. Вам же нравятся многие непрофессиональные актеры.

— *Когда вы сочетаете их с профессионалами.*

— И между ними возникает химия, вот это настоящее наслаждение для режиссера. Впрочем, я сам чувствую себя не профессионалом, а любителем.

— *Все-таки в «Перемотке» сильно ощутил синефильский привкус. Чувствуется, что вы пересмотрели дикое количество фильмов самого разного типа и уровня.*

— Я — не из породы синемотечных крыс. Если пересмотреть все то, что успели наснять мои коллеги за десятилетия, можно чокнуться и заработать удар. Да, в «Перемотке» много цитат, в основном из популярных фильмов. Цитируя, я не хотел показать свой личный кинематографический вкус, брал то, что все смотрели и обсуждали. Хотя, вероятно, на подсознательном уровне твой выбор фильмов все равно кое-что говорит о тебе.

— *Я знаю, какие проблемы были даже у такой влиятельной структуры, как Каннский фестиваль, чтобы получить разрешение использовать фрагменты знаменитых картин для альманаха «У каждого свое кино». А вы как выходили из положения?*

— Некоторые фрагменты мы процитировали по дружеской договоренности с продюсерами. Но вот, скажем, на кусочек из фильма «Назад в будущее» пришлось все-таки купить права.

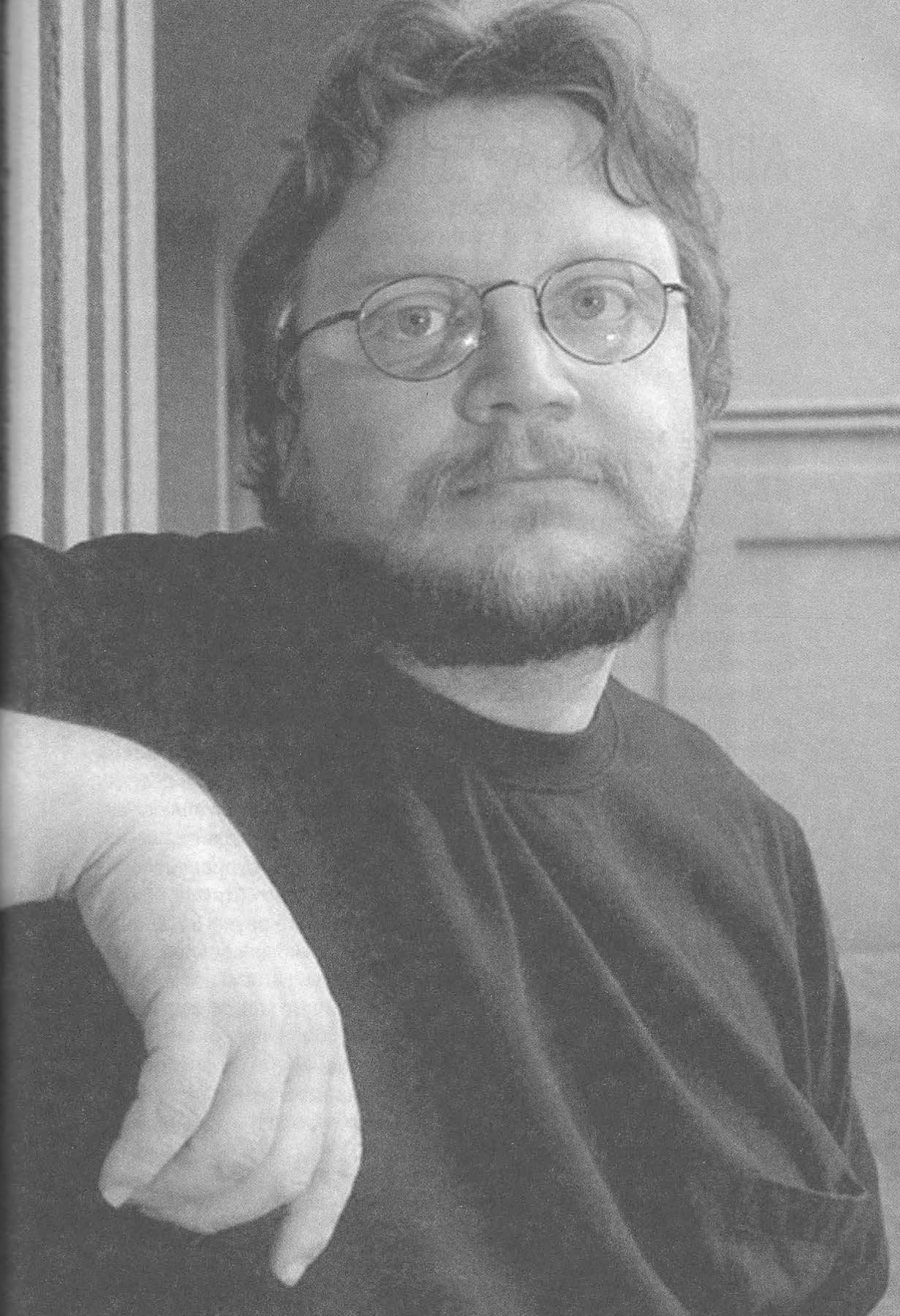
— *Почему вы перестали снимать по сценариям Чарли Кауфмана, которые принесли вам успех?*

— Я слишком ценю свободу. Хочется все время что-то изобретать, а это возможно, только когда имеешь дело с собственными сценариями, которые и разрушать не жалко. Хочется все кино изобрести заново — как это делал Мак Сеннет.





ГИЛЬЕРМО
ДЕЛЬ ТОРО



АДСКИЙ ПАРЕНЬ

Я не понял бы до конца, кто такой этот Гильермо Дель Торо, если бы судьба не свела нас в жюри конкурса первых фильмов Венецианского фестиваля 2006 года. Молва и пресса рисовали образ похабного производителя «дьявольского товара», циничного ловца человеческих душ. Некоторые, самые непримиримые говорили о «подлом жирном чудовище». Все оказалось ровно наоборот — кроме одного: избыточного веса.

До «Лабиринта Фавна» (2006) Дель Торо знали главным образом любители *guilty pleasures* (буквально — виноватых или стыдных удовольствий, в отличие от *innocent pleasures* — удовольствий невинных). Речь идет о жанрах, близких к хоррору или гиньолю, и всегда немного сомнительных (хотя и соблазнительных) для интеллектуалов. Дель Торо и не работает на них, всячески подчеркивая свою принадлежность миру масскульта — только не индустриального, а штучного. Еще в 1993 году он выиграл приз Недели критики в Канне за сюрреалистический авторский опус «Хронос» о пауке-вампире, заключенном внутри антикварной статуи. Фильм был сделан малобюджетными средствами, что не помешало раскрыться авторским амбициям и явным живописным влияниям Гойи. Но молодого постановщика влекло в большую киноиндустрию.

Мальчик из Гвадалахары, 1964 года рождения, с детства рисовал монстров — за что бабка-католичка наказывала его, заставляя закладывать в ботинки железные крышки от бутылок, и дважды пы-

талась изгонять злых духов. Это не помогло: Гильермо поехал изучать искусство грима и спецэффектов не у кого-нибудь, а у Дика Смита, работавшего на «Экзорцисте». У него было много данных для этого — фотографическая память и сильная впечатлительность, развитая до такой степени, что однажды, после просмотра «Техасской бензопилы», он на четыре года сделался вегетарианцем. Уже будучи взрослым и начав покорять Голливуд, Дель Торо лицом к лицу столкнулся с монстрами мексиканской реальности: его отец был похищен и провел несколько недель в неволе, пока за него не заплатили выкуп.

Будущий режиссер начал снимать короткометражки, программы на мексиканском телевидении и проявил талант продюсера, создав компанию Necropia. Потом неудачно дебютировал в Голливуде фильмом «Мутанты» (1997) с Мирой Сорвино, борющейся с тараканами-гуманоидами. Поссорился с могучим «Мирамаксом», создал в Мексике новую компанию The Tequila Gang и снял «Хребет дьявола» (2001), потом опять вернулся в Голливуд ради сиквела «Блэйд II» (2002). Отказался от больших престижных проектов (включая очередного «Гарри Поттера», которого в итоге срежиссировал его друг и соотечественник Альфонсо Куарон), предпочитая делать дорогие B-movies с штучными спецэффектами.

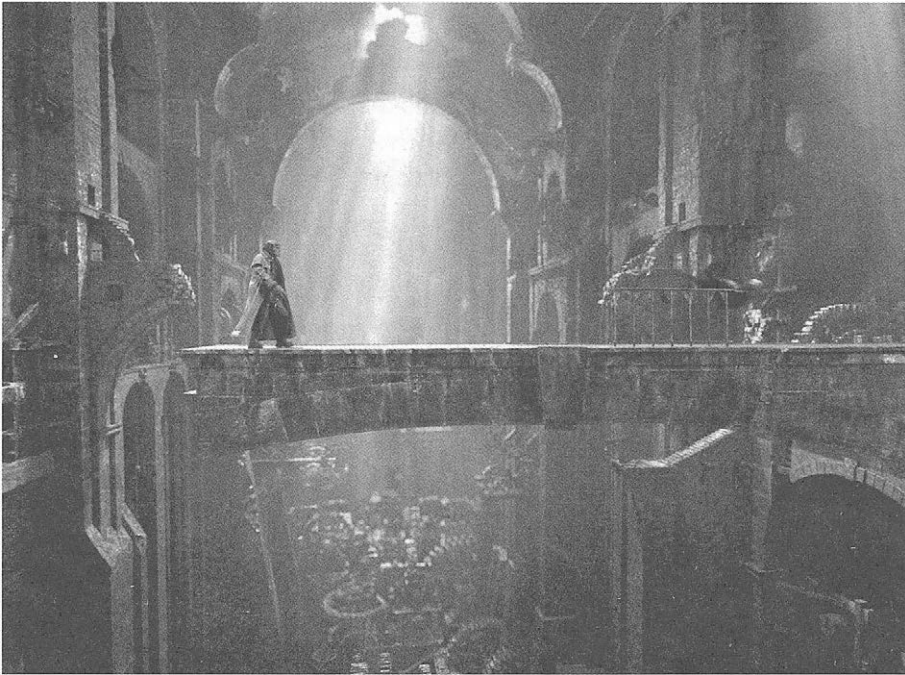
Вершиной режиссера в этой его ипостаси стал «Хеллбой: Герой из пекла» (2004), специфику которого критики определили как смесь «Людей X», «Секретных файлов», «Чужого» и «Поисков потерянного ковчега», причем некоторые рисковали утверждать, что «Хеллбой» более увлекателен, чем все первоисточники, вместе взятые. Может, это и преувеличение, но все равно здесь есть чем восхищаться и над чем посмеяться.

Не снимая чистые хорроры, Дель Торо принадлежит к третьему поколению специалистов в области киноужасов. Первое — классики немецкого экспрессионизма, Хичкок и его американские современники. Именно они изобрели жанр, который точнее всего определять как саспенс. У мэтров хоррора самыми страшными бывают не сцены кровавой бани: чаще всего они как раз вызывают смех, пускай даже нервный. А настоящий ужас разлит порой в самых невинных кадрах:

женщина ведет машину, колыхается листва, ребенок качается на качелях... Предчувствие чего-то ужасного страшнее, чем сам страх. Все это отлично прочувствовал Гильермо Дель Торо, одно время занимавшийся историей кино и написавший книгу о Хичкоке.

Следующее поколение хоррормейкеров — Джордж Ромеро и Джон Карпентер — гораздо более демократично, чем старые короли жанра. Страхи у них конкретны и почти документальны, как конкретен, при всей своей невозможности, оживший мертвец. Начиная со своего первого фильма «Ночь живых мертвецов», снятого сорок лет назад, Ромеро с убежденностью живого свидетеля рассказывает о кознях зомби — этих упрямых существ, ни за что не желающих умирать и заражающих обычное смертное человечество опасной болезнью бессмертия. В фильмах Ромеро смерть и бессмертие борются до последней капли крови, и окончательный финал этой схватки до сих пор неясен. То ли люди все-таки добьют всех зомби выстрелами в голову — единственно, что гарантирует смертельный исход. То ли, наоборот, зомби всех нас перекусают и превратят в себе подобных. С философской точки зрения ни тот ни другой исход не оптимален. И, самое вероятное, все останется так, как есть: в мире необходим баланс добра и зла, а идеи смерти и бессмертия уравнивают друг друга. Фильмы Ромеро заметно повлияли на молодого Дель Торо, впрочем, как и «Грозовой перевал» Уильяма Уайлера, «Маска демона» Марио Бавы и классические фильмы ужасов студии «Хаммер» 60-х годов.

Как и существование вампиров, эпидемия зомби с самого начала несла в себе метафорический смысл. В 50-е годы в ней отраженно видели синдром ядерной паранойи, в 60-е и 70-е — активизацию революционных молодежных движений, в 80-е — распространение СПИДа, в 90-е — экологическую зачистку планеты, в XXI веке — вызов терроризма, опасности Интернета, мультимедиа и новых технологий. Прежде хоррор опирался на консервативную эстетику готики прошлых эпох, теперь мистика и ужасы целиком вырастают из современности с ее обжигающими проблемами. Этому отвечает и кинематографический стиль такого кино, намеренно «дешевого», грязного и неряшливого, подогнанного под документальный телерепортаж.



«Хеллбой»

Когда Голливуд, казавшийся мертвецом, ожил, мода на дешевые съемки под документ отступила перед суперфильмами и спецэффектами, наводняющими экраны с 70-х годов вот уже лет тридцать с лишним. Но хоррор в чистом виде чаще встречается в маргинальном кино, высокобюджетные же проекты уходят в сторону триллера («Молчание ягнят») или мистики («Шестое чувство»).

Особое место в истории жанра занял Дарио Ардженто, мастер спагетти-хоррора. Он со своим inferнальным мессианизмом нетипичен и вырастает из латинской культуры. Что касается третьего, и самого последнего поколения «хеллбоев», оно хоть и говорит по-английски, но с испанским акцентом. Испанец Алехандро Аменабар ставит с Николь Кидман мистический хоррор «Другие», а мексиканец Гильермо Дель Торо прочесывает сумеречную зону, где несут свой дозор вампиры («Блэйд II»).

Дель Торо перемешивает все прежние стили и структуры, направляя их сильным влиянием комикса. Целая серия рождается из-

под его руки как прямая экранизация комиксов Майка Миньолы: по экранам прошел сиквел «Хеллбой II» (2008). Краснорожий, ухмыляющийся парень с зелеными глазами, бакенбардами, могучим торсом и отпиленными рогами, от которых остались торчать два огромных пня на лбу. Он появился на свет как порождение inferнальных сил истории. Пролог к первому «Хеллбою» показывает, как нацистские приспешники прячутся от американского спецназа в руинах церкви в глубинке Шотландии. Пускай ни один солдат Третьего рейха не высадился на острове, но сие не имеет значения, благо, перед нами фантастическое кино. Некие профашистски настроенные оккультисты вызывают дух Распутина и вместе с ним прочую нечисть. В обители мирового зла и зародился Хеллбой — этот адский мутант, зверь из Апокалипсиса, чтобы попасть в руки советника правительственного Бюро исследования и защиты от паранормальных явлений.

Фашизм легко укладывается в ряд таких явлений. Хеллбой оказывается мобилизован силами добра на борьбу с породившим этого монстра злом. На лицо ужасный, добрый изнутри герой фильма в исполнении Рона Перлмана не выпускает изо рта сигару и неровно дышит к самовоспламеняющейся ночной красавице Лиз Шерман (Сельма Блэр). Он обладает, по словам Дель Торо, «самым сексуальным голосом, который только можно вообразить». Режиссеру пришлось бороться со студийными боссами за право пригласить на главную роль любимого артиста — и он не прогадал.

Во втором фильме Хеллбой, как, впрочем, и другие герои, оказывается между двумя силами — прогрессивным человечеством (в лице Бюро-спецназа) и потусторонним миром, который объявляет людям войну. У этого мира тоже есть своя правда, а представляющие его реликтовые персонажи подобны индейцам или другим вымершим племенам, только оснащены эффективным оружием для борьбы, чаще всего биологическим. В изображении схваток двух миров, их флоры и фауны Дель Торо достигает блестящего результата: в сражениях принимают участие двухголовые тролли и диковинные эльфы, короли растительного мира и еще множество невероятных существ. При этом спецэффекты не выглядят механическими, обработанными на компьютере, — наоборот, поэтическими, удивительно



«Хеллбой II: Золотая армия»

живыми и вписанными в традицию испанского барокко. Выполнив свой долг и одержав победу над потусторонним миром, Хеллбой в финале чувствует, что ему — как какому-нибудь Кинг-Конгу — поверженные и изгои ближе по духу, а нормальные люди видят в нем чудовище и мутанта. Вместе с верной спутницей Лиз, беременной двумя их отпрысками, он бросает работу в Бюро, чтобы начать тихую жизнь где-то на природе. Зреет «Хеллбой III»...

«Хеллбой II: Золотая армия» снимался под Будапештом в заброшенной шахте и был подкреплён внушительным бюджетом. Хотя первый фильм не стал кассовым рекордсменом, но хорошо продавался на DVD. Кроме того, Дель Торо приступил к сиквелу уже в ореоле артистической славы, которую принесли ему совсем другие фильмы: в них столько же фантастики, мотивов Гойи и Дали, но сюжет не столь примитивен, хотя по-прежнему сказочен. Речь про «Лабиринт Фавна» и более ранний «Хребет дьявола».

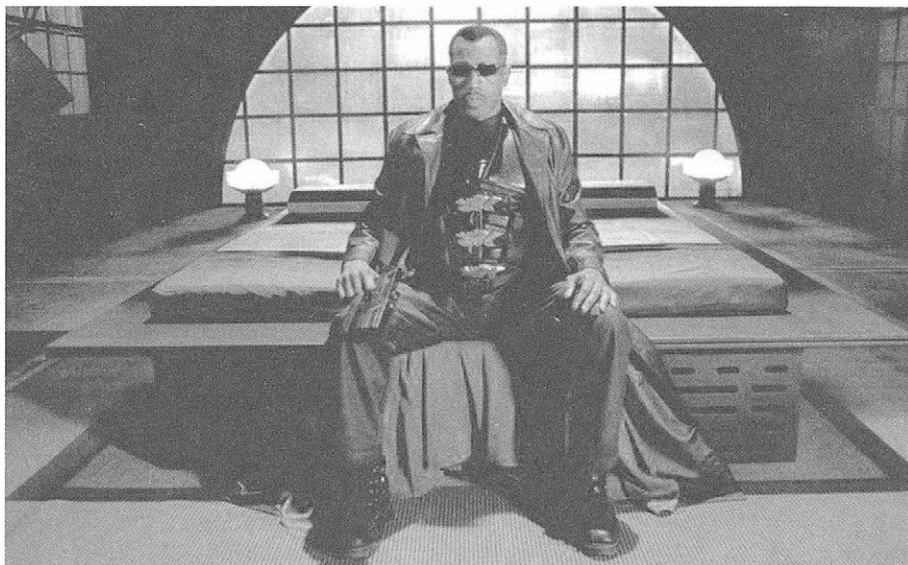
В вечном споре между сторонниками Люмьера и Мельеса я чаще бываю на стороне первых. Но все зависит от контекста. На том фестивале в Венеции, где мы с Дель Торо оказались в жюри, среди



«Хребет дьявола»

«Лабиринт Фавна»



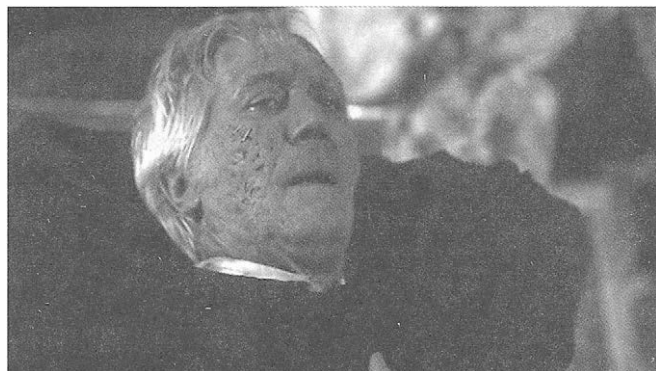


«Блэйд II»



«Хеллбой»

«Хронос»



дебютных картин преобладали унылые образцы «ползучего реализма». Поэтому мы жаждали чего-то более экстравагантного. Гильермо Дель Торо явно выделялся из всей компании — бородатый толстяк, прекрасный фрик и самый душевный человек, какого только можно вообразить. Несколько дней он в паузах между просмотрами не отрывался от компьютера — пока не приехала его жена-ветеринар; они держались за руки, как молодожены, и мечтали оторваться ото всех ради романтического ужина на венецианском канале. При этом свою миссию в жюри он воспринимал с невероятной серьезностью и был одним из главных поборников гуманизма как критерия. Именно гуманизма не хватило для победы «Эйфории» Ивана Вырыпаева, которую Дель Торо с самого начала определил как *harsh* (жесткую) картину. Но она его явно заинтриговала.

А разве не жесток «Лабиринт Фавна» самого Дель Торо? Показанный под занавес Каннского фестиваля, «Лабиринт» остался тогда без наград, однако было очевидно, что это один из редких фильмов, оставляющих длительное послевкусие и обычно уже где-то через пару месяцев приобретающих репутацию тайного шедевра, который способны оценить только избранные. Так было в свое время с «Мертвецом» Джима Джармуша или с «Хрусталева, машину!» Алексея Германа. Так произошло и с «Лабиринтом Фавна», ставшим довольно скоро фаворитом критиков и — верный знак культовости — вызвавшим парочку окриков со стороны слабонервных блюстителей кинематографической морали.

И вот Дель Торо, чье имя знали еще недавно лишь самые фанатичные киноманы (среди них и российские, одни из самых продвинутых), на глазах становится все более раскрученной медийной фигурой. «Лабиринт Фавна» обретает мировую славу и пять оскаровских номинаций — пускай не главных, зато профессионально престижных (в числе прочих — за декорации, работу оператора и грим). Верный признак культовости — экзальтированные описания одних критиков (якобы кинематограф не видел еще таких жестоких сцен, от которых ничего не стоит упасть в обморок) и морализаторские стенания других (чему учат молодежь под видом чуть ли не детского антифашистского фильма?).



«Лабиринт Фавна»

На самом деле ничего особенно сложного и провокационного в картине Гильермо Дель Торо нет — если, конечно, не считать дошкольников его целевой аудиторией. Ну, зашивают там нитками рассеченную щеку или держат глазницы в ладонях — эка невидаль. Как и все волшебные сказки, «Лабиринт Фавна» пронизан жестокостью и несколько извращенным эротизмом, который и взрослые не все считывают. Однако на сюжетном уровне он элементарен, если не сказать карикатурен, ну только что не «Хеллбой».

1944 год: в Европе дело идет к коллапсу Гитлера, в Испании же Франко на коне, а недобитые республиканцы попрятались в лесах. Франкистский офицер Видал (Серхи Лопес) везет в эти края свою беременную невесту-вдову Кармен вместе с ее десятилетней дочкой Офелией (Ивана Бакуэро). Будущий отчим, этот дьявол во плоти (характерное амплуа Лопеса), окончательно принимает в глаза девочки демонические черты после зверской расправы над двумя предполагаемыми партизанами. Между тем в доме есть двойные агенты: экономка и врач тайно помогают республиканцам. Историческая реальность показана сквозь призму авантюры и откровен-

ного китча, а ее условные герои, особенно злодеи, так похожие на персонажей комикса, выглядят по-детски ходульными.

Но есть другой мир, куда в поисках спасения бросается начитанная мечтательная Офелия, которой больше бы подошло имя Алиса. В своем Зазеркалье она открывает магический лабиринт, которым управляет властный Фавн (Дуг Джонс, еще один любимый артист Дель Торо), а населяют фантастические жабы и упыри. Там она становится принцессой. Испанская Алиса уходит из кичевой реальности в страну, где сон разума рождает чудовищ. Этот готический мир сказочного ужаса оказывается куда более настоящим и удивительно обжитым. В нем не видно никаких следов компьютерного технологизма — хотя, разумеется, Дель Торо пользуется современными достижениями, считая, что нельзя игнорировать связи между образами и эмоциями, введенные в наш головной компьютер. Но при этом метод режиссера абсолютно рукотворен, как и у другого сюрреалиста, гипнотизера и визионера наших дней — Яна Шванкмайера. Это кино вообще можно смотреть, выложив глаза на ладони и отключив мозг, испытывая чисто оптическое тактильное наслаждение.

Неудивительно, что «Лабиринт» оказался непроходимым в каннском контексте, где погоду делали страстные политические заявления. Между тем Дель Торо представлял давнюю традицию «латиноамериканских безумцев», которая оставила свой след на Круазетт скандалами 70-х годов вокруг экспериментальных фильмов Алехандро Ходоровского. Когда «Святую гору» этого 80-летнего классика-авангардиста крутили недавно прямо на каннском пляже, праздная публика с изумлением взирала на водопад образов, давно отвыкнув от такой художественной экспрессии.

Впрочем, наиболее внимательная часть публики обратила внимание на Дель Торо как наследника этой традиции, еще когда он поставил «Хребет дьявола». Этот фильм 2001 года — первая часть дельторовской трилогии о франкистской Испании, которая сегодня остановилась на «Фавне», а завершиться обещала в 2009 году проектом под зашифрованным названием «3993» (на сегодняшний день его судьба под вопросом: по некоторым сведениям, картину



«Хребет дьявола»

поставит автор сценария Серхио Санчес). Основные мифологические и сюжетные темы трилогии свободно гуляют по ней: так, еще в первом фильме предполагались Лабиринт, Сатир и ребенок, которого приносят в жертву, однако потом замысел изменился. Из области чистой мистики остался мальчик-призрак, который является по ночам десятилетнему Карлосу со словами «Многие из вас погибнут». Карлос — новичок приюта Санта Лусии, разместившегося, где же еще, в старинном замке. Атмосферу дополняет огромная бомба, вросшая в землю посреди двора: согласно приютским легендам, при ее падении погиб и теперь является в виде призрака мальчик Санти, чью койку под номером 12 получил Карлос. Сама же бомба, вопреки заверениям наставников приюта, грозит взорваться, и при желании в ней можно услышать тиканье часового механизма.

«Хребет» отличается от «Лабиринта» меньшей концентрацией сказочности и более глубоким погружением в реальность той культуры, частью которой, хочешь не хочешь, стал франкизм. Как не было бы в мире добра без зла и наоборот, так не было бы в Испании

франкизма без коммунизма, между которыми можно найти немало общего. И если в «Фавне» inferнально-карикатурный облик обретают те, кто сражался на стороне Франко, то «Хребет дьявола» не менее гротескно изображает другую партию — условно говоря, коммунистов и леваков. Именно они заправляют приютом, куда Карлос попадает исключительно по блату как сын погибшего героя. Чего стоит профессор Казарес (Федерико Луппи), страдающий импотенцией и держащий в качестве снадобий целую батарею сосудов с заспиртованными зародышами. Или его похотливая жена Кармен (Мариса Паредес) с огромным протезом вместо ноги, в котором прячут «золото партии». Или, наконец, алчный двурушник Хасинто (Эдуардо Норьега), он спит со старой Кармен и одновременно с молодой служанкой Кончитой: верный знак оппортунизма, который продолжается и на политическом фронте.

Когда фильм только появился, критик Дерек Малькольм охарактеризовал его как «работу Бунюэля, сделанную по заказу фабрики Роджера Кормана» (на самом деле фильм был снят при продюсерской помощи Альфонсо Куарона и Педро Альмодовара). О Бунюэле напоминает многое, в том числе протез Марисы Паредес, унаследовавшей обезноженность от Катрин Денев из «Тристаны». Уместно было и упоминание спагетти-вестернов Серджо Леоне, снятых в Испании и процитированных в пейзажных сценах «Хребта дьявола». Этот пейзаж похож на мираж и с первых кадров погружает зрителя в особый тип кинематографа, который можно назвать сновидческим. Столь же призрачны мотивы, связанные с водой и пронизывающие весь образ жизни приюта с мальчишеской борьбой за лидерство, а потом за выживание. Призрак — то ли коммунизма, то ли франкизма, то ли просто пугающей взрослости — одушевляет выстроенный с дьявольским искусством мир большого ребенка Гильермо Дель Торо.

В этом «подземном» мире любимым местом действия оказываются лабиринты метро или заброшенные подвалы, в нем живут ангелы и насекомые, важную роль играют циферблаты часов и доминирует любимый режиссером янтарный цвет. Постоянный оператор Гильермо Наварро близок ему не только именем, но и типом вдох-

новения. Близки по духу также его друзья-коллеги — соотечественники Алехандро Гонсалес Иньярриту и Альфонсо Куарон; связаны они и общими профессионально-продюсерскими узами, неформально поддерживают проекты друг друга. На фестивале в Венеции Дель Торо чуть не бросил заседание жюри, когда надо было бежать на премьеру фильма Куарона.

С тех пор прошло не так много времени, но слава Дель Торо умножилась. Журналы и сайты печатают списки его будущих проектов, которые простираются чуть не на пятнадцать лет вперед и включают переделки классических «Дракулы» и «Франкенштейна». Ближайший из проектов — «Хоббит» по роману Толкиена. Переплюнет ли мексиканец новозеландца Питера Джексона (который назначен на этот проект исполнительным продюсером) с его «Властелином колец»? Все может быть, в том числе и то, что Дель Торо плюнет на дорогостоящие предложения и сделает что-то совсем неожиданное. От кого, как не от этого «адского парня», ждать сюрпризов?

В конце концов, как мне довелось убедиться, общаясь с Дель Торо, он — настоящий гуманист, меряющий чужие фильмы старыми добрыми критериями, преданный друг, и он же — киноманьяк-фанатик, отпечатывающий на пленке изощренное подсознание — свое собственное и своей культуры. Под внешностью эксцентричного толстяка скрывается удивительный мир, в котором испанское барокко сосуществует с комиксом, сюрреализм — с детскими страхами, а мексиканская левая революционность — с соблазнами тоталитарной эстетики.



«СИЛЬНЫЙ ОБРАЗ СПОСОБЕН ПЕРЕВЕРНУТЬ МИР»»

Попав вместе с Гильермо Дель Торо в жюри в Венецию, я первым делом заинтересовался источниками его анархистского вдохновения. Завершать интервью пришлось уже по переписке после возвращения в Москву.

— Помимо двух «извращенных католиков» — Бунюэля и Альфреда Хичкока, могу назвать целое созвездие своих соотечественников: Роберто Кальварона, Эмилио Фернандеса, Хулио Браха, Артуро Рипштейна. Глядя их фильмы, я пришел к выводу, что мексиканская идентичность — это не только фольклорные элементы, но и определенный взгляд на мир...

— *Классическое мексиканское кино было сформировано эмигрировавшими испанскими республиканцами. Не им ли вы возвращаете долг в «Лабиринте Фавна»?*

— Можно сказать и так. Подростком я дружил с эмигрантами до-военной волны, они много рассказывали о гражданской войне в Испании. Они-то и принесли в мексиканское кино революционный дух эксперимента.

— *Вы говорите про сюрреализм? Он все еще актуален?*

— Дух Дада и сюрреализма жив: если ты знаешь, где его искать! Он живет в фильмах Дэвида Линча и Мишеля Гондри с Чарли Кауфманом. Сегодня, в эпоху апатии, он не так кусается, как во времена иконоборчества, но и сейчас, иногда даже в коммерческой телепе-

редаче, можно встретить образы, способные нарушить чистую совесть буржуазии. Сегодня труднее шокировать, чем столетие назад, но я верю, что сильный образ по-прежнему способен перевернуть мир. И должен!

— *Что такое для вас «хоррор» в чистом виде?*

— «Сон разума рождает чудовищ» Франсиско Гойи. Сон разума — это и есть ужас.

— *Какова роль новых технологий в современной кинорежиссуре?*

— Мы не обязательно должны их использовать, это наш выбор, но не вправе полностью игнорировать. Средства, которыми мы рассказываем историю, трансформируют саму историю. Сегодня кино прокладывает прямой путь в наши мозги и сердце: образы и эмоции с помощью новой техники связаны теперь почти подсознательно.

— *Как ощущается вами разница между работой на больших студиях и в независимых проектах, в Голливуде и за его пределами?*

— На больших студиях вы получаете больше игрушек, но значительно меньше свободы. В независимом, или «европейском» формате меньше игрушек, больше свободы. Необходим внутренний баланс, чтобы работать в обоих форматах. Я считаю «Хеллбой» столь же личным фильмом, как мои испаноязычные картины, только формат другой. Личный фильм, завуалированный под «летнее кино». В Европе маркетинговая стратегия не так довлеет над проектами. Кинорежиссер может там приблизиться к состоянию поэта или художника.

— *Что такое мексиканская идентичность?*

— Она включает в себя не только фольклорные элементы, но и определенный взгляд на мир. Это клише — говорить, что мексиканцы особым образом воспринимают смерть. Но мне действительно приходилось видеть много смертей: в морге, рядом с которым я работал, застреленных на улицах... Мексика — довольно жесткая страна, в ней много насилия. Это вы можете почувствовать и в моих фильмах.

— *Рассматриваете ли вы свой опыт как часть «латинского вторжения» в Голливуд?*

— Да, несомненно. Когда я появился в Голливуде, меня пытались заключить в гетто сценариев про бои быков и «марьячи». Я делал ошибки, но все же я стремился заставить Голливуд сотрудничать со мной на моих условиях. В моей фильмографии можно встретить по три-четыре года простоев. Это наше мексиканское упорство — одна из причин, по которой Куарон, Иньярриту и я, среди многих других, завоевали свободу и право делать те фильмы, которые мы хотим.

— Помогли ли вашей карьере международные фестивали?

— Премия в Канне за «Хронос» в размере 10 000 долларов помогла мне выжить и начать другой проект. До этого никто из моего окружения не верил в мой успех, да и я сам был на грани отчаянья.

— Какое качество вы считаете главным для режиссера?

— Стойкость. Режиссер — это не то, что художник или поэт. Он должен противостоять всему миру. Наша работа и способ существования — публичные. Мы должны уметь находить деньги, бороться с неблагоприятными обстоятельствами, погодой, продюсерами и т. д. Никто не найдет коробку с нашими непоказанными фильмами после смерти, все надо успеть сделать при жизни.

— Мы много спорили по поводу фильма «Эйфория». Сейчас, когда решение жюри уже вынесено, могли бы вы прокомментировать свое к нему отношение?

— Это чрезвычайно мощное кино. Оно создает образ открытого пространства, населенного почти мифологическими героями, которые отражают нашу глубинную сущность. Оно отвергает традиционные формы и остается поэтической историей, противопоставляя агонию любви к суровой земле, где нет ничего, кроме жестоких законов, бесплодных надежд и вечных врагов. Чистое, неотцензурированное кино XXI века!

Вот так неожиданным образом пересекаются в сегодняшнем мировом кинематографе самые отдаленные параллельные.





БРУНО
ДЮМОН

МАЛЫЕ ФЛАМАНДЦЫ

Как и для братьев Дарденнов, моментом истины для Бруно Дюмона стал Каннский фестиваль 1999 года, а крестным отцом его славы — возглавлявший жюри Дэвид Кроненберг. Когда за лучшую мужскую роль наградили не Боба Хоскинса, не Фореста Уайтекера, а уволенного военнослужащего Эмманюэля Шотта, сыгравшего главную роль в фильме Дюмона «Человечность», стало понятно, что Кроненберг решил учинить скандал. Лауреаткой женского актерского приза тоже стали не Мариса Паредес и не Пенелопа Крус. Стала, разделив его с бельгийкой Эмиль Декуэн из «Розетты», фасовщица консервов на холодильном заводе Северин Каньель из «Человечности», запросто не сыгравшая — а без ложного стеснения выполнившая перед камерой половой акт. Этот же фильм получил третью, и самую высокую, награду — Большой спецприз жюри.

Зловредный канадец Кроненберг предал не только Голливуд, в котором сам работает («Чем дальше от Голливуда, тем чище воздух» — его слова), но и кумиров интеллектуальной Европы, в том числе и американских — Альмодовара, Эгояна, Джармуша, Линча, чьи блестящие работы участвовали в конкурсе. Все их высокопрофессиональное, техничное, режиссерско-актерское кино принадлежит тем не менее уходящему веку. Последний Каннский фестиваль столетия ясно сказал об этом устами Кроненберга. Похоже, впрочем, не без подсказки куратора Жиля Жакоба, главного каннского политтехнолога. Он сделал немало тактических уступок развлекательному кино, но сам сказал о своей хитроумной тактике: «Фокус в том, что Катрин Денев и Шэрон Стоун помогают полюбить „Человечность“».

Герой «Человечности» — полицейский не от мира сего, он же современный Христос. Принимая на себя вину за грехи человечества, он садится в тюрьму за друга — убийцу и насильника. Фильм можно воспринимать и как сатиру на французскую полицию, но при этом он остается высокой метафорой, вырастающей из шокирующих гипернатуральных сцен — в частности, сексуальных. Добиваться столь впечатляющего эффекта на замедленных, как бы статичных кинематографических планах умел в свое время лишь Антониони.

Бруно Дюмон родился в Балье, во французской части Фландрии, по соседству с бельгийской границей. В этом заштатном городке, который сами его жители называют Nowhereswille (город Нигде), происходит действие первого фильма режиссера с обязывающим названием «Жизнь Иисуса» (1997). Иисус в нем вообще не появляется, кроме как на репродукции, висящей в больнице, где умирает человек. Максимум, что думают герои фильма по поводу Христа, это: «парень, который ожил». А настоящий герой картины — безработный шалопай Фредди, чья бессмысленная жизнь трактуется Дюмоном как достойная внимания, сострадания и даже — как своего рода подвиг и жертва.

В роли Фредди — тоже непрофессионал, Давид Дюше. Бледный, веснушчатый, рыхлый, он болтается по унылым улицам с компанией таких же бездельников, мучается эпилептическими припадками и явно страдает от чего-то большего. Его вряд ли могут надолго успокоить случки с подружкой: рецензенты сразу отметили, что «одна из сексуальных сцен явно не симулирована». В бессильной ярости Фредди пинает ногой стену, но вскоре «социальный гнев» находит выход: виноватой оказывается семья арабских иммигрантов, сын которых проявляет интерес к девушке героя.

«Жизнь Иисуса» оказалась успешным, но все же локальным фильмом. А вот после «Человечности» на Дюмона стали смотреть как на надежду европейского кино. Но он не спешил вписываться в номенклатуру, предпочтя путь маргинала и риск экстрима, репутацию еще одного, после Леоса Каракса (которого он, как ни странно, старше на два года), «дикого ребенка» французского кино. Сегодня ребенку уже исполнилось пятьдесят, но по-прежнему он — одиночка среди кинематографистов, равнодушен к работам своих коллег-

соотечественников, из классиков предпочитает Роберто Росселлини, из современников — Александра Сокурова. Он любит Шекспира и Бернаноса, как и Сокуров, боготворит литературу, но почему-то предпочитает заниматься кинематографом. Его главная тема — варварство в цивилизованном мире.

Снятый в Америке фильм «29 палм» (2003) оглушительно провалился в Венеции, вызвав возмущение и свист зала. А до этого стало известно, что даже Жиль Жакоб не сумел убедить свою отборочную комиссию и протащить картину в Канн. Однако перед нами был один из тех грандиозных провалов, которые запоминаются на всю жизнь и по эмоциональному воздействию стоят нескольких триумфов.

Это не порно, хотя добрую половину экранного времени два тела — мужское и женское — яростно трахаются в мотелях, в бассейнах, на огромных живописных валунах и просто на песке. Что-то у них не получается, мужское тело не может удовлетворить себя или женщину, и от этого оба стервенеют. К этим телам не подходят слова «герой», «героиня», поскольку у тел нет характеров, а сценарий предлагает им крайний минимум текста. Так этот фильм и разыгрывается — в оглушительном молчании, которое нарушают только шум автомобиля, отголоски самолетов с военной базы и звуки зловещей, враждебной природы. Финал картины абсолютно шоковый: неизвестные преследователи подвергают героя насильственной содомии, после чего он долго плачет, а потом во время любовного акта хватает нож и яростно изничтожает свою подругу.

Проект этого экзотического роуд-муви занес Бруно Дюмона на край Нового Света, в район американского городка 29 Пальм и национального парка «Джошуа три». Новую работу режиссера можно было бы назвать «Бесчеловечность» — в том числе и по отношению к зрителю, однако при этом он, если исключить финал, опирается на почтенные традиции. Ужас, как в хичкоковских триллерах, разлит в воздухе великолепно снятой оператором Жоржем Лешаптуа калифорнийской пустыни, по которой неведомо куда едут фотограф-американец и его девушка, русская, владеющая только французским. Диалоги глухого с немым звучат абсурдно, а в какой-то момент Катя кричит по-русски: «Ах ты, дрянь ты такая!». Катю играет Катя Голубева — подруга и муза Каракса. Ее партнер — никому не известный Дэвид Уиссак.



«Человечность»

Чтобы лучше понять режиссерскую установку Бруно Дюмона, я пришел в Венеции на встречу с ним и высказал несколько гипотез, как можно трактовать сюжет фильма, — если исходить из того, что он вообще там есть. Например, можно увидеть в главном мужском персонаже бывшего морского пехотинца, озверевшего и одичавшего в какой-то горячей точке. Можно предположить также, что Катя связана с русской мафией: это прояснило бы кое-что в финальном повороте интриги, подчеркнуло возможную вину героини. При желании можно даже рассматривать садомазохистские отношения фотографа и его подружки как метафору политических игр между Америкой и Россией.

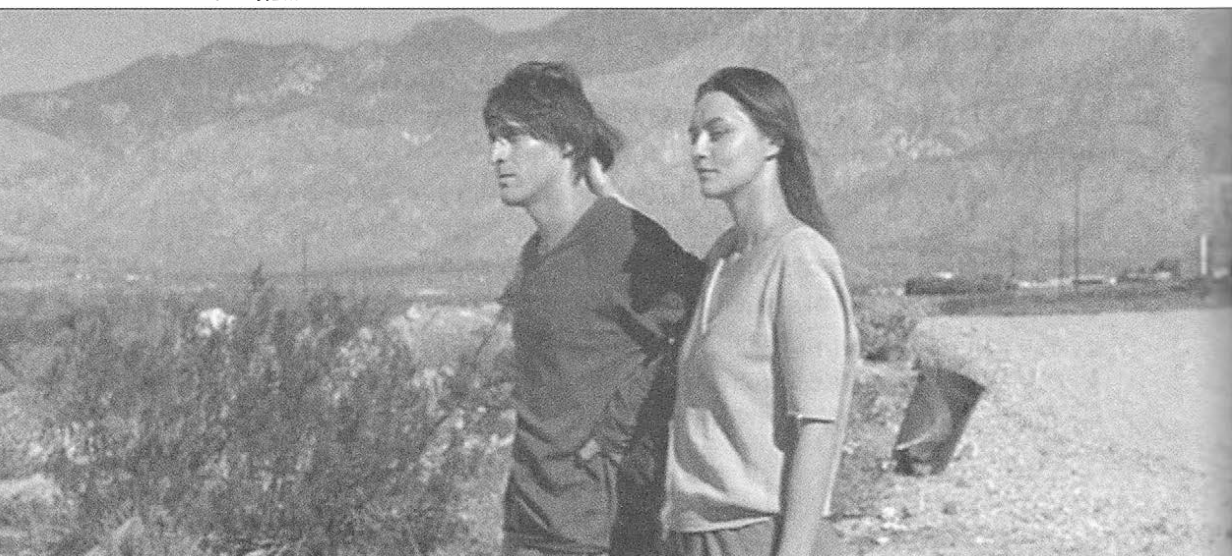
На все эти предположения Дюмон реагировал одинаково. Он смотрел на меня сурово и снисходительно: «Заметьте, это вы сказали, а значит, сами отвечаете за такую трактовку фильма, вы сами ее придумали». Что имел в виду режиссер, кроме создания «эксперимента в жанре хоррор», так и осталось неизвестно.

Однако под занавес разговора Бруно Дюмон вдруг разоткровенничался. Заговорили о его актерах, проявивших большое мужество и



«Фландрия»

«29 пальм»





«Фландрия»

«Человечность»





«29 пальм»

самоотверженность во славу искусства: достаточно сказать, что фильм по кадрам растаскали порносайты и еще за полгода до премьеры демонстрировали его персонажей во всех интимных подробностях. С Катей Голубевой у режиссера, как выяснилось, «напряженные отношения», но их сближает то, что оба делают «настоящее кино» — без фальши и имитаций. Больше всего Дюмон любит, когда его исполнители выдают спонтанные, незапланированные реакции: они-то и позволяют приблизиться через кино к тайнам человеческого бытия.

При этом оказалось, что Дюмона совсем не устраивает репутация элитного режиссера, фильмы которого популярны только среди парижской и лондонской богемы. Не случайно его занесло в Америку: ориентиром для него служили ранние фильмы Стивена Спилберга и Джона Бурмана, а его голубая мечта — снимать больших голливудских звезд. Если бы вместо актеров, известных в узких кругах, ему пришлось работать с Брэдом Питтом и Шарлиз Терон, над которыми можно было бы вволю поиздеваться, это и стало бы апофеозом авангардизма. Так же как Франсуа Озон, делая маргинальные опусы, мечтал о «8 женщинах», а Ларс фон Триер — раздеть и замучить не датскую порноактрису, а саму Николь Кидман.

Вспоминаю по этому поводу знаменитое высказывание Леоса Каракса. Его тоже тянуло в Америку, и тоже хотелось снимать Шарон Стоун, причем сначала режиссер предполагал влюбить ее в себя и даже на ней жениться. Все это отлично известно еще со времен французской «новой волны»: в 1960 году злой комментатор писал о молодых режиссерах, «которые презирают знаменитых актеров до того момента, когда можно будет себе позволить их пригласить».

«29 пальм» оставили открытым вопрос, насколько серьезны и основательны претензии Бруно Дюмона на свое слово в кинематографе. «Фландрия» (2006) развеяла эти сомнения. Теперь, после четырех картин, смело можно говорить о кинематографе Дюмона. Это кинематограф гиперреалистичен. Как и в «Человечности», аскетичная, но насыщенная внутренней эмоцией работа оператора Ива Капе напоминает экспрессионистскую живопись.

Во «Фландрии» нет никакой психологии, как нет ее в каждом отдельном моменте жизни. Есть белизна кожи, зелень травы, чавканье грязи, косноязычие речи, зов женского тела и ужас бытия. Непрофессиональные артисты, а, по существу, статисты, или натурщики, не играют, а физически существуют перед камерой. Он (Самюэль Буаден) и Она (Аделаида Леру) периодически совокупляются в лесу, никогда не произносят лишних слов («привет», «до вечера») и составляют такую же неотъемлемую часть пейзажа деревенской Фландрии, как поле, лес и хмурое, затянутое облаками небо.

Потом Он уходит на войну, и уже на его проводах Она флиртует с другим. Потом так же тупо спит с кем придется, но когда Он возвращается, возникает драма. Это не ревность в чистом виде, а как бы проекция военных действий: мужчины так же борются за женщину, как армии воюют за территорию, за землю. Больше половины фильма — это «буря в пустыне»: там насилуют взводом, истребляют детей, безобразно мучают лошадей и отрезают врагам гениталии. Пережитый варварский опыт становится катализатором любви (слово «люблю» пополняет лексикон героини), а любовь — спасением от пережитого.

У героев вообще спокойно могло бы не быть имен, но все же его зовут Деметром, ее — Барб, и это имя — синоним земли Фландрии. Вот одна из лучших трактовок фильма: «Она — земля, прини-

мающая семья. Она любит своих мужчин — мужей и сыновей. Она плачет, провожая их на войну. Она сходит с ума, когда где-то на чужбине они учатся убивать, насиловать, предавать. Но она обнимет того, кто вернется живым. И не важно, как его будут звать и чем он успеет запятнать свою совесть... Есть только мужчина и женщина, своя земля — и земля чужая, плодородие и засуха. Причем одного без другого не существует. Если в первых кадрах мы видим, как Деметр пашет землю, то в финале, когда он возвращается с войны, наступает время сбора урожая. Но «если б не было войны», кровавых смертей, жестокости и боли, — не было бы и урожая» (Мария Гросицкая на портале filmz.ru «Настоящее кино»).

Когда «Фландрию» показывали в Канне, отчасти повторилась ситуация 1999 года: опять соревновались Альмодовар и другие классики, но на сей раз Дюмон уже считался сильным игроком, и никто не удивился, когда он опять взял Гран-при. «Фландрия» показала, что даже экстремальный опыт «29 пальм», который многие сочли дурным тоном, оказался важен. Благодаря ему Дюмон достигает высокой концентрации своих главных тем (пейзаж, секс и насилие) и выразительных средств, к которым во «Фландрии» добавляется более внятная сюжетная концепция и даже подобие политической составляющей.

Только не надо, как некоторые, искать здесь точный адрес: Афганистан или Ирак? Не надо вспоминать, посылали ли свои войска в эти регионы Франция или Бельгия. Как и все картины Дюмона, «Фландрия» — это притча о современных цивилизованных варварах. Обыденная жизнь даже на краю общества потребления уныла и бессобытийна, но варварская природа просыпается изуверским убийством (как в «Человечности» и «29 пальмах») или охотным участием в очередной экзотической войне.

Когда-то предки этих людей уходили на тридцатилетние и столетние войны внутри Европы. В районах, которые живописует в своих фильмах Дюмон, до сих пор на вопрос, почему, при близости Англии, здесь не говорят по-английски, на полном серьезе отвечают: «Потому что у нас была столетняя война». И французский здесь свой, диалектальный, сильны исторические связи с фламандской культурой. Когда-то большие голландцы и большие фламандцы по-



«Фландрия»

коряли тропические колонии и писали великие живописные полотна. Эти пассионарные переселенцы, великие мореходы и колонизаторы остались в историческом прошлом, а на место Босха, Брейгеля, Рембрандта и Рубенса пришли «малые голландцы» и «малые фламандцы», предпочитавшие жанровые сценки и натюрморты. А потом — и вовсе аутичные и закомплексованные наши современники, о которых рассказывает Бруно Дюмон.

Сам он, впрочем, совсем не такой. Недаром один из его ближайших проектов — экранизация религиозной фламандской прозы XIII века. В красках и формах, которыми заполнены его фильмы, видны и Вермеер, и уже Ван Гог с Сезанном. Радикальный кинематографический «новый реализм» роднит Дюмона с братьями Дарденнами, но, в отличие от них, он не выводит социальную мораль наружу, а человечность запрятана глубже, прорывается еще более болезненно и драматично. Это — кино, которому уже сейчас впору дать статус современной классики, — что не делает его, с почти непереносимым натурализмом, приемлемым для всех и для каждого.



«МЫ НАХОДИМСЯ В ПОИСКАХ СОВЕРШЕНСТВА, КОТОРОГО ВСЕ РАВНО НЕ ДОСТИГНЕМ»»

Во второй раз с Бруно Дюмоном мы встретились не в Париже и даже не в Москве, а в Нижнем Новгороде, где проходил фестиваль французского кино. Словно извиняясь за свою суровость во время прошлой встречи, Бруно сказал, прощаясь, что это было лучшее интервью в его жизни.

— На представлении вашего фильма в Нижнем вы говорили о Льве Кулешове и Всеволоде Пудовкине. Чем для вас так важны эти режиссеры?

— Оба были первооткрывателями, и то, что они сделали, я настоящему обнаружил не так давно и был поражен тем, что они говорят о режиссуре и роли актера в кино. Между Кулешовым и его учеником Пудовкиным есть прямая связь, но есть и раскол. Ветка Кулешова — основа древа авторского кинематографа, а Пудовкин стоит у истоков индустриального и коммерческого кино. У Кулешова мы находим концепцию героя-натурщика, которую позднее обнаруживаем и у Робера Брессона: отказ от театральности, использование человеческого субъекта как пластического предмета, так называемый «эффект Кулешова». Пудовкин критиковал этот подход и призывал в помощь метод Станиславского. С другой стороны, он тоже избегал театральности, потому что наличие киноаппа-

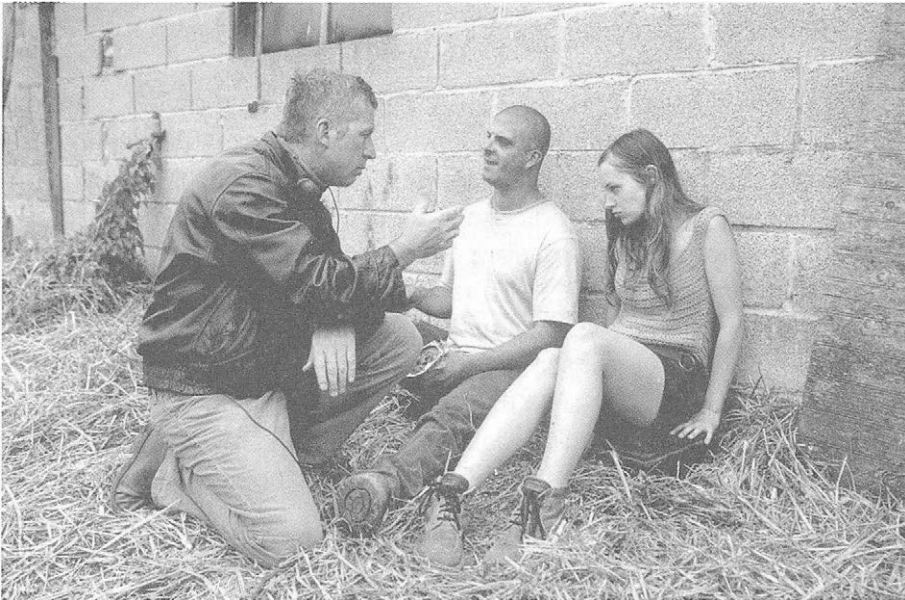
рата делает ненужной утрированную актерскую игру, рассчитанную на 52-й ряд зала. Пудовкин многое взял у Кулешова, но пошел в другом направлении. Кулешов использует натурщика в его естественной органике как кусок дерева — и это мой собственный подход, суть которого я осознал благодаря русскому режиссеру. Пудовкин же делает индустриальное кино, заставляя актеров понять всю технику съемочного процесса и превращая их в его сознательных участников.

— Среди ваших в высшей степени успешных картин есть одна, вызвавшая скорее негативную реакцию — «29 пальм». В ней «метод Кулешова» в использовании актеров доведен до экстрима. Не кажется ли вам, что вы зашли на этом пути слишком далеко и теперь, во «Фландрии», возвращаетесь назад?

— Так оно и есть. Каждая новая картина подчиняет предыдущую. Мне жаль, что я не отрезал финал «29 пальм». Лучше бы фильм закончился галлюцинацией — как после наркотиков. Но тогда мне казалось важным завершить его неким моральным выводом, что довольно глупо. Кино должно быть эмоциональным и не пытаться все интеллектуализировать, а моральность должна быть заключена в самом зрителе, задача же режиссера — этого зрителя впечатлить. Иногда кино, как подчеркивал Росселлини, требует эксперимента, и я пошел на него, не будучи индустриальным режиссером, в «29 пальмах». Во «Фландрии» я почувствовал необходимость вернуться к чему-то более мягкому, более простому. Но в этом фильме есть много от предыдущего: например, высокая точка съемки. Я, как и мы все, по-прежнему находимся в поисках — в поисках совершенства, которого мы все равно никогда не достигнем.

— Герой вашей новой картины уходит из своей родной деревни на войну. Это абстрактная война или, как сочли некоторые, что-то вроде актуальных войн в Афганистане и Ираке? И где эти кадры снимались?

— Надо было показать атмосферу современной войны так, чтобы зритель в нее поверил, то есть заставить его в новых кадрах узнавать те, что уже отложились в его голове. Нужно было соединить условность и правдивость. На поверхности мы снимали реалистич-



но, но на самом деле речь шла о вещах, существующих скорее в нашем сознании. Сначала мы собирались снимать в Центральной Европе, потом в Сирии, но по политическим причинам это не вышло, и съемочной площадкой стал Тунис. Только возвращаясь оттуда, я понял, что нашел натуру, способную воплотить на экране тему ада, который материализует ад в нашей душе. Зелень средиземноморских пальм становится контрастом зелени полей Фландрии, а тунисский камень рифмуется с фландрийским асфальтом.

— *Как в вашей трактовке взаимосвязаны любовь и война?*

— «Фландрия» — притча о любви. Троица героев оказывается в плену ревности, но столь же ревностны и нетерпимы отношения людей на войне. У Жерара Рене есть термин «Миметическое соперничество». Соперничество появляется там, где есть общие желания. Два народа хотят жить на одной земле — и они дерутся за нее, как двое мужчин из-за женщины. Таков варварский фон фильма. Если бы не было войны, мужики просто подрались бы между собой, но человечество придумало гораздо более радикальные способы выплескивать агрессивную энергию.

— *Фильм называется «Фландрия», но его действие происходит не в Бельгии, а во Франции...*

— Деревня, откуда родом герои, находится во Франции, но это часть исторической Фландрии. Есть географическая связь, но есть еще и связь с традицией фламандской живописи. В отличие от итальянской, которая изображает исключительных людей, здесь подчеркиваются идеал и красота простого человека. Я чувствую себя ближе к фламандцам с их отказом от интеллектуализма. Я сам родом из этих мест, учился в школе, жил рядом с этими людьми. Во «Фландрии» мы входим в тот самый лес, из которого выходил герой моей первой картины «Жизнь Иисуса». И мне нисколько не мешает, что я снимаю в той же самой декорации. Так же как Сезанн мог бесконечно изображать гору Святой Виктории, а Мондриан — свои сине-бело-желто-красные узоры.

— *А ваши актеры-непрофессионалы — они тоже из этой местности или это не обязательно?*

— Именно что обязательно. Не могу себе позволить взять исполнителей даже за 50 километров от места съемок, потому что у них другой акцент и это разрушит гармонию, которая мне так нужна.

— *Кстати, на каком языке говорят ваши герои?*

— На «шtimi», то есть на пикарском диалекте, и это неотъемлемая часть характера этих людей. Я общаюсь с ними по-французски, а они отвечают на своем языке.

— *Вы часто пользуетесь языком христианских символов — и в «Жизни Иисуса», и в «Человечности», где они пропущены через Достоевского, и во «Фландрии»...*

— Я нахожусь внутри своей, то есть христианской культуры и, естественно, отталкиваюсь от известных иконографических кадров.

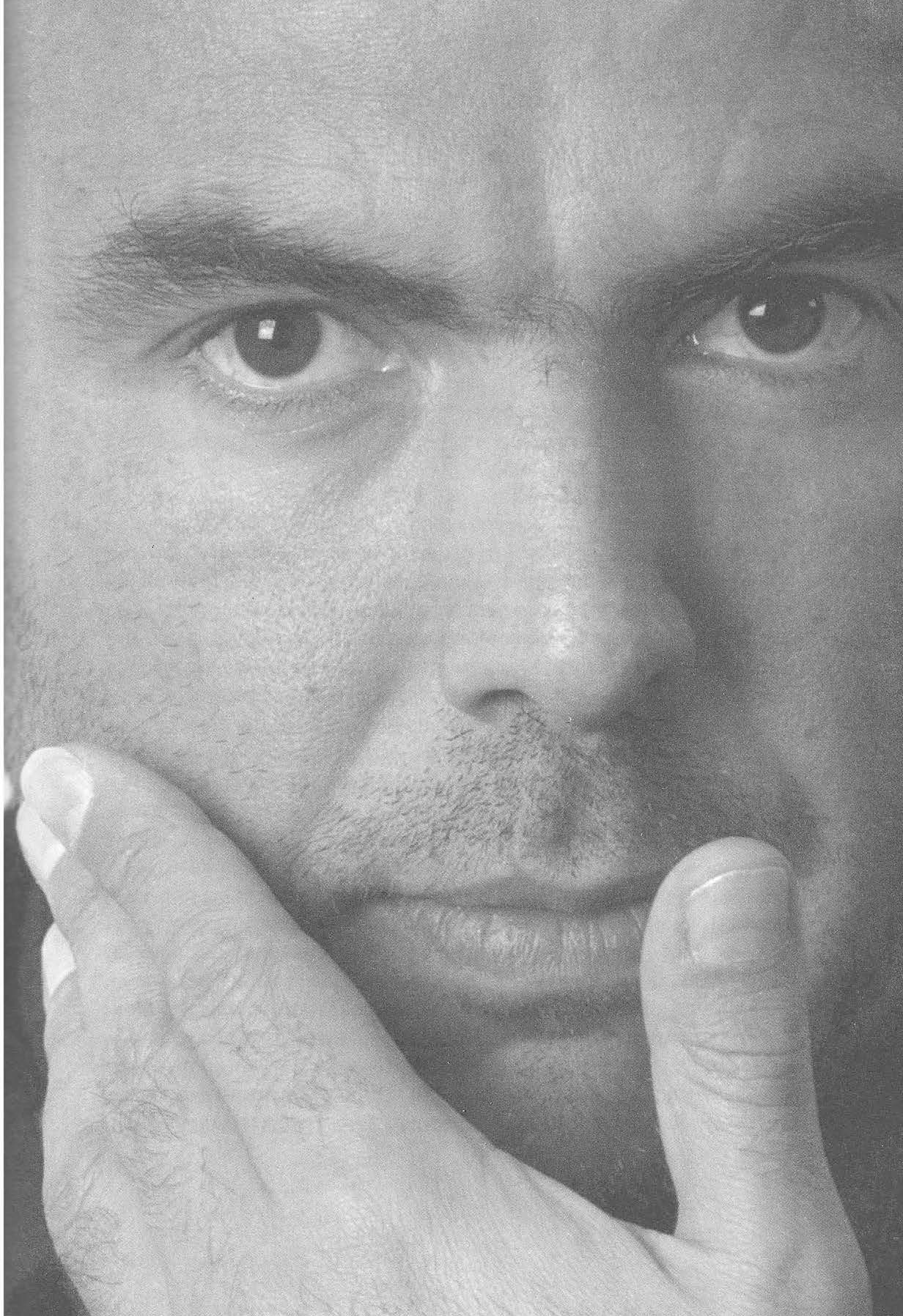
— *А как двигаются ваши большие проекты со звездами — кинематографическими «иконами»?*

— У меня давно зреет абсолютно голливудский проект под названием «The End». Вот где я намерен поработать с иконами голливудской мифологии, там нужны декорации, звезды, деньги. И именно поэтому мы до сих пор находимся в стадии переговоров.



A black and white profile photograph of a man with dark, curly hair and glasses, looking downwards. The image is partially obscured by the text overlay.

АЛЕХАНДРО
ГОНСАЛЕС
ИНЬЯРРИТУ



ПЕРЕСАДКА ДУШИ

В «Вавилон» Алехандро Гонсалеса Иньярриту был самым амбициозным фильмом каннского конкурса 2006 года. В соответствии с библейским названием действие охватывает пять стран и три континента, герои говорят на четырех разных языках (на съемочной площадке изъяснялись даже на семи), а в качестве единственного аналога этой масштабной постановки приходит в голову не что-нибудь, а классическая «Нетерпимость». Впрочем, название эпопеи Гриффита сюда бы не подошло: его пришлось бы заменить на «Глупость» или «Легкомыслие». Именно из-за них, даже без тени дурных намерений, совершаются поступки, которые в глобализованном мире немедленно складываются в детерминистскую цепь причин и следствий, недоразумений и роковых совпадений — и в итоге оказываются непоправимыми.

Если бы не было Иньярриту, его следовало бы придумать. Мексика может гордиться и другими кинематографическими именами национальной «новой волны». Причем она не плещется где-то у экзотических берегов, а накатывает непосредственно на Голливуд. Семь оскаровских номинаций, собранных «Вавилоном», заставили говорить об Иньярриту как о новой режиссерской звезде. А о Мексике — как о стране под звездным небом. Другой выходец из нее — Альфонсо Куарон с фильмом «Дитя человеческое» — вышел на финальный этап оскаровской гонки 2007 года с тремя номинациями. Пять — у «Лабиринта Фавна» Гильермо Дель Торо. Немаловажно и

то, что все трое — друзья и единомышленники, делают совместные проекты, поддерживают друг друга на уровне идей и путем продюсирования. Бум нового мексиканского кино — всеми замеченное событие международной киножизни, нашедшее отражение и в этой книге: в ней из шестнадцати персонажей трое мексиканцев, а могло бы быть и больше.

Иньярриту родился в 1963 году Мехико в семье мидл-класса, был самым младшим и избалованным из пятерых детей, неважно учился, но рано проявил способности к музыке. Позднее увлекся чтением. Его интерес к многослойным, нелинейно построенным историям обусловлен латиноамериканской литературой и влиянием отца: «Он тоже великий рассказчик: начинает с середины истории, движется к финалу, затем вдруг возвращается к началу. Мне очень интересно найти способ развлечь людей, пока я рассказываю свою историю».

В 16 лет Иньярриту совершил путешествие в Европу, в 18 устроился мыть полы в порту, жил среди матросов, несколько раз пересекал Атлантический океан и считает это своей школой жизни. Работал диск-жокеем и музыкальным продюсером на радио, делал телешоу, снимал рекламные ролики, в 1991-м создал продюсерскую компанию Zeta Film, в 1995-м выпустил телевизионный среднеметражный триллер *Detros del Dinero* с участием Мигеля Бозе.

Иньярриту и его соавтор кинодраматург Гильермо Аррьяга сделали себе имя в 2000 году фильмом «Сука-любовь», номинированным на «Оскар» по категории иностранных лент, нахватавшим кучу призов на фестивалях всех широт и объявленным первым классическим фильмом нового тысячелетия. Его главный герой — Мехико-сити, самый большой и густозаселенный мегаполис мира. Иньярриту говорит: «Раньше никто не мог бы выжить в городе с таким уровнем загрязненности, жестокости и коррупции. Однако, как ни покажется парадоксальным, это прекрасный и удивительный город».

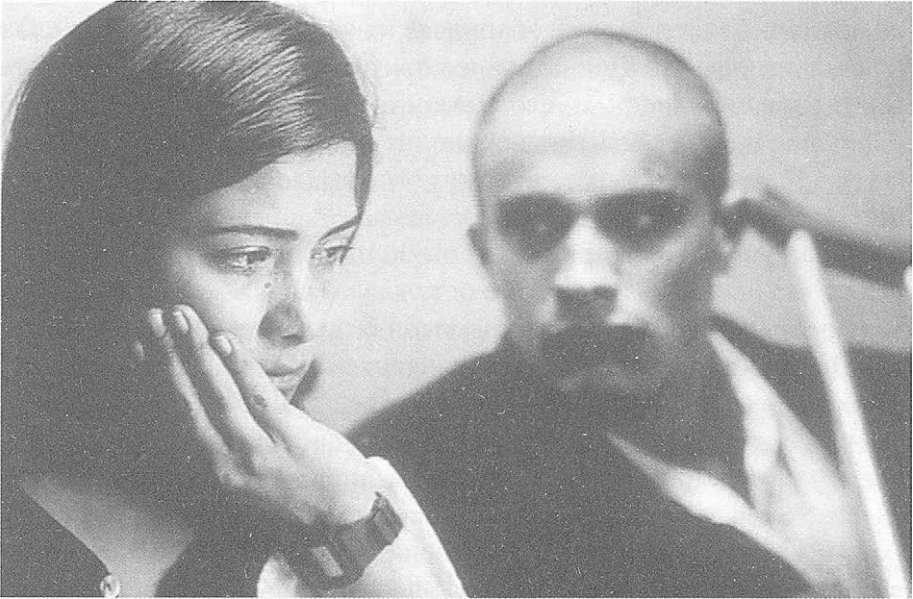
И в самом деле, хотя в фильме не происходит ни одного веселого события, а, напротив, множество мрачных, однако же картина не ассоциируется с тоской, чернухой и унылым пессимизмом. Она полна энергии, взрывной мощи и витальности. Один из источников этой энергии можно отыскать в мыльной опере, тем более что

Иньярриту работал в телевизионном кино. А оно, при всей его идиотской искусственности, само подпитывается драйвом городских улиц, по которым опасно передвигаться даже днем, где в пробке в окно машины может запросто заглянуть ствол, а покинув черту города, ты в буквальном смысле оказываешься на кишашей бандитами большой дороге. После такого фона особенно уютно замкнуться в безопасной квартире и смотреть нескончаемый пенящийся сериал с «латинскими страстями».

Но помимо мыльной оперы, в Мексике существует большое кино, традиция Бунюэля, Фернандеса и Рипштейна. Первый — один из отцов сюрреализма — не случайно выбрал Мексику страной своего добровольного изгнания. Последний называет ее родиной абсурдизма. Именно здесь как нигде применима звучащая в фильме поговорка: «Если хочешь рассмешить Бога, сообщи ему о своих планах».

Иньярриту учитывает все эти национальные традиции и берет за основу своего метода «драматургию пазла», за которой стоит статистическая мистика случайных связей, скрепляющих все, что происходит в мире, железной и жестокой закономерностью. В «Суке-любви» три пары героев: двое братьев, любовники, отец и дочь. Есть еще персонажи фона, но они играют служебную роль. Даже Сюсана, из-за которой Октавио чуть не свел на тот свет своего старшего брата Рамиро, ее законного мужа, фигура служебная. В принципе это сюжет о братьях, о любви-ненависти между ними. У этой любви, как и у всего остального в картине, есть собачья метафора: чудо-ротвейлер, который становится грозой округи и чемпионом всех собачьих боев. Именно он дарит Октавио немалый доход, причем это «чистые» деньги — в отличие от тех, что приносит Рамиро, служащий в супермаркете, а в свободное время грабящий банки. Уже одна такая деталь немало говорит о своеобразии мексиканского менталитета. Финал этой первой истории печален: один из недругов Октавио подстреливает чудесного ротвейлера, хозяин везет его к врачу и по дороге попадает в аварию, из которой он выйдет полуживым. А Рамиро падет при штурме очередного банка.

Вторая пара героев словно бы из другого мира, но только словно бы. Даниэль, редактор глянцевого журнала, и супермодель Вале-



«Сука-любовь»

рия. Ради нее он бросил жену и двух дочек, купил квартиру с шикарным видом: жить бы да жить. Но не тут-то было. Валерия попадает в авткатастрофу (ее машина сталкивается с машиной Октавио), ломает ногу, а потом и вовсе теряет ее. Но самым большим испытанием для любовников становится пропажа собачки, провалившейся в новой квартире под только что выложенный паркет. Несколько дней гламурная пара слушает жалобные стоны четвероногого друга, которого грызут крысы, но сломать дорогой паркет не решается. Быть может, предчувствуя, что вслед за потерей ноги Валерию ждут острые финансовые проблемы.

Еще один драматический жизненный переплет: бывший профессор, а теперь уже и бывший красный террорист, Эль Чиво работает теперь заказным киллером. Он отрастил бороду а-ля Маркс и завел в своей убогой халупе свору псов. Однажды он получает заказ на очередного клиента, но не убивает, а похищает и его, и заказчика, устраивая очную ставку двум врагам, которые оказываются братьями (саркастический парафраз первой истории). Но и у циничного Чиво есть ахиллесова пята — брошенная им дочь Мару. В финале

он приходит в ее дом и наговаривает на автоответчик полные слез признания в любви. Единственная сентиментальная сцена в жестком и даже безжалостном фильме.

Но еще до этого Эль Чиво приводит домой полудохлого ротвейлера, найденного на месте автокатастрофы (той самой, где пострадали Рамиро и Валерия). Спустя несколько дней, вернувшись домой после отлучки, он обнаруживает страшную картину: пес настолько окреп, что насмерть загрыз всю остальную свору. Именно это событие подвигает Чиво на то, чтобы покончить со всем сразу. Он сбривает бороду и, захватив пса, отправляется на большую дорогу. Два убийцы — человек и собака — скрываются в темной глубине кадра.

Использование собак в кино было бы достойно отдельного исследования и, надо думать, его когда-нибудь дождетсЯ. Конечно, это простейший способ надавить на эмоции — способ, которому учили еще классики голливудского вестерна. Предположим, в первых кадрах фильма сидят в салуне два героя, выпивают. Забегает собачонка: один пинает ее ногой, другой подзывает, гладит. Вот и готовы контрастные характеристики персонажей.

Современное кино, впрочем, привлекает собак не только в гуманистических и психологических целях. Съемки собачьих боев у Иньярриту, хотя и данные скупы, достаточно кровавы и натуралистичны, чтобы потрясти сердце собачника. Но вряд ли хоть Кира Муратова, хоть сама Брижитт Бардо рискнули бы вмешаться в этот конгломерат собачье-человечьей жизни, где неразделимы любовь, ревность, жажда наживы и полное безразличие к опасности.

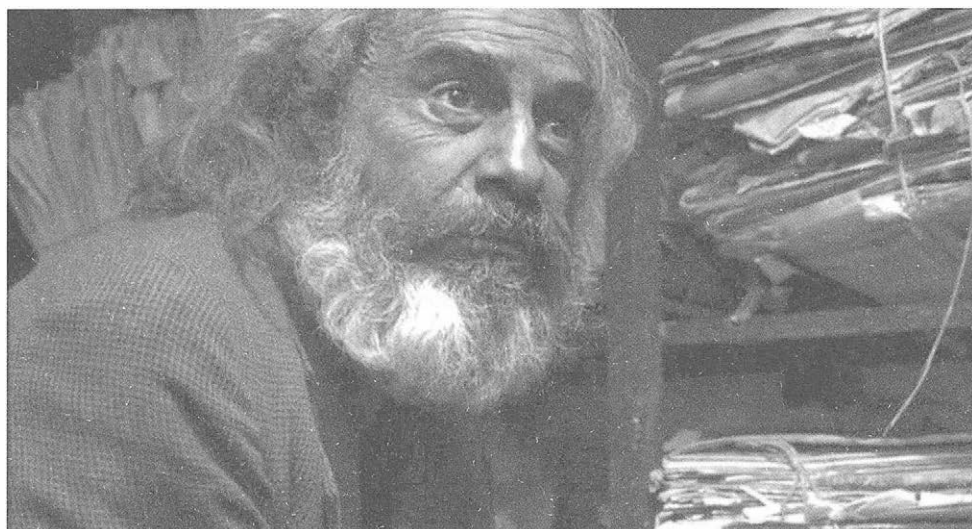
Имя Муратовой прозвучало не совсем всуе, поскольку фильм Иньярриту если не по темпераменту, то по своей философии, а также по построению вполне может быть сопоставлен с «Тремя историями». Почему-то, правда, его больше принято сравнивать с Тарантино. Именно он сделал форму кинематографического триптиха не только остро модной, но и знаковой. Хотя за пять лет до «Криминального чтива» ее не менее успешно опробовал Джим Джармуш в фильме «Таинственный поезд». Там тоже разыгрывалось три автономных истории, пересекавшихся в момент выстрела. У Иньярриту вместо выстрела — автокатастрофа. Но смысл структуры триптиха все же иной.

Помните, некогда триптихи были популярны в итальянском кино — в фильмах типа «Вчера, сегодня, завтра», где одна и та же актриса или актерская пара (Мастроянни — Лорен) перевоплощалась из простолюдинов в богачей, а потом еще в каких-нибудь чудаков-интеллектуалов. Это позволяло малыми средствами дать «широкую социальную панораму» общества в стиле «розового неореализма». Который, кстати, и был непосредственным предшественником мыльной оперы.

Сегодня, в эпоху посткинематографа, столь наивный подход вряд ли уместен. Современные триптихи несут в себе обязательный подвох, игру с временем и пространством, мысль о деформациях причинно-следственных связей в эпоху виртуальных психозов. Иньярриту не только синхронизирует три фабульных линии по абсолютной шкале времени (до и после автокатастрофы), но и выходит в мифологический хронотоп (финал с уходящими в никуда человеком и собакой). Истории героев и основные внутренние темы рифмуются. Вводится также мотив параллельной (телевизионной) реальности: мы знакомимся с Валерией, когда она выступает в телешоу.

Огромную роль в сюжетопостроении фильма играет музыка. Основную музыкальную тему — тему человеческой боли — создал Густаво Манта Олалла с помощью пиццалок, баночных скрипок, индийской гармоника и гитары. Кроме того, режиссер, в прошлом сам диджей, включил в картину песни множества не похожих друг на друга музыкантов и групп. При всех манипуляциях фактурами, а отчасти и стилями, фильм замешен на свежем и непосредственном восприятии реальности — таком, которое уже давно невозможно ни в США, ни в Европе. Именно тем он и ценен: образец мексиканского неореализма без всяких признаков маньеристской усталости.

Признаки если не усталости, то тиражированности метода появились в следующем фильме. Вдохновленный успехом «Суки-любви», Иньярриту снял «21 грамм» (2003), где социальное отступило перед экзистенциально-интимной проблематикой. Этот проект можно назвать гастрольным: Иньярриту, культурный герой Мексики, гастрольирует в США, а голливудские звезды гастрольируют в знойной латиноамериканской мелодраме. Вместо свежих мекси-



«Сука-любовь»

«21 грамм»





«Вавилон»

«Сука-любовь»



канских лиц мы видим до боли знакомые — Шона Пенна и Бенисио Дель Торо, чуть менее затертое — Наоми Уоттс. Кажется, им никогда не доводилось играть ничего подобного. Чего стоит главный сюжетный ход — пересадка сердца, новый носитель которого влюбляется в жену погибшего. Остался только один неиспользованный мелодраматический верняк (собака, узнающая сердце хозяина) — чтобы фильм стал уже даже не мексиканским, а индийским. Но тут режиссер, видимо, испугался, что его погубит склонность к собачьим метафорам.

В новом фильме обошлось без собаки, но все остальное есть — и авария, и люди, сошедшие с праведного пути, и раскаянье, совсем не ведущее напрямик в рай. Главное же — есть режиссерский темперамент, который сумел растормошить даже самых отмороженных профи. Попав на съемочную площадку к мексиканцу, они возвращаются к своему естеству, становятся «животными» — что для голливудского кино, производящего искусственных богов и монстров, явный плюс.

Увы, у медали есть и другая сторона. Фильм сам по себе напоминает пересадку сердца — в красивое, но безжизненное голливудское тело. И живое мексиканское сердце до конца не приживается. Иньярриту сохраняет форму перепутанного во времени и пространстве витиеватого триптиха. Три автономные истории трех героев — как блуждающие звезды, они долгое время существуют в космической невесомости, пока их не соединяют автокатастрофа и сердечная операция. Этого уже и так многовато, но автору как поэтической натуре хочется ввести в свою модель мира еще и некий обобщающий метасюжет. В прологе, предваряющем действие, сообщается, что тело человека при расставании с бранным миром теряет в весе 21 грамм. Именно столько, надо полагать, весит душа, и именно этой малости не хватает полновесному во всех остальных отношениях фильму.

Его Иньярриту снял, уже живя в Лос-Анджелесе. Позднее он скажет: «Я — иммигрант, я изгой». Режиссер приехал сюда за четыре дня до 11 сентября и хлынувшей после этого антииммигрантской волны. «Пренебрежение, с которым мне пришлось столкнуться, —



«21 грамм»

вспоминает он, — быстро вывело меня из благостного состояния и помогло все начать с нуля. С одной стороны, меня здесь очень поддерживали, с другой — приходится проходить через массу унижений: каждые полгода я должен возобновлять свою визу и, пересекая американо-мексиканскую границу, сталкиваться с очень неприятными ситуациями, хотя я нахожусь в более привилегированном положении, чем остальные мои соотечественники».

Именно этот опыт привел режиссера к идее перенести через мексиканскую границу тему и методологию фильма «Сука-любовь». Вместе с картинами «21 грамм» и «Вавилон» они образовали трилогию — художественную форму, близкую Иньярриту (образцом совершенного фильма он называет состоящего из трех частей «Крестного отца»). Теперь он прочно осел в Лос-Анджелесе, живет там с женой и двумя детьми. Считает, что быть хорошим отцом важнее, чем профессиональная слава: после фильма «21 грамм» он устроил себе отпуск на полгода и объездил с семьей всю Европу.

«Вавилон» — уже не мета-, а мегасюжет. И здесь хитроумно сплетены три разные истории, только масштаб куда глобальнее: од-

на происходит в Марокко и Тунисе, другая на пограничье Калифорнии и Мексики, третья — в Японии. Охотничье ружье, подаренное богатым японцем марокканскому арабу, естественно, выстрелит, попав в руки его сыновей-мальчишек. Выстрелит не в шакалов, терроризирующих козье пастбище, а в туристический автобус, и жертвой станет американка, путешествующая со своим мужем: по округе тут же поползет весть об окопавшихся террористах. А в это время мексиканская няня вывезет малолетних детей американской пары из Сан-Диего на свадьбу своего сына, потом не сможет обратно пересечь американскую границу и чуть не загубит детей в пустыне. И в это же самое время в Токио глухонемая дочь японца будет переживать свою драму, суть которой окажется наименее предсказуемой и понятной только в самом конце.

Драматургия пазла, составленного из нескольких автономных сюжетных линий, которые обязательно пересекутся в точке А, разрабатывается мировым кинематографом уже не первое десятилетие: после Джармуша и Тарантино появились «Магнолия» и «Столкновение». Иньярриту с самого начала запатентовал несколько слагаемых метода. Он как натуральный мексиканец поднимает проблемы иммигрантов и мегаполисов (кажется, полстраны живет и работает в США, а в Мехико все равно остается двадцать миллионов народу), социально-культурного расслоения и двойных расовых стандартов, причем делает это с темпераментом, достойным своей нации, и со все большим, теперь уже голливудским постановочным размахом.

В «Вавилоне» наряду с непрофессиональными исполнителями играют звездные монстры ранга Брэда Питта и Кейт Бланшетт, для которых этот самый сложный проект представлялся почти малобюджетным, соответствующими были и гонорары. Причем это тот случай, когда появление звезд в небольших ролях оправдано. Питт придает необходимую весомость образу американца, который пытается всеми возможными средствами спасти истекающую кровью раненую жену и сталкивается с равнодушием соотечественников, стремящихся поскорее унести ноги из подозрительной арабской деревни. Бланшетт практически всю роль проводит в агонии, лежа на полу арабской хижины, что вряд ли удалось бы с таким профессиональ-



«Вавилон»

ным шиком изобразить менее известной и изощренной актрисе. Горькая ирония состоит в том, что статусная американская пара, перестрадав и пережив экстрим, в итоге выходит относительно сухой из воды. Непоправимо же страдают бедные — мексиканцы и арабы.

Правда, надо признать, страдают они главным образом не из-за расизма, бюрократизма и антитеррористической истерики, а из-за самих себя и собственных детей. Если бы марокканец не дал ружье подросткам-балбесам, решившим «испытать оружие», ничего бы не случилось. Если бы мексиканская няня не усадила чужих детей в машину под управлением собственного сына-психопата, все сложилось бы иначе. Сына играет мексиканский, а теперь уже и международный секс-символ Гаэль Гарсия Берналь, в свое время открытый для кинематографа не кем иным, как Иньярриту. Он мобилизует все свое обаяние, всю стараясь внушить симпатию к герою, взорвавшемуся от грубостей пограничников. И тем не менее дураку ясно, что по сути, пускай не по форме, пограничники правы: если все будут хватать чужих детей и возить туда-сюда через границу, вряд ли это приведет к хорошей жизни в современном Вавилоне.

Если марокканская и мексиканская истории с самого начала на- низаны на одну и ту же нить провоцирующих одно другое событий, то японская связана с ними опосредованно. Японец, подарив арабу ружье, сделал свое дело, но выясняется, что и на родине он успел серьезно наследить. Здесь уже не родители страдают от необдуман- ных поступков детей, а дети становятся жертвами собственных родителей (в данном случае — инцеста). Чувствуя некоторую чуже- родность японской новеллы в структуре целого, Иньярриту особен- но заботится о ее кинематографически эффектном воплощении: сцена в дискотеке с пульсирующим звуком и светом должна вырази- ть пик сексуальной фрустрации глухонемой девочки с изуродо- ванной психикой.

Семейные проблемы, впрочем, не заслоняют глобальных и муль- тикультурных, ибо контакт разных культур несет не меньше слож- ностей, чем преемственность поколений. Если бы, как это повсюду происходит сегодня, туристы не разъезжали по всему миру и из страны в страну не кочевали иммигранты, не было бы вообще филь- ма «Вавилон». Зато теперь о нем говорят как о «победительно ам- бициозном эпосе, который пытается разобраться с множеством бед, подстерегающих человечество». В течение всего Каннского фестиваля газета Metro печатала статьи (типичное название «Вави- лонская башня стоит!»), молодые авторы которых настойчиво лоб- бировали картину Иньярриту, рассказывая, как она перевернула их сознание, и доказывая, что «Вавилон» — это квинтэссенция всего конкурса, его главных тем и устремлений, а постановщик этой кар- тины — самый прогрессивный и перспективный режиссер совре- менного кино.

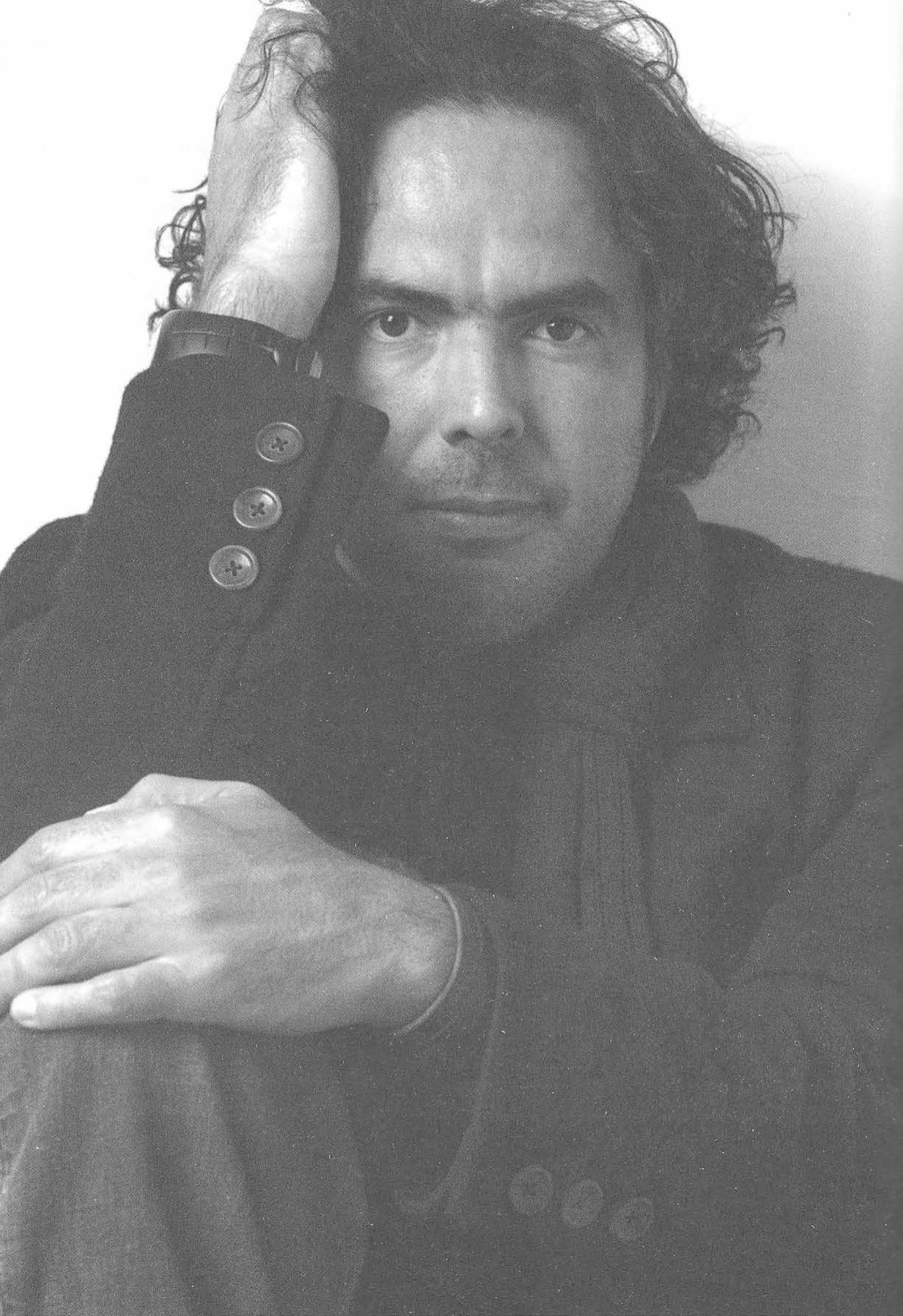
Возникает вопрос: почему же все-таки создатели этого фильма не сорвали «Золотую пальмовую ветвь»? А потом и главного «Оска- ра»? Похоже, они стали жертвой собственного метода. Принцип фильма, как и всего кинематографа Иньярриту, был сформулиро- ван (причем иронически) еще Чеховым: все сценические ружья стреляют. Русский классик не предполагал, сколь актуальным ока- жется этот драматургический слоган сто лет спустя. События, про- исходящие на огромном удалении, провоцируют друг друга, иллю-

стрируя расхожую мудрость о том, что взмах крыльев бабочки в одном конце света может нагнать ураган в другом.

Но именно здесь не помешало бы толики чеховской тонкости. Иньярриту же идет напролом. Антиглобализм идеи столкнулся с глобалистской драматургией, внимательная политкорректность в изображении локальных культур не спасла от туристического оттенка «галопом по Европам», антигламур ситуаций неожиданно обернулся гламурной упаковкой, в которой поданы «беды человечества». Последнее — самое странное в режиссерской индивидуальности Иньярриту: он делает все, чтобы реальность в его фильмах выглядела спонтанно и естественно, а она плохо подчиняется «пазловой» драматургии, и ее все сильнее приходится придавливать слоем эстетического лака.

Сегодня, отработав громкую трилогию, Иньярриту оказался на пороге нового этапа своей биографии. Его отношения с Гильермо Аррьегой разрушились после того, как сценариста всех трех фильмов не позвали в Канн на премьеру «Вавилона». Два года спустя он таки приехал сюда, но уже как режиссер-дебютант конкурсного фильма. А Иньярриту теперь сам пишет себе сценарии или ищет других соавторов. Его ближайший проект — фильм «Biutiful» с фонетической игрой в названии, с Хавьером Бардемом в главной роли и Барселоной как местом действия. Еще одна идея «латинского лобби»: Иньярриту вместе с Куароном и Дель Торо намерен продюсировать мини-триптих «Мать и ребенок», который снимет Родриго Гарсиа.

Единственный, кого Иньярриту сохранил из костяка старой команды — оператор Родриго Прието: он всегда находит безошибочный изобразительный эквивалент темпераменту режиссера. Но главная проблема Иньярриту — не смена сотрудников. Она по-прежнему в том, чтобы в вавилонской суеде сохранить ту заветную часть мексиканской души, которая не подвержена пересадке.



«ГРАНИЦЫ НАХОДЯТСЯ ВНУТРИ НАС»

Каннская премьера «Вавилона» наполнила Алехандро Иньярриту энтузиазмом, который он пытался скрыть или пригасить, но это при его темпераменте все равно не очень удавалось.

— Какие чувства вы испытывали, работая над этой картиной, и теперь, когда она вышла к публике?

— Часто вспоминал вашего соотечественника Льва Толстого. Он писал, что все счастливые семьи одинаковы. Я же убедился, что нас объединяют несчастья и боль. В этом парадокс: я задумал «Вавилон» как фильм о том, что разъединяет людей, но когда впервые посмотрел смонтированный материал, чуть не заплакал: получилось кино про то, что нас всех объединяет — японцев, марокканцев, мексиканцев и американцев.

— Но ведь это и фильм о разделяющих людей границах...

— Границы усложняют жизнь, но на самом деле в природе их не существует. Иммиграция — это болезненный феномен, потому что мексиканцы, например, покидают свою страну потому, что у них нет иного выбора. Я один из них, но я привилегированный мексиканец. Вообще же границы проходят не только между странами, но между супругами, между родителями и детьми. И это не биологические законы. Мы соорудили эти границы с помощью культуры, религии, правительств, а также собственных предрассудков и стереотипов. Подлинные границы — как идеи — находятся внутри нас.

— *Насколько сильны ваши мексиканские корни и часто ли вы к ним прибегаете?*

— Я живу в Лос-Анджелесе и шучу, что у меня тут период реабилитации. Здесь не курят, мало пьют, едят скучную, невкусную, но полезную пищу, занимаются йогой и рано ложатся спать. Идеальное место для остепенившегося семейного человека вроде меня. Когда я возвращаюсь в Мехико, уже не ощущаю город своим и вижу себя в нем со стороны. Что касается профессиональной стороны жизни, я — режиссер-глобалист, а мои фильмы — кочевники. Я не делю кино по национальным признакам: кино универсально, если это хорошее кино. В Мексике меня нередко подкалывают: мол, продал душу Голливуду. Но если такова продажность, то она мне нравится. В Голливуде я чувствую себя свободным.

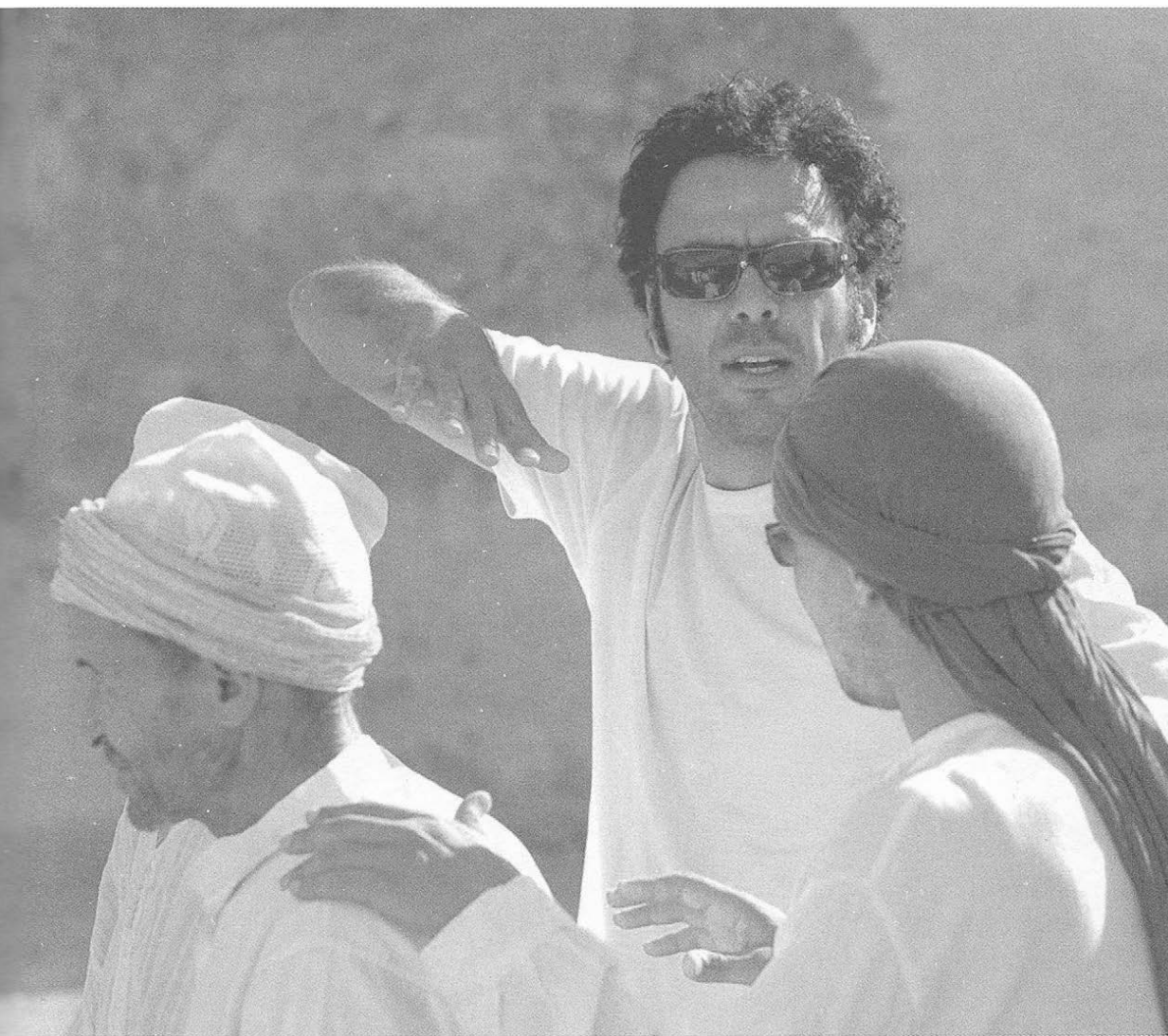
— *А поддержка друзей-соотечественников важна?*

— Да, Альфонсо Куарон и Гильермо Дель Торо в моей жизни незаменимы. Гильермо не только необычайно креативен, он также очень хороший слушатель, и его помощь в разработке идей и проектов трудно переоценить. Сначала я все обсуждаю с Гильермо, потом — с семьей. Для меня самый болезненный этап — поиск структуры будущего фильма. В это время я ощущаю в животе жжение и боль, я превращаюсь в живого зверя, или он поселяется во мне. Проблема в том, чтобы вывести его наружу. Иногда я называю этот процесс: убить слона.

— *Выходит, вы совсем не так рациональны, как некоторые думают, судя по хитроумным конструкциям ваших фильмов?*

— Я люблю рисковать и не боюсь провала, люблю опасные зоны и падения, ошибки, на которых лучше всего учиться. Меня не очень волнуют слова, ибо важно, что персонажи делают, а не то, что они говорят. Важны эмоции. В то же время я ненавижу, когда режиссеры хотят произвести впечатление с помощью операторских выкрутасов. Мне хотелось бы, чтобы из моих фильмов люди выносили чувства печали и надежды, меланхолии и ностальгии.

Эта глава написана вместе с Еленой Плаховой





АБДЕЛАТИФ
КЕШИШ

КУС-КУС И ЛЯГУШКИ

Журнал «Кайе дю синема», в чьем активе десятки искусно срежиссированных кинематографических репутаций, создал настоящий культ из фигуры Абделати́фа Кешиша — особенно после его новейшей работы «Кус-кус и барабулька» (2007). Случалось, что некоторые из этих, раздутых журналом репутаций не выдержали испытания жизнью, но перед нами явно не тот случай.

Жан-Мишель Фродон, главный редактор «Кайе», в статье «Язык Абделя и настоящая страна» пишет об Абделе Кешише (так его уменьшительно называют, и это тоже знак особого интимного расположения) как о мастере утонченной и увлекательной лингвистической игры. Эта игра отражает амбивалентность сегодняшнего французского языка, в котором причудливо перемешались классическая традиция, идущая от Расина и Мариво, аргó городских окраин и иммигрантов, арабские заимствования и вошедшие в быт благодаря увлечению молодежи рэпом англицизмы.

Фродон с редким даже для «Кайе» пафосом называет фильмы Кешиша «пособиями по употребляемым в наши дни наречиям», «лекциями по сравнительной лингвистике, которые проиллюстрированы различными аффективными ситуациями (нежность, радушие семейной и дружеской трапезы, гнев, стыд) и дают ключ к симфонии языка как он есть сегодня: «Рабочие-французы и рабочие-иммигранты, бабушки, дедушки, родители, подростки и дети, мужчины и женщины, начальник верфи, директор банка, высокопоставленный муници-

пальный служащий и другие персонажи произвольно озвучивают каждый свою манеру говорить. Это язык, живущий только на обочине. Его существование признается лишь через порицание за излишнюю распушенность. Это „маргинальный язык“, который не услышишь в телевизоре, на котором не изъясняются политики, но которым владеют жители разных регионов Франции, наши современники, люди разных этнических корней».

Помимо языка как такового Кешиш деконструирует кинематографический язык — с тем чтобы, оставаясь современным и никому не подражая, вписать свое кино в традицию Жана Ренуара, Марселя Паньоля, Клода Соте, Мориса Пиала, — самых французских из всех французских режиссеров. К тому же все они, будучи интеллектуалами, сумели сделать фильмы, выразившие народное мироощущение, завоевавшие популярность, ставшие национальным достоянием.

Кешиш явно не ожидал столь высоких сравнений, но против них не возражает, будучи вполне готов слегка мистифицировать восторженных французских экспертов: «Если меня видят таким образом, я счастлив. Я с удовольствием смотрел их фильмы, когда был подростком». Тогда он готовился стать актером, и одним из образцов для него был Мишель Симон, а уже через него Кешиш узнал Ренуара. Из иностранных режиссеров ему близок по духу Фрэнк Капра, с социальными комедиями которого, в частности с «Леди на день», сравнивают «Кус-кус и барабульку». Гораздо удивительнее, в том числе, надо полагать, и для самого Кешиша, когда ему находят параллели в работах Серджо Леоне, Брайана де Пальмы и Пола Верховена: фантазии увлеченных критиков поистине нет границ.

Опыт игры в театре и, небольшой, в кино привел Кешиша к размышлениям о связи двух зрелищных искусств. В этом смысле он наследует ветерану «новой волны» Жаку Риветту: фильмы и того и другого развиваются медленно, как атмосферные театральные спектакли, и заметно превышают принятые нормы кинометража. Хотя Кешиш снимал в разных регионах Франции (в его фильмах звучат северофранцузский, лотарингский и юго-восточный савойярский акценты), ближе всего ему юг: Ницца, где будущий режиссер,

родившийся в Тунисе, вырос, и Марсель. В определенном смысле он тяготеет к социальной «марсельской школе» кино во главе с Робером Гедигьяном, хотя и не любит отождествляться с ней, и уж никак в ней не растворяется. Вообще он ведет себя скромно, но независимо, не позволяя похлопывать себя по плечу и, похоже, понимая, что его слава несколько преувеличена, поскольку французское кино оказалось «на безрыбье».

Первая кинороль Кешиша была сыграна в фильме «Чай с мятой» режиссера Абделькрима Бахлула еще в 1984 году, когда ему исполнилось 23 года, — и уже тогда он почувствовал желание стать по другую сторону камеры, чтобы не служить лишь инструментом в руках других и не быть только символом того, что называют «арабским кино». Иными словами, он захотел стать французским режиссером.

Не имея академического образования, Кешиш подходил к языку с точки зрения актера, которая постепенно трансформировалась в более рефлектирующую, режиссерскую: «Я хотел придать своим персонажам романтическую значимость и более высокую степень человечности, не ограничивая их карикатурными социокультурными архетипами. Это мужчины и женщины. Никаких символов».

Полнометражный режиссерский дебют Кешиша «По вине Вольтера» стал одним из главных фильмов Венецианского фестиваля 2000 года и завоевал приз Дино де Лаурентиса «Лев будущего». Редкое обещание сбывается в такой степени. Но тогда даже такой проныцательный критик, как Дэвид Стрэттон, написал в *Variety* очевидную глупость. Мол, если бы из картины вырезать минут сорок, был бы высший пилотаж, а так дело безнадежно: «Агонизирующая медлительность, с которой автор показывает сексуальные злоключения своего героя, достигается ценой упущений в гораздо более интересной теме выживания иммигрантов во Франции».

Между тем первый же фильм Кешиша, длящийся 2 часа 8 минут, демонстрирует уникальный стиль и особый ритм повествования — с одной стороны, победу универсальных ценностей над социальными и этническими — с другой. Это редкое сочетание было оценено и канонизировано значительно позже. На экране люди едят, пьют, танцуют, болтают, занимаются любовью почти в реальном времени.



«По вине Вольтера»

Не происходит решительно ничего особенного, а если и происходит, то таких событий всего два-три на фильм и показаны они бегло, скороговоркой, только обозначены. В начале картины мы видим, как главный герой Джалиль, выходец из Туниса, представляется алжирским политэмигрантом, чтобы получить вид на жительство во Франции. Он живет в хостеле и нелегально продает фрукты и цветы в парижском метро. Основную часть фильма, впрочем, занимают его романы с двумя парижанками — одной арабского, другой французского происхождения. Встреченная в баре мать-одиночка Насера (Ауре Атика) внезапно, уже будучи в подвенечном платье, бросает его и доводит этим поступком до психушки. Там Джалиль встречает нимфоманку Люси (Элоди Буше), которая становится его новой спутницей.

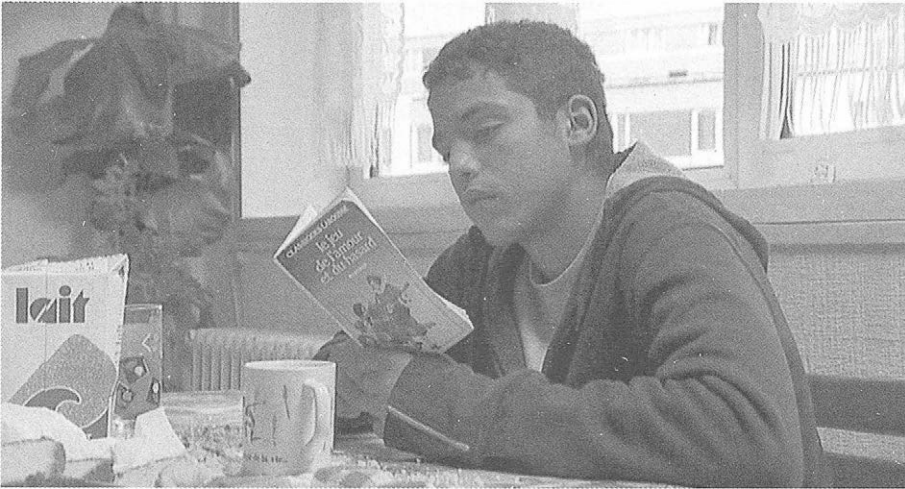
Последняя большая сцена фильма — из разряда любимых Кешишем: он показывает вечеринку друзей, их времяпровождение настолько органично и естественно, что кажется, эпизод может длиться вечно, но смотреть не устаешь: в этой медлительности есть редкий кинематографический саспенс. Один из ближайших прияте-

лей героя напивается, и вся компания со смехом и трогательной заботой приводит его в чувство под душем. Рано утром, когда вся компания спит мертвецким сном, Джалиль с цветами бежит на рабочее место в метро, чтобы быть схваченным полицией и тут же депортированным на родину. По контрасту с предыдущим (необязательным) эпизодом, полным поэзии и эмоций, этот (судьбоносный) показан кратко и сухо: мы видим крыло самолета и пару служителей закона, вводящих нелегала на трап.

Как вольтеровский Кандид, мечтавший об Эльдorado, Джалиль искал рая во Франции, но нашел в лучшем случае чистилище, из которого его выбрасывают в ад. Упоминание в названии французского философа и писателя сразу вписывает будто бы сугубо социальный фильм о современности в традицию литературы Просвещения и психологического романа, в которой интимная жизнь играет не менее важную роль, чем общественная.

Второй фильм Кешиша «Увертка» (2003) делает это вывод правильным, пригодным для творчества режиссера в целом. В роли Вольтера здесь выступает Мариво, чью пьесу в качестве «культурного погружения» репетируют в школе микрорайона, заселенного подростками в основном арабского, африканского или азиатского происхождения. Пьеса называется «Игра любви и случая». Именно случай приводит героя картины Кримо на репетицию — а на самом деле его приводит любовь.

Кримо (Осман Элькарац) неразговорчив и производит впечатление аутичного подростка, которому трудно среди болтливых, предельно раскрепощенных сверстников. Их энергичный, ненормативный речевой поток с трудом успевают передать английские субтитры: «Fuck you, you fuckin' faggot motherfucker!» Фильм, ставящий в центр внимания словесную артикуляцию чувств, стремится схватить это буйство слов, эту лингвистическую агрессию, являющиеся неотъемлемой частью подросткового общения и напоминающие по ритму рэп или спортивный поединок. А может быть, даже — турнир не стесняющихся в выражениях острословов, когда оскорбления и ругательства вырываются из уст противников с быстротой пулеметной очереди.



«Увертка»

Тем более красноречиво свидетельство самого Кешиша, который говорит о своем желании поставить костюмный фильм, действие которого происходило бы в XVIII веке и было бы основано на реальных событиях эпохи галантных ритуалов. Именно из той эпохи идет культура слов, столь трансформировавшаяся в наше время, но по-прежнему призванная освободить человека из скорлупы его одиночества и стать средством коммуникации как на интимном, так и на социальном уровне. В то же время власть слов может разрушать и подавлять — как мы видим в фильме Кешина в сцене наезда на подростков полиции. Тут уже — а не в мальчишеской игре — слова выступают в роли настоящих агрессоров.

У Кримо есть мать и есть подружка Магали, но ни та ни другая не отвечают позывам его чувствительного сердца. Его комната завешана акварелями рыбацких лодок: работа отца, который мог бы помочь парню, но вместо этого отсидивает свой тюремный срок. Поссорившись с Магали, Кримо случайно сталкивается с белокурой «секс-бомбой» Лидией (Сара Форестье, отмеченная «Сезаром» как самая обещающая молодая актриса), которая одета в длинное платье, предназначенное для роли в спектакле и еще не оплаченное. Кримо одалживает ей денег, чтобы расплатиться, и по ее настоянию идет на репетицию в парк. Остальные участники представления одеты



«Увертка»

«По вине Вольтера»





«Кус-кус и барабулька»



обыкновенно, только Лидия в образе: она особенная, и она есть истинный, тайный объект влечения Кримо. Он делает все возможное и невозможное, чтобы удалить своего соперника Рашида и попасть на главную роль в спектакле. Параллельно Фрида, играющая служанку, интригует против примадонны, а Магали закатывает ей сцену ревности и обзывает шлюхой. Среди сплетен, ревности, обид, схлестывающихся честолюбий разыгрывается сюжет «Увертки», столь далекий от Мариво по историческому и этническому материалу, но столь близкий ощущением важности каждого нюанса человеческих чувств. Чувствительная DV-камера оператора Любомира Бакчева становится союзницей режиссера в его деликатном и полном юмора исследовании психосоциальной природы человека. «Увертка», начинаясь как чисто подростковая история из жизни маргиналов, вырастает в утонченную драматическую комедию, дающую точный срез современного французского общества. Поэтому награждение этой картины целой коллекцией национальных премий «Сезаров» сделало Кешиша новым знаменем французского кино.

Занятно, что недавно режиссер Кристоф Оноре тоже попытался соединить классический французский сюжет (в данном случае «Принцессу Клевскую» мадам де Лафайет) с жизнью современной школы. А когда в 2008-м в Канне победил «Класс» Лорана Канте, не вспомнить об «Увертке» было просто нельзя: это тот же сюжет, только рассказанный от лица противоположной стороны. Действие практически целиком разыгрывается в стенах одного класса парижской школы, где почти не встретишь белых лиц. В этот проблемный подростковый коллектив приходит новый учитель, белокожий щуплый коренной француз, который, как и настоящий голландец в Голландии и вообще европеец, в Европе уже сегодня не воспринимается как абсолютное большинство, а завтра рискует стать меньшинством и даже реликтом.

Именно как представителя меньшинств встречают учителя в классе, а один из первых вопросов, который он услышит: «Правда ли, что вы любите мужчин?» Чрезмерно интеллигентный молодой человек, употребляющий никому не понятные ученые слова (типа «сноб»), в представлении детей городской окраины даже не чудак, а

просто «пидор». Вообще коренные французы для них «воняют сыром, свининой и лягушками». Учитель сталкивается с мультикультурным вызовом лоб в лоб и должен умело сочетать образовательную миссию, политкорректность и умение говорить со своей паствой на ее языке. О том, как постепенно чужак, приобщая «дикарей» к культуре французского языка и литературы, завоевывает сердца своих учеников, рассказывает эта педагогическая поэма на современный галльский лад. Кешиш смотрит на проблему с другой позиции, чем Канте, но оба признают важность культурного диалога для будущего всего французского общества.

Вершиной творчества Кешиша на сегодняшний день стал фильм «Кус-кус и барабулька». Он был главным фаворитом Венецианского фестиваля и хотя по стечению обстоятельств не получил «Золотого льва», был отмечен четырьмя наградами — от Спецприза жюри до премии имени Марчелло Матростроне, присужденной молодой актрисе Хавсии Херзи.

«Увертка», продюсером которой выступил Жак Уаниш, была малобюджетным фильмом, подросткам-участникам съемок ничего не платили, все снимали в сквоте, который нашел Кешиш. На съемках «Кус-куса и барабульки» гонорары начислялись по профсоюзному минимуму, но все же бюджет составлял около 7 миллионов евро, а продюсером на этапе монтажа выступил легендарный Клод Берри. Он дал режиссеру полную свободу: даже понимая, что метраж фильма под три часа может стать проблемой, не требовал сокращений. Кешиш говорит, что ему необходимо делить с кем-то не только финансирование, но и веру в проект. Таким человеком оказался Клод Берри, для которого «Кус-кус и барабулька» стал последним продюсерским триумфом перед смертью.

Картина начинается с велосипедного рейда главного героя, пожилого портового рабочего Слимана Бейжи (Хабиб Буфарес), который объезжает членов своей большой семьи, чтобы привезти им свежую рыбу. Бывшая жена готова послать его куда подальше: ей нужны деньги, а рыбой, которой забит холодильник, она сыта по горло. Так же как и выросшие дети Слимана и его любовница, фактически вторая жена.

Возможно, что Слиман привозит рыбу в последний раз: ведь сегодня он узнал от своего босса, что больше не нужен на работе. Вот почему так печален взгляд героя, некогда приехавшего в эту страну, в этот южный французский город из Туниса, чтобы поднять на ноги свою семью. Но он не намерен сдаваться: за ним большой клан, не всегда дружный, но когда надо сплоченный. Не давая волю депрессии, герой попытается вместе со своей приемной дочерью Рим (и родной дочерью его любовницы) выбить кредит и открыть ресторан с тунисским рыбным кус-кусом в виде фирменного блюда. Сверхзадача — сделать так, чтобы ресторан стал любимым местом горожан всех цветов кожи и групп крови, а для начала туда надо заманить «больших шишек» города.

Французских критиков, любящих все элегантно, особенно пленяет красота построения фильма, как будто бы посвященного некрасивой бытовой теме, где и этнические краски не столь уж яркие, ибо многие из героев картины утратили корни, интегрировались во французское общество и даже почти не говорят на родном арабском. Кус-кус и вообще кулинарная традиция — то, что в них остается коренного, и то, что ни при каких условиях не должно генетически исчезнуть.

К этому выводу режиссер подводит, проводя нас сквозь лабиринты разнообразных жанров, все время меняя ракурс и стиль освещения: от мыльной оперы до социально-неореалистического фильма, от комедии положений до сказочной притчи, от парадокumentального до развлекательного кино. Эти переходы довольно заметны и в другом случае могли бы привести к полной эклектике, но именно они сообщают динамизм картине, которая внутри каждой сцены кажется статичной и чересчур медлительной.

Однако зритель, способный получать удовольствие от художественной игры, не заскучает, поскольку Кешиш каждый раз приберегает для него маленькую кульминацию эпизода, и она рождает неповторимый эмоциональный эффект. «Импровизация, непривычная длительность эпизода все потому, что завтрашнего дня не будет. Общность иллюзия, важна лишь сила этой иллюзии» (из рецензии Стефана Делорма в «Кайе»). Добавим, это иллюзия (или не только?) национального мультикультурного единения.



«Кус-кус и барабулька»

Критики обычно приводят две сцены, чтобы проиллюстрировать метод Кешиша. Первая — это интересная, кажется, четверть метража картины (хотя на самом деле гораздо меньше) сцена семейного обеда, «жертвенного пира». Она была подробно прописана в сценарии, но потом, после того как актеры выучили текст, заново симпровизирована и снята двумя камерами: одна находилась на достаточном удалении, чтобы вобрать сразу нескольких из пятнадцати персонажей, другая же периодически давала сверхкрупные планы жирных от кус-куса губ или тайного сигнала, посланного через стол чьими-то глазами, — что сразу придавало монотонному действию плотскую весомость и сюжетный смысл.

Второй эпизод — когда Рим, пытаясь убедить свою мать (любовницу Слимана) пойти на вечер на борту корабля-ресторана, который она считает «чужим праздником». Здесь бытовая монотонность сцены полностью разрушается сильным исполнением Афсии Херзи, которую Кешиш считает большой актрисой, наполненной благодарью, а самого его после открытия Сары Форестье и Афсии Херзи называют лучшим специалистом по кастингу во Франции.

Еще одна ключевая сцена с участием Рим — финал фильма, когда она в алом наряде, блестящих серьгах и с полуприкрытыми веками исполняет танец живота, а ей аккомпанируют старики-музыканты: это аллегория «девушка и смерть», но это же и рефлексия на тему противоречивости арабской культуры. Параллельным монтажом показано, как Слиман, собрав остатки сил, бежит за мальчишками, ради шутки угнавшими его мотороллер. Этот параллельный монтаж, кажется, никогда не закончится: и старик, и девушка находятся «на последнем дыхании», и ассоциация с фильмом Годара явно окрашивает финальный двойной марафон, играющий роль культурной метафоры. Сакраментальный кус-кус ради победы саспенса над хеппи-эндом не прибывает к столу и появляется в кадре в самый последний момент, когда на помощь первой жене приходит вторая. Изнуренный погоней Слиман, видимо, не доживет до своего триумфа ресторатора, однако если не триумф, то жизнестойкость арабской иммигрантской культуры налицо.

Критики, воспевающие эту сцену, видят в ней преодоление «вечно-го французского проклятия» — разрыва между авторским кино и кино популярным. Если это и преувеличение (фильмы Кешиша пока не стали народными хитами), то все же надо признать: энергия режиссера и впрямь способна пробить стену. А те, кто критикует его, подходя с формальными мерками (мешанина жанров, растянутый метраж) тоже по-своему правы, но Кешиш тем и хорош, что ломает общепринятые законы и устанавливает свои.

«Кус-кус и барабулька» подводит внушительную черту под первым этапом творчества Кешиша, за которым наверняка последуют другие. Картина замыкает и обобщает основные темы режиссера. Несмотря на то что почти все герои арабы (не считая одной русской невестки Слимана, показанной в довольно жалком виде), фильм решительно вырывается из иммигрантского гетто. Когда героя увольняют, выясняется, что начальство больше не хочет нанимать французов, предпочитая дешевых «новых иностранцев»; таким образом, арабы, давно живущие во Франции, оказываются в одной лодке с коренными.

Множество интерпретаций вызвало название фильма, весьма вольно переведенное прокатчиками на русский язык: в нем Кешиш

достигает апогея своей лингвистической игры. Если подойти к сюжету буквально, картину следовало бы назвать «Кус-кус и лягушки», поставив в основу кулинарный конфликт двух культур. Но Кешиш действует куда умнее.

Сила убеждения, сила слов — ключевая тема его творчества — проходят здесь через весь сюжет: Слиман должен убедить банкиров дать ему кредит на открытие ресторана, его дочери должны занять гостей в ожидании кус-куса, а Рим — уговорить прийти свою мать, а еще до этого — помочь Слиману с получением кредита. Девушка меняет спортивный наряд на строгий и идет на ответственные переговоры, и этот акт становится символическим в системе координат фильма.

Что же касается названия картины, по-французски оно звучит «La Graine et le Mulet», где *graine* — это крупа, зерно, а *mulet* — даже не барабуля, а более крупная рыба, напоминающая кефаль или лобана, и в то же время — голова мула). Оба эти ингредиента необходимы для приготовления кус-куса, однако сами по себе не являются этническими. Они несут в себе общечеловеческое содержание и могут быть наполнены любой символикой. В своем новейшем фильме Кешиш оказывается не просто французским режиссером, но художником в самом универсальном смысле.



«ЭТО ФРАНЦУЗЫ, ТОЛЬКО С ДРУГОЙ КУЛЬТУРОЙ»

Мы встретились с Абделатифом в Париже четыре месяца спустя после Венецианского фестиваля, фаворитом которого был фильм «Кус-кус и барабулька».

— Обидно, что не реализовался шанс на «Золотого льва»?

— Сначала я огорчился, а теперь радуюсь, и за успех моей актрисы тоже.

— Когда и как возникла идея картины?

— Давно. Было желание сделать фильм о том, кто я такой, где живу. Я поехал к своим родителям и задумал снять кино про них, в первую очередь про отца. Он бросил свою родину, чтобы сделать жизнь своих детей лучше. И только позднее я понял, сколько он страдал, и через его опыт сам пытался понять, чего я ищу. Увы, отец умер, как раз когда я созрел для этой работы. Потом умер актер Мустафа Адуани, предназначенный на главную роль, его заменил Хабиб Буфарес — по профессии вовсе не актер, а строительный рабочий, которого я давно знал, поскольку он работал с моим отцом. Съёмки перенесли из Ниццы в город Сет, город Жоржа Брассанса, хотя сначала я думал о Дюнкерке. В определенном смысле это была и моя собственная история как кинематографиста. У моего героя ничего не было, он оказался у разбитого корыта — и вот построил ресторан. Так и режиссер из ничего, из трудностей, потерь и преодолений в итоге делает фильм.

— Но это еще и фильм об иммигрантах.

— Герои моего фильма — французы, они не приехали вчера, они давно живут здесь, а некоторые тут родились. Это французы, только с другой культурой. Я не хотел заострять различие между французами, арабами и, например, русскими (в картине есть русские персонажи). Часто при акценте на национальность возникает карикатура. О нацпринадлежности вспоминают, когда происходит какой-то скандал. Я же хотел показать обычное течение жизни — как люди едят, ссорятся, мирятся и — страдают.

— Они страдают от непонимания?

— В сегодняшней Франции, особенно при правлении Саркози, существует гетто, в котором живет значительная часть народа. Я чувствую себя обязанным показать эту стену, а политики должны сделать так, чтобы в обществе не было отвергнутых.

— Стена существует с обеих сторон?

— Не хочу никого обвинять. На первый взгляд трудно понять, почему люди прячутся за стеной. Но слишком неравны условия: школы хуже, до нормального кинотеатра добраться труднее. Надо помочь этим людям выйти из гетто.

— А как вы из него выбрались? Как попали в кино?

— Я тоже жил в типичном иммигрантском пригороде. Сначала о мире кино и не мечтал, зная, что он слишком закрыт. Все-таки стать актером было проще, но потом я понял, что режиссер может сказать что-то важное, и в этом мой долг.

— Чувствуете ли вы поддержку коллег?

— Если вы имеете в виду арабских режиссеров, их пока немного во французском кино. Но я чувствую солидарность всех режиссеров независимо от происхождения — потому что снимать кино трудно и в конечном счете для большинства режиссеров важнее художественный успех фильма, чем денежные сборы.

— Некоторые находят ваш фильм чересчур длинным...

— Я очень люблю смотреть кино и не догадываться о том, что произойдет дальше. Мне кажется, не существует проблемы длины, есть проблема ритма. Зрителю моего фильма приходится отключиться от привычной формы рассказа и войти в другой ритм. Я благодарен тем, кому это удалось.

— *Вы снимали ручной камерой и использовали исполнителей-непрофессионалов...*

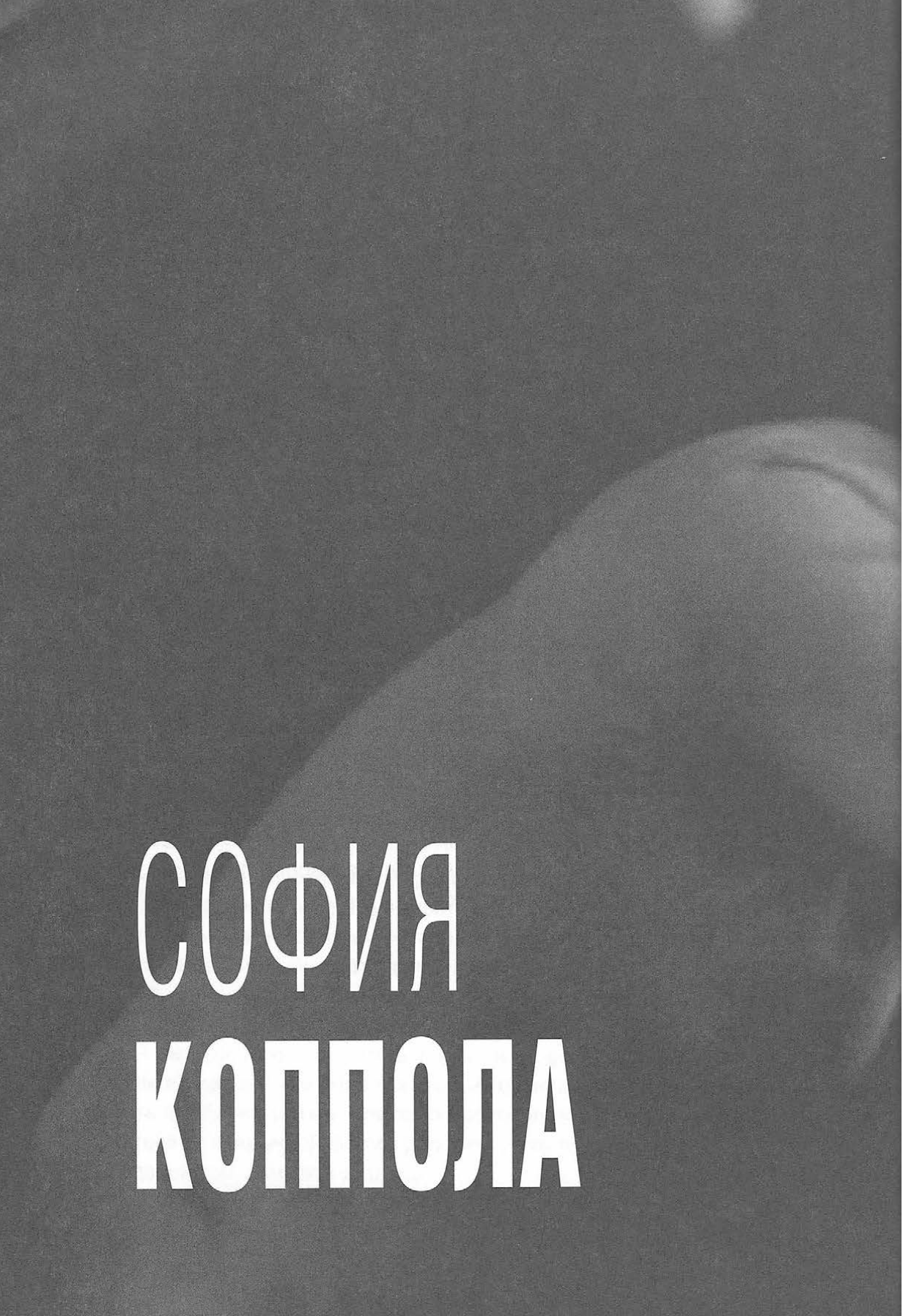
— Ручная камера использовалась по экономическим причинам, но, согласитесь, она соответствует стилю фильма. Большинство исполнителей в самом деле непрофессионалы, но было и несколько актеров в ключевых сценах. Профи приносят опыт, быстрее концентрируются, а непрофессионалы берут свежестью и энергией. Но, за малыми исключениями, я не допускал, чтобы мои исполнители играли тех, кем они работают в жизни, иначе это была бы документалистика. Актер сегодня может быть преступником, завтра — влюбленным, на третий день — политиком. Но независимо от отношения к профессии, от происхождения, от характера культуры я стараюсь уловить в своих исполнителях их индивидуальность, душевную хрупкость, ум.

— *Особое место занимает в картине Афсия Херзи. Почему?*

— Для режиссера счастье встретить актрису, которая распространит сияние своего дара на всю картину. Эта встреча стала для меня решающей в том, чтобы замысел фильма сформировался и я понял, как его осуществить.

— *Была ли у вас иерархия в съемочной группе?*

— Посудите сами. Галия Лакруа, монтажер картины, сама актриса, она понимала, что значит играть на площадке. Когда мы снимали «Увертку», наш оператор принял участие в одной из сцен, которая впоследствии была вырезана. Мне нравится, когда техническая группа представляет себе, что значит быть актером. И наоборот: когда актеры знают, что такое техника.



СОФИЯ

КОППОЛА



КРЕСТНАЯ ДОЧЬ

В 1971 году, когда Фрэнсис Коппола снимал принесшего ему мировую славу «Крестного отца», родилась его дочь София. Когда для съемок понадобилось крестить ребенка (неважно, что по сюжету это был мальчик, наследник мафиозного клана), пригодился собственный. Так София, тоже ярко выраженная клановая девушка, в младенческом возрасте вошла в кинематограф, чтобы никуда из него не уходить — в крайнем случае, отвлекаясь на смежные искусства: фотографию, модный дизайн и современную музыку. В 1992 году она приняла участие в создании видеоклипа Мадонны «Deeper and Deeper», а в 1997-м снялась в клипе «Elektrobank» группы The Chemical Brothers. Со своей подругой Зое Кассаветис (дочерью классика американского независимого кино Джона Кассаветиса) София представляла на телевидении андерграундных музыкантов.

Еще в юности с другой подругой она открыла линию дорогих уличных маек Milkfed, которые экспортировались в Японию, — и никаких вам «трудностей перевода». Спустя годы, дискутируя о своей неоднозначно принятой исторической драме «Мария-Антуанетта» (2006), ставшей торжеством костюмерии и дизайна, София скажет: «Людей, интересующихся модой, обычно считают легкомысленными. Но можно быть реалистом и одновременно ценить дух фривольности». Примерно как в «Онегине»: «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей».

Фрэнсис Коппола оказался хорошим отцом: заботился о карьере дочери. Он снимал ее практически в каждом втором своем фильме — и «Изгоях», и в «Бойцовой рыбке», и в «Коттон-клубе» под псевдонимом Домино, а впоследствии стал продюсером всех ее режиссерских работ. Для своей новеллы в «Нью-Йоркских историях» воспользовался написанным совместно с ней (не самым удачным) сценарием. А в «Крестном отце-3» (1990) она заменила в главной женской роли заболевшую Вайнону Райдер. Снялась и еще в нескольких картинах, в том числе у Тима Бертон и у Джорджа Лукаса в одной из серий «Звездных войн»: всего ее актерская фильмография насчитывает два десятка названий.

Все было бы отлично, если бы не обнаружилась досадная вещь: что София как актриса не особенно талантлива и лишена экранной харизмы. Никакие папины ухищрения и сферы влияния не могли скрыть этого факта, и американская пресса была столь же язвительна в отношении клана Коппола, как в свое время российская — в адрес Бондарчуков. А после третьего «Крестного отца» неудачливая актриса получила «Золотую малину» в номинации «худшая новая звезда».

София совсем некиногенична: невысокая (166 см), южного типа брюнетка — из категории тех, что приговорены быть бессловесными женами «крестных отцов», но никогда — любовницами и героинями. Это не мешало ей, быть может в силу наследственных связей, быть моделью и музой дизайнеров, музыкантов, клипмейкеров, режиссеров, крутить романы то с Кеану Ривзом, то с Квентином Тарантино. Однако как киноактрису ее не воспринимали даже друзья. И вот совершенно неожиданно, когда актерская карьера Софии вроде бы бесславно сошла на нет, киноманам удалось не только смириться с этой женщиной, но даже ее полюбить. Во-первых, София связала свою жизнь со Спайком Джонзом — автором культовой картины «Быть Джоном Малковичем». Потом, правда, она с ним рассталась, зато окрепла ее давняя дружба с Тарантино, который называет своими самыми сокровенными корешами Софию Коппола и Пола Томаса Андерсона.

Главное же — София сама стала режиссером. И режиссером пусть не папиного уровня, но все же высокого класса, доказав, что

быть Копполой означает унаследовать какую-то частицу таланта. «Девственницы-самоубийцы» (1999), поставленные дебютанткой по роману Джеффри Евгенидиса, — это светлый и оптимистичный фильм о любви к смерти. Действие происходит в 70-е годы (пору младенчества Софии) в провинциальном американском городке, практически в одном доме. Семья — типично англосаксонская: вяло харизматичный Джеймс Вуд, «самая блондинистая блондинка» Кэтлин Тернер и пять очаровательных светловолосых дочерей-погодков. Картина начинается с того, что младшая — тринадцатилетняя Сесилия — пытается покончить с собой, далее мания суицида охватывает всех сестер подряд.

Каждый легко бы вспомнил парочку сицилийских семейных саг (хотя бы «Соблазненную и покинутую» Пьетро Джерми), в которых с пресловутой девственностью носились как с писаной торбой и это порой плохо кончалось. Однако у Коппола никакой связи с южной — прежде всего итальянской — традицией не заметно. Семья подчеркнута пуританская, и на лице Кэтлин Тернер написано, что последний раз она занималась сексом, когда зачинала младшую дочь. Впрочем, и в душах англосаксов гуляют свои черти: вспомним «Твин Пикс» или псевдодокументальный фильм «Смертельно опасное путешествие в Висконсин» — о том, как тихо сошла с ума затерянная в снегах деревня. Но в первую очередь надо назвать «Пикник у Висячей скалы» австралийца Питера Уира: в этом печальном антидетективе чистота и красота предпочитают покинуть мир незамаранными, без всяких объяснений.

Коппола находит свой ключ для того, чтобы оправдать эту странную историю. Открыточный пейзаж 70-х годов увиден из наших дней глазами выросших мальчиков, сверстников девственниц-самоубийц (одного из них играет Джош Хартнетт, тогда практически дебютант в кино). Аккуратные домики с ухоженными участками, сладкие попсовые мелодии, отблески сексуальной революции в глазах девочек. И — полная клаустрофобия, безвоздушный замкнутый мир однополого интима, который способен был бы взорвать разве что инцест.

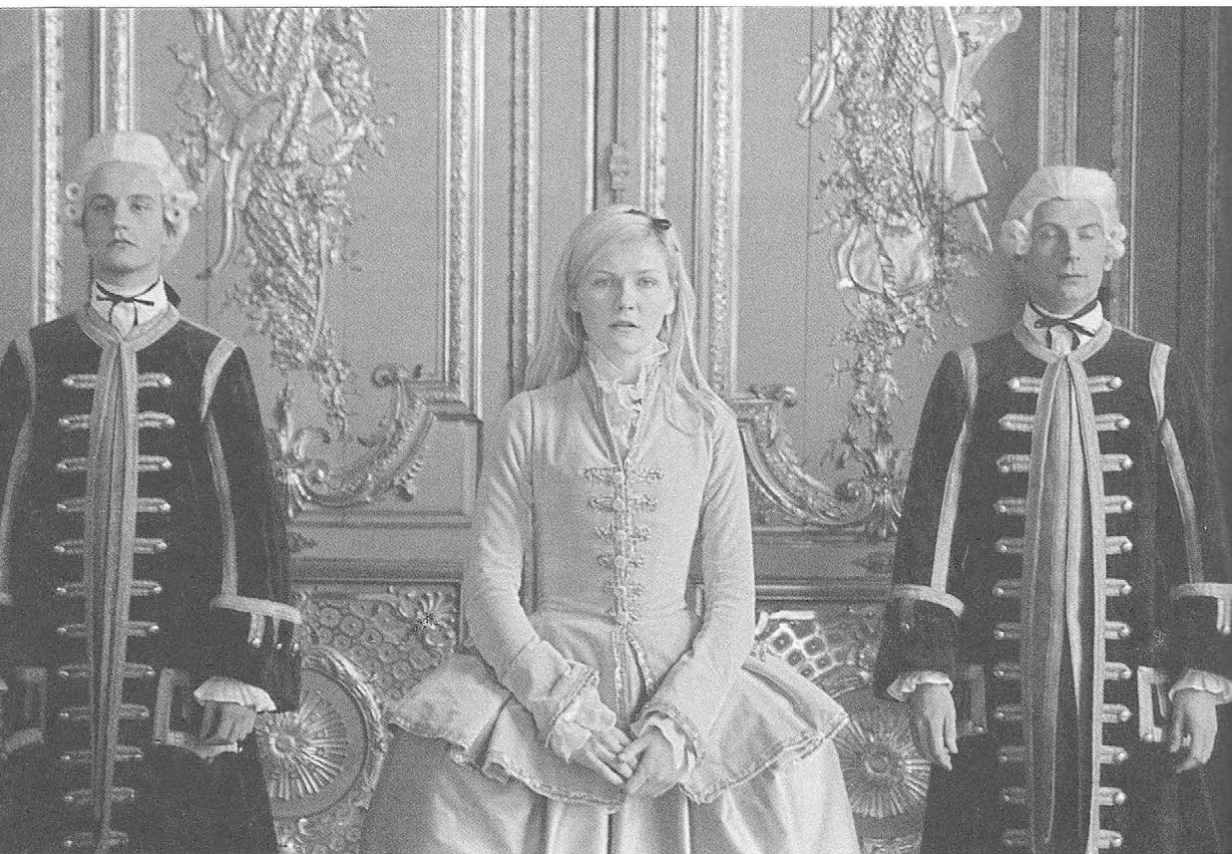
София Коппола привела на съемочную площадку замечательных девочек (среди них совсем юная Кирстен Данст). Режиссер застиг-



«Девственницы-самоубийцы»

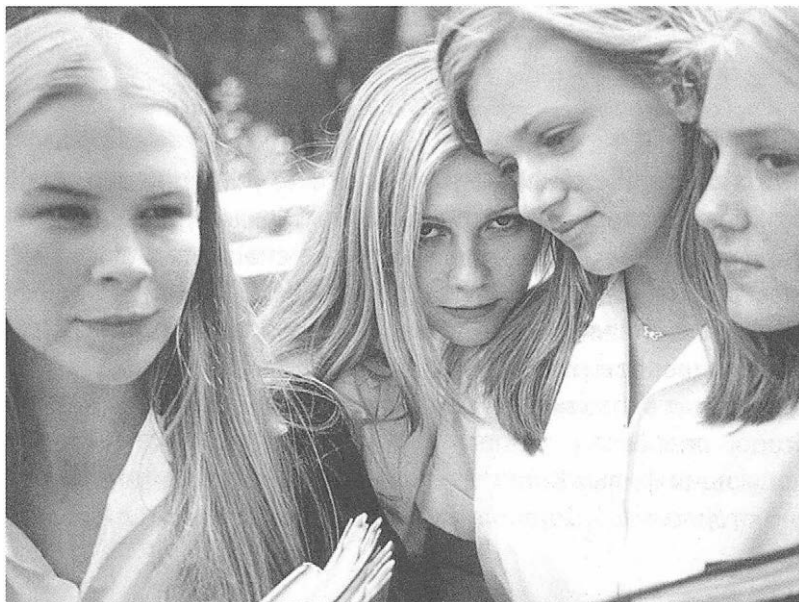
ла их в той нежной стадии, когда они еще не успели превратиться в алчущих успеха старлеток. Одна интеллектуалка призналась, что от слишком ранней потери девственности ее спасла любовь к Жерару Филипу. София Коппола, у которой все кумиры были соседями по участку, а половина из них родственниками, указывает другой путь. В конце концов, если очень жалко, девственность можно вообще не терять — и для этого вовсе не обязательно становиться безобразной старой девой.

Следующий фильм Копполы появился только через четыре года, но явно стоило выдержать паузу, чтобы сразу же взойти на вершину



«Мария-Антуанетта»

«Девственницы-самоубийцы»





«Трудности перевода»

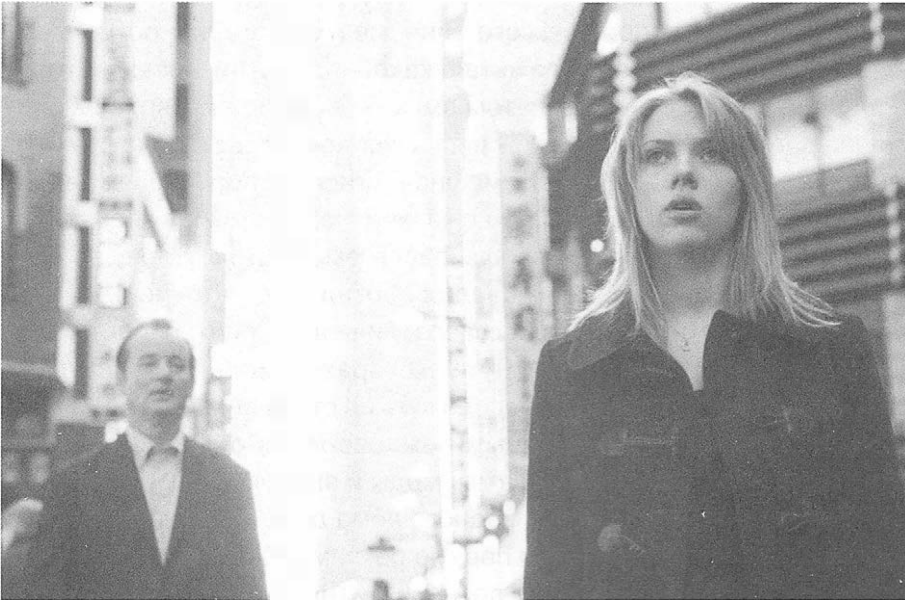


режиссерской славы. Наград, полученных за картину «Трудности перевода» (2003), не перечислять, а апофеозом признания стал «Оскар» за режиссуру, завоеванный в борьбе с такими могучими конкурентами, как Клинт Иствуд.

Он — голливудский ветеран, уже выходящий в тираж: в это легко поверить, поскольку его играет Билл Мюррей. Она — тоже американка, молодая замужняя особа, томимая духовными поисками. И в это веришь, ибо ее играет совсем еще свеженькая Скарлетт Йоханссон. Они встречаются в токийском отеле Park Hyatt, который больше напоминает космический корабль, парящий над мегаполисом. Боба Харриса (так зовут ветерана) зазвали сюда за хороший гонорар, чтобы снялся в рекламе виски «Сантори», кося то под Синатру, то под Бонда. После унижительных съемок он страдает бессонницей, бездарно напивается в баре, переключает телеканалы с чужими лицами и чуждым языком. Она, Шарлотта, мается от безделья с мужем-фотографом, тоже не спит ночами, а днем смотрит достопримечательности, не испытывая ровным счетом никаких эмоций.

Герою с героиней остается только сблизиться — несмотря на разницу в возрасте и опыте. Но до секса или хотя бы робких поползновений дело дойти не спешит: так велит жанр, который называют комедией-драмой или еще, довольно неуклюже, романтической комедией. Фильм так и завис бы в этом межеумочном жанровом пространстве, если бы в нем не было третьего героя, замыкающего любовный треугольник. Нет, это ни в коем случае не убогий муж Шарлотты и не жена Боба, требующая из-за океана, чтобы он выбрал цвет паласа для спальни. И даже не певица из бара (пародия на Бритни Спирс), с которой Боб вступает в случайную связь.

Третий герой — это сам город Токио, который создает между героями особый режим притяжения-отталкивания, не дает им ни окончательно сойтись, ни разбежаться в разные стороны. Город, где островки феодальных традиций потонули в океане виртуальной реальности, среди рекламных экранов, искусственного света, компьютерных игр и дебильных телешоу, среди сумасшедшего дизайнера фьюжн-суши-баров и дискотек. Среди вязкой человеческой массы оттягивающихся ночами клерков-сомнамбул. Город-



«Трудности перевода»

монстр, город будущего, которое давно стало настоящим. Город-космополит, где доведены до гротеска все мировые безумства и моднейшие тренды.

Герой Билла Мюррея, возвышающийся на полметра над токийской толпой, не понимающий ни бельмеса, несмотря на рой переводчиц — подопытный кролик, заброшенный на диковинную планету, жертва одновременно экзотики и глобализации. Лежа в гостинице, он прислушивается к звукам ползущих змеями факсов и мечтает вырваться сначала из этой комнаты, из отеля, потом из города, потом из страны. Странно только одно: что в фильме ни разу не зазвонил мобильник. Может, для японцев сотовая связь — уже пройденный этап?

Япония как навязчивая идея, влекущая и пугающая, — тема расхожая. София Коппола берет ее как данность, чтобы тем более очевидными стали трудности перевода при легкости взаимопонимания на уровне масскульта: недаром здесь как рыба в воде чувствует себя одноклеточная режиссерша-американка, рассказывающая первому встречному, как ей помогают сохранить фигуру анорексия и метаболизм.

Боб и Шарлотта при всем его цинизме и ее потерянности не одноклеточные, они хранят память о какой-то другой жизни — то ли прошлой, то ли будущей. В этом смысле фильм действительно не лишен романтики, хотя она, как виски с содовой, сильно разбавлена юмором. «Почему японцы так смешно говорят, не произнося половину букв?» — «Для смеха. Мы им не кажемся смешными, а веселиться же надо». Увы, добрая половина запасов юмора была утеряна в России на стадии дубляжа. Даже если работал текст, утрачены оказались интонации, не совпадали голоса, лишенный синхронности диалог грозил вообще убить картину, которая выжила только чудом. Видно, и здесь трудности перевода чуть не стали роковыми.

Став уважаемым и солидным режиссером, София Коппола не порвала связей с миром рекламы, моды и андерграундной музыки. В 2002 году она стала лицом модного дома дизайнера Марка Джейкобса, а в 2008-м сняла свою первую рекламную ленту, популярную в YouTube: ее заказчиком стал дом Кристиана Диора с новыми духами Miss Dior Cherie и моделью Мариной Линчук.

Любимая музыкальная группа Софии Копполы — французские электронщики Air во главе с Жаном-Бенуа Дюнкелем, сформировавшиеся под влиянием Сержа Гензбура.

Дебютный альбом группы под названием «Moon Safari» очаровал Копполу лаконичными трогательными текстами, почти женскими голосами, нежными аккордами гитары и использованием старомодных синтезаторов. После того как саундтрек к «Девственницам-самоубийцам» (который авторы называют «религиозным альбомом») превратился в шлягер, члены группы вместе с Копполой и ее музыкальным редактором Брайаном Рейтцелем стали как одна семья. Режиссер попросила их написать музыкальную тему для фильма «Трудности перевода»: так появилась мелодия «Alone In Kyoto», а в творчество Air проникли японские традиционные инструменты кото и сямисэн в смелом сочетании с электронным битом. «Это очень современно, — говорят они, — совмещать традиционное с высокой технологией. Это, кстати, основной японский образ».

Музыка Air звучит и в «Марии-Антуанетте», окончательно сбивая с толку зрителей этой «тинейджеровской» и «тусовочной» версии



«Мария-Антуанетта»

биографии французской императрицы, которую играет Кирстен Данст. Четырнадцатилетняя австриячка по решению монархов-родителей едет во Францию, чтобы связать свою жизнь с дофином Франции Луи XVI и символически соединить союзом две страны. По традиции невеста должна оставить на границе всю одежду, личные вещи и любимую собаку. После брачной ночи королю докладывают: «Очевидно, ничего не было, Ваше Величество...» Мария-Антуанетта живет в Версале под прицелом круглосуточных взглядов и в плену дворовых ритуалов. Она страдает от того, что брак не приносит наследника, а ее считают австрийской шпионкой. Мария-Антуанетта находит утешение в покупке роскошных платьев и туфель, поедании тортов и пирожных, а также и в менее невинных развлечениях.

Став королем после смерти отца, Луи XVI (Джейсон Шварцман, кузен Софии Копполы) начинает тратить много денег на американскую революцию, между тем революция назревает в самой Франции. Мария-Антуанетта с невероятной роскошью отмечает свое восемнадцатилетие и наконец вступает с мужем в интимную связь, рождает ему детей. Но ее репутация в охваченной нищетой и бунта-

ми стране не улучшается, а на карикатурах ее называют «королевой долгов». Революционная толпа врывается в Версаль и разрушает спальню королевы: этой сценой заканчивается картина Коппола.

«Марию-Антуанетту» на Каннском фестивале 2006 года считали одной из главных фавориток конкурса. Премьеру приехал поддержать отец Софии, обладатель двух «Золотых пальмовых ветвей». Однако профессиональная публика сочла фильм слишком эстетским, каллиграфическим и лишенным остроты. После первого журналистского просмотра слышались крики «Бу-у», как острили очевидцы, с галльским акцентом. Но если французские журналисты освистали картину, на следующий день в журнале *Film France* их коллеги выставили ей шесть «Золотых пальм». Таким образом, мнения резко разделились.

Картину слишком напряженно ждали, и особенно во Франции, где ревниво относились к идее воссоздать жизнь Марии-Антуанетты американскими актерами на английском языке, к тому же французам, даже таким статусным, как Матье Амальрик, достались лишь роли статистов. В фильме практически не увидели Французской революции, борьбы общественных и политических сил, они остались за кадром. На первый план вышла история молодой девочки в чуждой среде, показанная через быт и нравы Версальского двора со всеми возможными мелкими деталями: как надеваются костюмы и обувь, как играют в азартные игры, как устраивают гастрономические оргии. Весь этот роскошный, абсурдный и мертвый мир представлен глазами девочки-подростка. Мария-Антуанетта пытается вырваться из западни, увлекается руссоизмом и другими новыми идеями, но лак королевского гламура не прорвать, а когда он в конце концов рвется, под ним уже алеет кровь эшафота.

Критики обвиняли фильм в легкомыслии, безыдейности, гедонизме и декоративности. Во многом упреки справедливы, но смотреть чего ждать. Ясное дело, София Коппола в своей первой попытке *period movie* не достигает декадентского величия «Казановы» Феллини или роскошной мрачности «Дракулы» Фрэнсиса Коппола, хотя костюмы к «Марии-Антуанетте» проектировала та же Милена Канонеро, что работала с ее отцом. Яркие характерные актерские

работы Джуди Денч и Азии Ардженто в роли инфернальной мадам Дюбарри лишь оживляют подиум, на котором дефилирует главная героиня, похожая на оживший манекен. Да, это поверхностное тусовочное кино, немного напоминающее «Ромео и Джульетту» База Лурмана: недаром в нем снимались дети многих кинематографистов, связанных с Копполой родственными и соседскими узами, недаром так очевидны ассоциации с королевой нынешних вечеринок Пэрис Хилтон.

Кино визуально богатое (работы оператора Лэнса Акорда и художника-постановщика К. К. Барретта выше всяких похвал), напоминающее огромный слоеный торт или наряды в стиле рококо с нижними юбками, корсетами и кринолинами. Нежные шелковые ткани в цветочек, пастельные тона, высоко взбитые прически, атласные туфельки-лодочки, фарфоровая «аристократическая» кожа и пунцовый румянец вошли в моду в 2006 году после фильма Копполы. Рококо-тренд и раньше использовался Жан-Полем Готье и Вивьен Вествуд, теперь расшитые золотом и кристаллами платья, вышивки в виде ангелов и херувимов, растительные орнаменты входят в коллекции одежды практически всех главных кутюрье. Визажисты обильно используют пудру жемчужного цвета и рисуют губки бантиком, парфюмерные наборы упаковывают в коробки словно от леденцов-монпасье, а в кондитерских Парижа можно прочесть слоган «Пусть едят пирожные!»: так, по преданию, королева-сладкоежка отвечала на упреки в том, что простым парижанам не хватает хлеба.

Каков будет следующий фильм Копполы? Возможно, этого не знает и она сама. Теперь София живет во Франции и поглощена материнством. Через полгода после каннской премьеры «Марии-Антуанетты» она родила в Париже дочь Роми, отец которой — рок-музыкант Томас Марс. Хотя бы поэтому французский период в жизни этой женщины оказался плодотворным.



«МЫ СТРЕМИЛИСЬ РАЗРУШИТЬ МИФ О ЗЛОЙ КОРОЛЕВЕ»

С Софией Копполой мы встретились в Канне, куда она впервые приехала как режиссер конкурсного фильма «Мария-Антуанетта». Первый раз была здесь ребенком с отцом, потом показывала в одной из параллельных программ «Девственниц-самоубийц». Но в конкурсе — впервые.

— Вас не шокировал противоречивый прием и раздраженные крики недовольных?

— Лучше слышать живые реакции, даже негативные, чем ощущать равнодушие к фильму.

— Чем вас привлекла именно эта историческая героиня?

— Мне кажется, ее судьба говорит сама за себя. Но, как ни странно, вот уже больше полувека не было создано ни одного фильма об этой женщине. За ней стоит потрясающий визуальный мир, пышные парики и костюмы, так не похожие на наш быт. Мне хотелось создать радостное импрессионистское полотно, которое вызвало бы желание перенестись в это время. Сделать костюмное кино, не изменив собственному стилю, — в этом для меня и заключалась главная задача.

— А в чем верность стилю и современность замысла?

— Я воспринимаю картину как историю о подростках в Версале. В ней снимались дети многих актеров и других кинематографис-

тов — мой круг, собственно говоря. Я хотела, чтобы фильм имел подростковую энергию. И, если вы заметили, во всех моих фильмах есть тема юных женщин, пытающихся найти свой путь.

— *А что вы можете сказать о характере своей героини? Вы его реконструировали по источникам или придумали?*

— Источников много, и они все противоречат друг другу. Есть роман Стефана Цвейга, есть биография Антони Фрейзер, положенная в основу фильма. Когда я читала эту книгу, то сразу видела лицо Кирстен. Она обладает сочетанием игривости, почти глуповатости с глубиной и драматизмом. К тому же по происхождению немка. Мы стремились разрушить миф о злой, декадентской королеве, мы искали в ней понятные нашим современникам черты. Мария-Антуанетта приехала во Францию, когда ей было четырнадцать, она думала только о развлечениях, о любви. Таковы все девочки во все времена.

— *Вы так и не рассказали ее историю до конца?*

— В ранних версиях сценария были тюрьма и казнь, но это было бы другое кино. Я решила сосредоточиться на версальском периоде и завершить фильм революцией и отъездом героини.

— *Ваш фильм — торжество дизайна над диалогами, которых крайне мало. Разве героям нечего сказать друг другу?*

— Версаль — настоящий театр мимики и жеста, светского ритуала. Я рада, что работала с Кирстен Данст и Джейсоном Шварцманом: у него очевидный талант актера немого кино.



ЭНГ ЛИ



ЛЕТАЮЩИЙ ТИГР

На Энга Ли существуют по меньшей мере две точки зрения, и я со временем поменял одну на другую. Те, кто не жалуют его, говорят, что он самый переоцененный режиссер современного кино. Другие считают его успех совершенно заслуженным, а опыт — уникальным и в то же время универсальным.

Признаюсь, что относился к Энгу Ли с каким-то подозрением с первого его громкого фильма «Свадебный банкет» (1993) о том, как китайцы родители едут навестить сына в Америку в надежде с помпой отыграть его свадьбу, а вместо этого обнаруживают, что парень-то живет с бойфрендом. История настолько напоминала анекдот, что награждение фильма берлинским «Золотым медведем» казалось данью конъюнктуре политкорректности.

Прошло всего три года, как везучему Энгу Ли обломился второй золотой мишка за костюмную мелодраму «Разум и чувство». Почему этнический китаец экранизирует романы Джейн Остин, выглядело так же загадочно, как и то, что жюри признало этот продукт мультикультурализма эталонным и актуальным.

Теперь аналогичная участь постигла «Золотых львов». С перерывом всего в два года Энг Ли увозит из Венеции львиные статуэтки сначала за «Горбатую гору» (2005), потом за «Вождение» (2007). Но эти фильмы нравятся мне гораздо больше. А еще больше награжденная четырьмя «Оскарами» авантюрная сказка «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), в которой есть что-то волшебное и нерукотворное.

Дитя нескольких культур, Энг Ли с равной легкостью умеет воспроизводить на экране и восточные боевые искусства, и быт британской провинциальной аристократии эпохи романтизма, и нравы американской глубинки 1970-х годов, потревоженной в своих основах только что пронесшейся сексуальной революцией (фильм «Ледяной ураган», 1997), и эстетику фантастического комикса («Халк», 2003). За что ни возьмется, все превращает в золото.

Энг Ли, китаец по происхождению (настоящее имя — Ли Ань), покинул остров Тайвань, когда ему было чуть за двадцать, но только к сорока сделал блестящую карьеру в Голливуде. В промежутке — учеба в Нью-Йоркском университете, работа на фильме своего чернокожего однокурсника и почти однофамильца Спайка Ли, победы на студенческих конкурсах и годы ожидания первой большой постановки, которую финансировали соотечественники с Тайваня. И только потом — пошло.

В какой-то момент, когда Энг Ли не явился в Берлин за вторым «Золотым медведем» (его присудило жюри во главе с Никитой Михалковым), показалось, что режиссер уже утомлен солнцем славы. Но это был далеко не пик и не предел. После «Горбатой горы», принесшей ее создателю еще пару-тройку «Оскаров», после почти столь же скандального «Вожделения» у него образовалась редчайшая даже для классиков призовая коллекция. В ней не хватает только «Золотой пальмовой ветви», но это дело наживное.

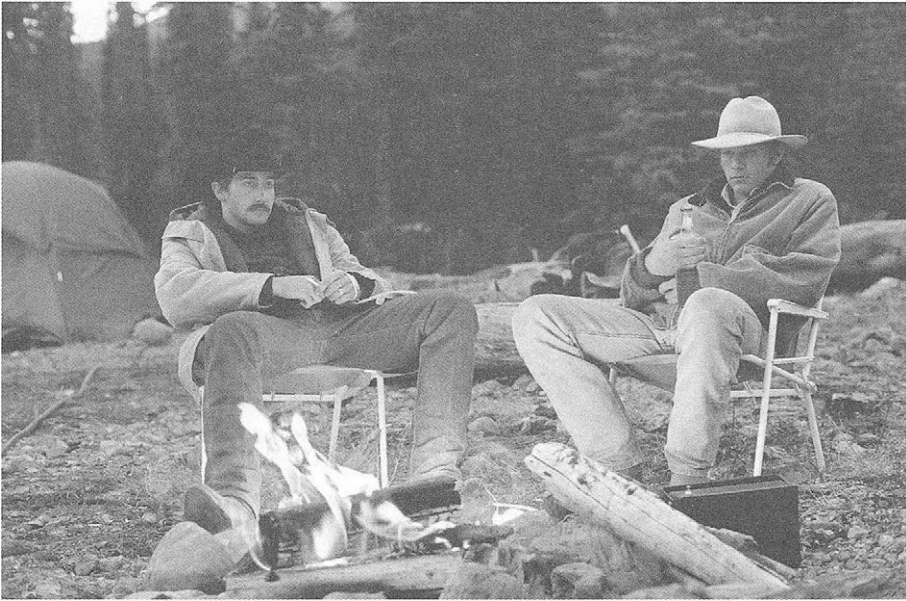
Даже зная возможности и потенциал Энга Ли, нельзя было не поразиться его дерзости, когда он покусился на святых святых — самый основополагающий из голливудских жанров. «Горбатая гора» — настоящий вестерн, классический ковбойский эпос. С одной только коррективой: герои фильма если и готовы на отчаянные поступки, то не ради невесты (сестры, жены, матери), а ради любимого мужчины. Мужественный Хит Леджер и его партнер Джейк Джилленхол, не боясь, в отличие от голливудских звезд старшего поколения, разрушить свой имидж, смело бросились в пучину мужской любви, которая длится десятилетиями на фоне женитьб, отцовств, быта и красочных пейзажей. Классики жанра, например, всю жизнь игравший ковбоев Джон Уэйн, увидев такой «вестерн», перевернулся

бы в гробу. (Любопытно, что именно на его аутентичность ссылается Энг Ли, говоря по другому поводу: «Я не стал снимать кино о драконах по-английски, ибо это было бы равносильно тому, если бы Джон Уэйн заговорил в вестерне по-китайски».)

Времена изменились. Радикальная «Горбатая гора» оказалась вознесена на пьедестал почета американскими и европейскими критиками. А вот в России явно не знали, как относиться к этой «морально двусмысленной» затее. Один рецензент обнаружил в фильме политическую сатиру на Джорджа Буша с его гомофобией. Хотя вестерн с трудом можно причислить к нашему национальному достоянию, шок, который произвел фильм, сравним с тем, который вызвала бы, вероятно, гомосексуальная трансформация сюжета «Статского советника» или «9 роты».

Между тем радикализм «Горы» имеет оборотную сторону и в чем-то даже граничит с консерватизмом. Неправда, будто это фильм о ковбоях-геях и пионерах сексуальной революции, что приписала ему созданная вокруг мифология. Ли ушел далеко вперед по сравнению со «Свадебным банкетом». «Горбатая гора» столь же реалистична в плане описания нравов, но гораздо глубже. Актеры, как, впрочем, всегда у Ли, играют с тонким пониманием времени, места и характеров своих персонажей.

Дело происходит в Вайоминге в начале 60-х годов; сексуальная революция еще не вполне актуальна даже для Манхэттена, тем более для Горбатой горы. 19-летний Эннис дель Мар — почти бессловесный крестьянин, ничего, кроме овец, не видел и на всю жизнь запомнил расправу над двумя содомитами в родной деревне (папа привел его полюбоваться трупами в качестве назидания, видно, чуял недоброе). Его ровесник Джек Твист — парень из Техаса, немного занимался родео, чуть более экстравертен и продвинут, но только чуть. Двое пасли овец на горе и однажды вечером, глотнув виски после трудового дня, неожиданно для самих себя оказались в палатке под одним одеялом. Утром они устыдились сделанного по пьянке, а в конце лета разъехались, думая, что больше не увидятся, и вовсе не считая себя никакими извращенцами — так, бес попутал. Но хотя оба переженились и народили детей, вся их дальнейшая жизнь оказалась подчине-



«Горбатая гора»

на непреодолимом чувстве друг к другу, находившему выход в редких совместных выездах на рыбалку, пока эта запретная любовь самым неотвратимым образом не пришла к трагическому исходу.

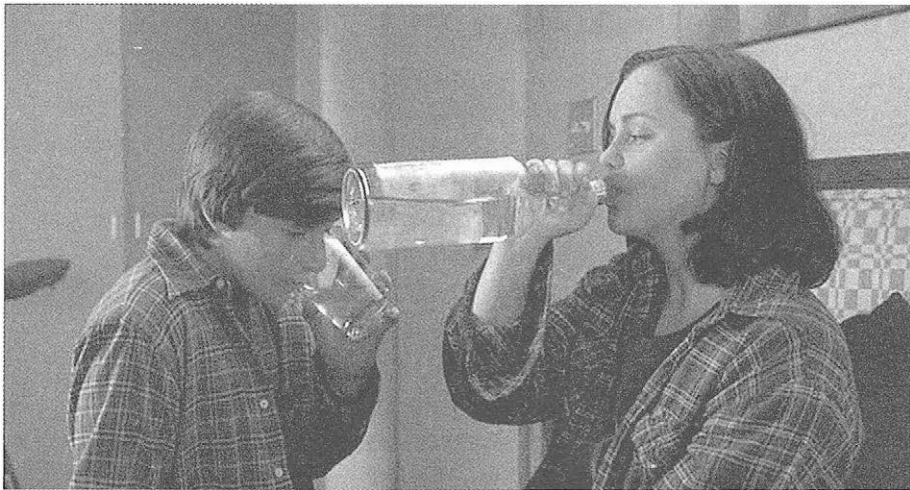
Историю невозможной ковбойской любви, сюжет которой Энг Ли почерпнул в коротком рассказе Эдны Анни Пру, американцы теперь уподобляют «Ромео и Джульетте». Но в основе своей это чисто американский сюжет и чисто американский жанр. В изданной еще полвека назад книге «Любовь и смерть в американском романе» Лесли Фишер характеризует дружбу между индейцем Чингачгуком и пионером Нэтти Бампо из сериала Фенимора Купера как архетипичные отношения, «странную, почти не артикулируемую, но несомненную любовь, соединяющую двух мужчин между собой и с миром природы, которую они предпочитают испорченной цивилизации». «Горбатая гора» станет классикой вестерна именно потому, что она продолжает исследовать его основополагающий мотив — природу невинности, как бы абсурдно это ни звучало. В этом смысле на равных с двумя главными героями выступает ландшафт, снятый оператором Родриго Прието с полным пониманием метафизики и натурфилософии вестерна.



«Есть, пить, мужчина, женщина»

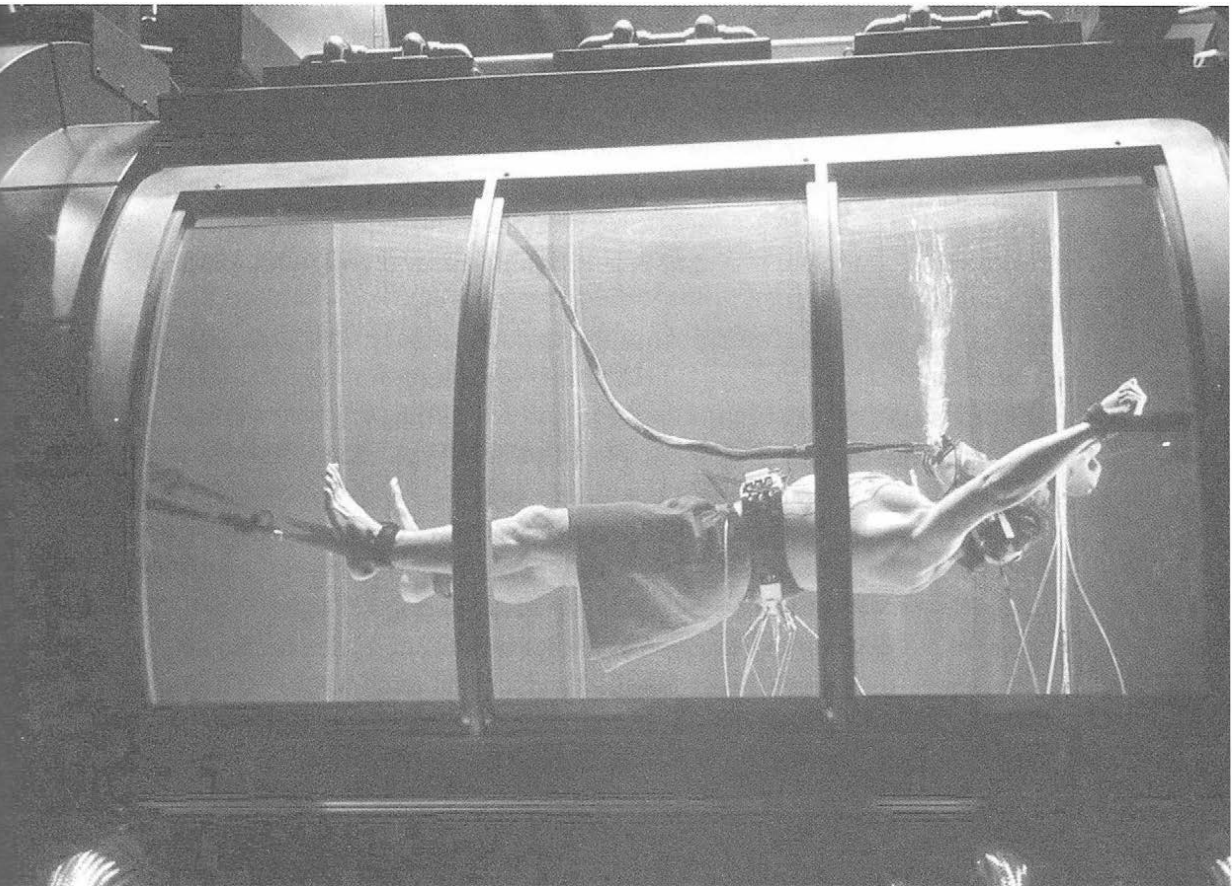
«Разум и чувства»





«Ледяной ураган»

«Халк»



Эннис и Джек бегут от коррумпированного общества, от семейной рутины, от своих жен и детей не ради изодранных сексуальных утех, а ради обретения утраченной гармонии, потерянного рая. Подобно Чингачуку с Бампо, они предпочитают мир дикой природы, на которую общество еще не наложило печать своей цензуры, где никто никого не судит и не сует свой нос в чужие дела. Как любой подлинный вестерн, «Горбатая гора» говорит о том, что истина, Бог и высшая справедливость открываются человеку не в рамках зажатого условностями общества, а в контакте с первозданной природой, в том числе с пронизанной дуализмом природой самого человека. Этот контакт открывает нечто вроде третьего глаза, решительно меняет восприятие окружающей действительности, побуждает вместо завоевания «дикарей» и разрушения «других» культур исполнить прямо противоположную миссию — сохранить первозданный уклад, обрести в нем убежище, экологическую нишу. Именно в эту сторону двигался на протяжении десятилетий вестерн, очищаясь от своей расистской идеологии с помощью бесчисленных пародий и перевертышей образа ковбоя и в конце концов придя к парадоксальной экологии «Горбатой горы».

Другим ключевым фильмом Энга Ли стал «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»: с него тоже ведут в новом веке отсчет важных тенденций кинематографа, его признают эталонной классикой современного кино.

Сюжет картины элементарен и сказочно возвышен. Персонажи обрисованы знаково: усталый воин, ушедший на покой и предающийся медитациям (харизматичный Чоу Юньфат); его боевая подруга (Мишель Йео); романтическая дочь губернатора, она же дева-воительница (Чжан Цзыи); влюбленный в нее дикий монгол; ее наставница, на самом деле коварная злодейка по кличке Яшмовая Лисица. Клубок потаенных чувств и страстей. Печальный поэтический финал, который, однако, не вызывает особой скорби.

«Тигр и дракон» — это прежде всего красивая сказка. Во времена Александра Роу и Александра Птушко такие в изобилии делали у нас. И этот опыт, между прочим, тщательно изучали в Голливуде профессионалы типа Копполы. Можно было бы сказать, что теперь



«Крадущийся тигр, затаившийся дракон»

настала очередь близкого нам Китая и что Россия все еще родина слонов (тигров) — если бы не пара-тройка обстоятельств.

Энг Ли, голливудский профессионал экстра-класса, умеет проникать в любую страну, в любую эпоху; он — мастер костюма, детали, атмосферы и сложной исторической постановки. Энг Ли — новый режиссер мультикультурного времени: кажется, что у него нет родины, и провинциальная Америка 1970-х годов близка ему так же, как поместная Англия 1790-х.

Но мультикультурность имеет и другую сторону: если родина все-таки есть, надо рассказать о ней так, чтобы и самому тупому на другом конце земли было понятно и что-то откликлось. Так Энг Ли рассказал о китайских кулинарных ритуалах в фильме «Есть, пить, мужчина, женщина» (1994). При всей несхожести картин Ли в них есть общий мотив: режиссер каждый раз взвешивает традиции и семейные ценности в противовес «веяньям прогресса».

Только после серьезной боевой подготовки на международных фронтах Энг Ли позволил себе вернуться на сугубо ориентальную почву. И сделать фильм про тигра и дракона, которые, как инь и ян,

могут служить метафорическими полюсами китайской культуры. А могут рассматриваться просто как сказочные образы.

Главное качество, которое дарит фильм своему зрителю, — рассуждающее удовольствие. А средство достижения этого качества — умопомрачительное мастерство трюков. Любовь любовью, но главный интерес фильма вовсе не в ней, а в том, как герои — и, прежде всего, героини — решают свои любовные проблемы. Не только мужчины, но и женщины в картине помешаны на боевых искусствах и не представляют себе жизни без меча и без техники точных единоборств. Они совершают под масками дерзкие ночные набеги, сражаются с противниками и противницами, а если убегают с поля боя, то только пятки сверкают, когда они перепрыгивают с крыши на крышу и в самом буквальном смысле летают по воздуху. «Ну что, налеталась?» — спрашивает герой героиню.

Первая мысль, что возникает: ну, конечно, все сделано на компьютере. Но спептики будут посрамлены: компьютер только «подправлял» некоторые движения исполнителей, достигнутые с помощью специальных тросов. Подобной техники не было, конечно, ни у Роу, ни у Птушко, но в принципе Ли пошел по старому рукотворному пути, отринув синтетические спецэффекты. Это один из ключей суперуспеха фильма.

Второй, как ни странно, то, что картина снята по-китайски. Это придает ей аутентичность, почти полностью убитую современным Голливудом, где герои всех времен и народов — от римских гладиаторов и французских шоколадниц до русских и немецких снайперов в окопах Сталинграда — изъясняются на чистом английском языке, в крайнем случае, с американским акцентом. Делается это, конечно, для того, чтобы предоставить лингвистический комфорт публике, а заодно приобщить ее к универсальной голливудской морали.

Энг Ли угождает публике совсем другими способами, включая мелодику китайской речи. Он совсем не заботится о том, чтобы соответствовать историческим реалиям или, напротив, «эмансипировать» историю боевых искусств, внедрив в него женскую компоненту. Он просто увлекает и развлекает чудесным зрелищем — легким,



«Вожделение»

элегантным и, что само по себе большое облегчение, не претендующим на моральные выводы. Подобно своим героям, Ли владеет искусством превращать ничто в нечто.

«Вожделение» — другая история, где уже трудно обойтись без пафоса. На сей раз Энг Ли решил промыть для золотодобычи китайскую историю середины прошлого века. В оригинале фильм называется «Lust, Caution», что означает «Вожделение, осторожность». Кто-то из наших остроумцев предложил варианты «Осторожно, похоть» и «Вожделение, предосторожность», как будто бы речь шла о пользе презервативов. На самом деле режиссер предлагает почти что судьбоносное высказывание.

Дело происходит в годы японской оккупации. Герои фильма — студенты-патриоты, ставящие в театре духоподъемный спектакль, мечтают о более серьезном вкладе в борьбу с врагом. Их лидер режиссер Куан Ю хочет заманить в ловушку министра-коллорациониста Йи (культовый актер китайского кино Тони Люн), известного своей феноменальной осторожностью: например, он никогда не заходит в темные помещения, будь то квартира или кинозал.

Прекрасная Вон Цзяжи, киноманка, поклонница Хичкока и Ингрид Бергман (ее играет дебютантка с большим будущим Тан Вэй), получает задание влюбить в себя министра. Влюбить, чтобы убить. Между тем девушка равнодушна к режиссеру, по совместительству руководителю подпольной группы, однако тот вполне готов пожертвовать ради идеи честью девушки, а то и ею самой. Вон Цзяжи чувствует себя никому не нужной, даже родной отец бросил ее и сбежал в Англию. И тогда она целиком отдается игре в кошки-мышки не на жизнь, а на смерть. Причем смерть грозит не тому, кто слабее по части конспирации, а тому, кто меньше способен сопротивляться взаимной страсти, охватившей любовников-игроков.

На фоне героической драмы сопротивления а-ля «Молодая гвардия» и шпионско-конспиративного триллера «под Хичкока» разыгрывается триллер эротический — в духе «Ночного портье». В конце концов фильм вырастает в трагическую историю невозможной любви, по сути повторяя сюжет «Горбатой горы», только в гетеросексуальном варианте. Любовные сцены «Вожделения» откровенны по любым меркам и в Америке вызвали цензурные проблемы. Хотя, следуя азиатской традиции, режиссер не показывает половые органы и (особенно жесткое табу) лобковые волосы. Секс играет роль не дизайна, а саспенса, он драматургически держит историю и к тому же показан через восприятие женщины, а это настоящая революция в китайском кино, не имеющего в сфере женской сексопсихологии особых достижений не в пример соседям японцам.

Впрочем, сам Энг Ли в отличие от критиков предпочитает сравнивать свой фильм не с «Империей страсти», а с невиннейшей «Касабланкой». Проявляя природную скромность, этот милый человек посвятил «Вожделение» Ингмару Бергману. И, поразмыслив, понимаешь почему. Шведский мэтр умел шокировать, но в историю кино вошел как классик, а не авангардист.

Энг Ли в новой культурной ситуации пытается повторить этот путь. За его провокациями проглядывает вполне традиционная, бытописательская основа: недаром Айлин Чан, автора рассказа, положенного в основу фильма, называют китайской Джейн Остин,

гениально передавшей стиль жизни старого Шанхая, его обычаи и нравы. Режиссер пропустил ее прозу сквозь фильтр личных, семейных воспоминаний о городе, откуда он родом, и поколении своих родителей. И вполне вероятно, что в историю кино «Вождение» войдет не смелостью сексуальных сцен, а как фильм, где изысканно одетые женщины рекордно долго играют в маджонг — любимую игру шанхайских домохозяек.



«Я ПОСВЯТИЛ СВОЙ ФИЛЬМ БЕРГМАНУ»

Мы встречаемся с Энгом Ли в Венеции после премьеры «Вождения».

— *Вы снимаете настолько разные фильмы, что возникает вопрос: откуда берутся все эти блестящие идеи и кто помогает вам их разрабатывать?*

— Ничего этого и в помине бы не было, если бы не мой давний партнер и друг Джеймс Шамус, руководитель компании Focus Features и совершенно уникальный человек. На всех осенних фестивалях у него идут важные премьеры — «Вождение», «Порок на экспорт», «Искушение», а он ухитряется, не пропуская их, появляться на каждом уроке в Колумбийском университете, поскольку не может подвести своих учеников. Он написал сценарии десяти моих фильмов, а недавно издал научную книгу о великом датском кинорежиссере Карле Теодоре Дрейере.

— *«Вождение» — экранизация рассказа китайской писательницы Айлин Чан. Какова ее роль в этом проекте?*

— Айлин Чан — это икона современной китайской литературы. Никто так тонко и глубоко не передал дух исторических перемен в Китае, как она. При этом она не писала эпических полотен. А ограничивалась внешне холодными комментариями острого наблюдателя нравов своего времени. С юности она обладала способностью провоцировать даже стилем своей одежды, а с годами превратилась в

затворницу, но сохранила свой сухой, убийственный юмор. Она писала для читающей публики Шанхая и была патриоткой этого города, но в конце концов ей пришлось его покинуть и уехать в Калифорнию. На Западе она недостаточно известна, поскольку ее преданность китайскому языку делает ее прозу трудно переводимой.

— *Многих поразила откровенность сексуальных сцен фильма. Сильный эротический элемент был заложен уже в рассказе?*

— Я усилил его и вплел в жанровую структуру фильма, которая строится на стыке нуара и мелодрамы. Вы тоже подумали, что это реальные сцены? (*Смеется.*) Снимать такие сцены на китайском материале нелегко, ведь в китайской традиции секс даже не вербализуется, а женская сексуальность просто никогда не описывалась и не изображалась. Моя идея состояла в том, чтобы показать эротическое наваждение с точки зрения женщины.

— *С прокатом картины возникло много проблем и в Америке, и в Китае. Похоже, с «Горбатой горой» было меньше...*

— Когда я рассказывал о любви между двумя мужчинами, не было необходимости показывать много секса. Потому что там любовь была раем для героев и они возвращались в него снова и снова. В новом фильме любовь подпольщицы и министра, которого она должна убить, — это ад, это напряженный психологический поединок, пронизанный страхом.

— *Как актерам удалось естественно чувствовать себя в откровенных сценах?*

— Актерам было трудно играть не физически, а ментально. Особенно дебютантке Тан Вэй в роли главной героини. Мы пересмотрели сотни актрис. И только когда я увидел Тан Вэй, я понял, что она обладает необходимым темпераментом и смелостью для этой роли. Теперь ее сравнивают с Марией Шнайдер в «Последнем танго в Париже».

— *Помимо смелости от молодых актеров, игравших подпольщиков, требовалось войти в далекий от них исторический контекст.*

— Я ощущал это частью своей миссии — приобщить молодых к тому, что пережили их предки и их страна. В Китае было сделано много для того, чтобы прервать эту связь и вытравить память о прошлом. Мы попытались восстановить утраченное. И сделать это

так, чтобы политический аспект был раскрыт через частный сюжет. Чтобы история мужчины и женщины, подпольщицы и коллаборциониста метафорически отражала отношения Китая и Японии.

— *Тони Люн с самого начала намечался на роль главного героя?*

— Признаться, у нас были сомнения насчет него. Хотя он один из лучших, если не лучший китайский актер, но его амплуа — положительные герои, charming good guys. Здесь же он должен быть сыграть страшного человека, находящегося на краю бездны, к тому же в гриме, который его явно старит: таким его никогда не видели многочисленные поклонники во всем мире. Но мне всегда хотелось работать именно с Тони, и он полностью отдался нашему фильму, отложив все другие проекты. И теперь очевидно, что только он должен был играть эту роль.

— *Правильно ли я понял, что вы показываете революционеров как мазохистов и что-то берете от традиции советского военного кино, например «Молодой гвардии»?*

— Я не видел этих фильмов, но насчет мазохизма вы совершенно правы.

— *Интересно, что студенты-революционеры вдохновляются фильмами Хичкока, а героиня видит себя в образе Ингрид Бергман. А чем вы вдохновлялись?*

— Больше всех я любил Ингмара Бергмана. Я увидел «Земляничную поляну», когда мне было восемнадцать, этот фильм изменил всю мою жизнь. Мне посчастливилось общаться с великим мастером одним из последних на острове Форе и даже переночевать в его доме, утром мы вместе позавтракали. Он был очень нежный человек, до конца не утративший интереса ко всему живому. Я хотел привезти ему свой фильм, но не успел.

— *Как вы относитесь к тому, что вашу картину сравнивают с «Ночным портье» Лилианы Кавани и «Империей чувств» Нагисы Осимы?*

— Картину Осимы, запрещенную на Тайване, я побегал смотреть сразу, как только совсем молодым приехал в Америку. Потом видел ее еще несколько раз. Как и «Ночного портье», и «Последнее танго в Париже». Но вообще мой фильм — азиатская «Касабланка», вы заметили, как похожи сама ситуация, атмосфера и даже финал картины?

КАРЛОС
РЕЙГАДАС



ТИШИНА И ЯРОСТЬ

Впервые имя Карлоса Рейгадаса прозвучало в 2002 году в связи с показом в каннском «Двухнедельнике режиссеров» фильма «Ярон» («Япония»), удостоенного специального упоминания жюри дебютов «Золотая камера». Это была чистая рефлексия интеллектуала: герой, художник по профессии, еще не старый, но травмированный городской жизнью, покидал Мехико, отправлялся в район каньона Сьерра Тарахумара, чтобы на этом величественном фоне покончить с собой, но вместо этого медитировал на природе, обретал новую силу в общении, в том числе и сексуальном, со старухой-индеанкой.

Название картины выглядело чистой провокацией, как и «Бразилия» у Терри Гиллиама: на экране «внутренняя Япония», не менее экзотическая и мало изученная даже многими мексиканцами горная провинция своей родины. Это отвечало идее Карлоса Рейгадаса: «Япония — нечто особенное в представлении каждого человека. Название не должно быть слишком описательным, привязанным к чему-то конкретному, а напротив, оно вольно пробуждать любые ассоциации у зрителя». Одна из таких ассоциаций: герой собирается совершить харакири, но попадает в Страну восходящего солнца, где каждое утро начинается возрождение жизни.

«Японию» вполне можно было бы окрестить «Сибирью» или «Россией». По собственному признанию режиссера, он «заболел кино в 16 лет, с тех пор, как совершенно случайно увидел фильмы Андрея Тарковского (и тогда понятия не имел, кто он такой)». От нашего со-

отечественника Рейгадас перенял и представление о кино как о чем-то большем, нежели способе рассказать историю, запечатлеть реальность или развлечь. О кино как способе пробудить в себе мысль и чувство и делиться этим с другими. Характерно и то, что помимо Баха (любимого композитора Тарковского), Рейгадас использовал в фильме музыку Дмитрия Шостаковича и Арво Пярта.

Рейгадас удивляет западных журналистов тем, что с гордостью носит шляпу радикального артхаусного миссионера и атакует Голливуд «со сталинистской прямоотой», считая его опасным для всех вирусом. Он ратует за интуитивное авторское самовыражение, против сюжета, структуры и техники, которые «сами в себе таят опасность». Он верит, что люди когда-нибудь будут ходить в кино так же, как ходят в музеи, — «не чтобы убить два часа, а чтобы их прожить».

Карлос Рейгадас пришел в кино в 1997 году, когда ему было 25, распрощавшись с карьерой юриста. К этой деятельности он, выходец из интеллигентной семьи (мать — антрополог, специалист по юнговским мифологическим архетипам, отец — бухгалтер в Министерстве культуры) готовился в юридической школе в Мехико и в Лондоне, где изучал международное право и специализировался на вопросах урегулирования вооруженных конфликтов. Одно время работал в представительстве ООН, пытался поступить в киношколу в Брюсселе, но в итоге обошелся без формального режиссерского образования. Посмотрев его короткометражку, экзаменаторы сказали: «Вы уже и так готовый режиссер, нечего занимать чужое место». Рейгадас написал сценарий «Японии» и сам с помощью друзей финансировал эту картину, снятую в испано-мексиканской копродукции. Сюжетно в фильме мало событий и совсем нет профессиональных актеров: в основном играют жители заброшенной деревеньки Айа, в роли художника — Алехандро Ферретис, друг отца режиссера (через два года после съемок трагически погибший).

Главное в фильме — атмосфера этого «места на земле», образ стоящего на ветрах дома с амбаром, где живет старуха и где гость отгораживается от мира в своем тотальном одиночестве оперой, постоянно звучащей в наушниках. Но подспудно на него (как и на зрителя) воздействует мистический горный пейзаж, великолепно

снятый на широкоэкранную 16-миллиметровую пленку оператором Диего Мартинесом Виньятти, — похоже, не без влияния режиссер-пантеиста Теренса Малика. Специалист по латиноамериканской культуре Татьяна Ветрова пишет: «Подобно тому как великий мексиканский оператор Габриэль Фигероа был художником неба (в картинах, поставленных Эмилио Фернандесом), его молодого коллегу Виньятти, имя которого пока что не очень известно, с полным правом можно назвать художником гор».

В той же статье, которую мы процитировали, содержится комментарий к центральной, шокирующей сцене фильма. Старуха-индеанка, покорно принявшая решение племянника разобрать на камни ее амбар для собственной постройки (а это сделает дом беззащитным перед ветрами), так же неожиданно покорно соглашается на предложение гостя переспать с ним, — правда, перед этим она хочет отправиться в церковь, чтобы помолиться. «Мотив любовного соития со старухой (точнее, даже — со смертью в обличье старой женщины), чреватый либо возрождением, либо раскрытием и обретением своего «я», характерен для мексиканской литературы. Вообще о специфическом отношении к смерти в мексиканской культуре можно судить хотя бы по такому традиционному здесь празднику, как День мертвых, отчасти нам знакомому по кадрам из фильма Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!».

Убедить простую деревенскую жительницу, к тому же неюную, лечь голой в постель с мужчиной, было нелегко, и Рейгадасу пришлось поменять исполнительницу в процессе съемок. Первая сбежала, оставив записку, будто она переломала ноги, другая пыталась остаться в кадре в пижаме и разделась, только когда режиссер уверил, что в ее деревне фильм покажут с купюрами.

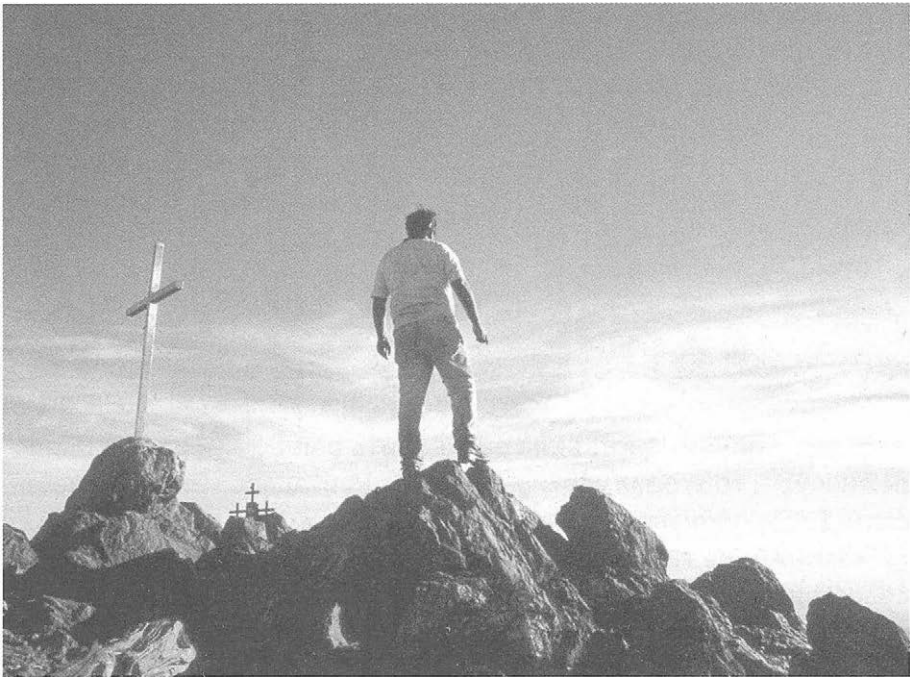
Старуха вливает в героя новые силы, но сама должна расплатиться за грех. Она решает прокатиться по узкоколейке вместе с родичами, увозящими ее разобранный амбар. Уже в самом стремительно мчащемся на нас пейзаже горной дороги — ощущение чего-то страшного, непоправимого: Рейгадас, хоть и отрицает коммерческие приемчики, один из немногих в авторском кино умеет создавать саспенс.



«Япония»

Если «Япония» заставила заговорить о новом перспективном режиссере, то вторая картина Карлоса Рейгадаса «Битва на небесах» (2005) произвела смятение на Каннском фестивале и вызвала извержение гнева среди искусствоведов-пуристов. Картина, совсем не похожая на «Суку любовь» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, тем не менее тоже могла возникнуть только в Мехико-сити — самом большом мегаполисе мира, где словно бы идет глобальный антропологический эксперимент. Даже в Москве не каждый день с оружием атакуют машины в пробках и перед светофорами. Даже в Москве нет такого количества бездомных собак, таких грандиозных свалок, а жестокость и коррупция не сочетаются столь запросто с телесной витальностью и духовной взвинченностью.

Помимо латинских страстей и мыльной оперы, в Мексике существует большое кино и до сих пор работает традиция прожившего здесь с десятков лет Бунюэля, а также его поныне здравствующего ученика Артуро Рипштейна. Хотя говорят, что последний терпеть не может мексиканскую новую волну (Рейгадаса в том числе), тем не менее дыхание его ранних работ ощутимо в «Битве на небесах». Вспоминается, в частности, «Замок чистоты», фильм 1973 года о фанатике-идеалисте, который несколько десятилетий держал свою семью взаперти, вдали от «развратного мира» в самом центре мексиканской столицы (между прочим, реальная история). Криминальной хроникой навеяна и «Битва на небесах».



«Битва на небесах»

«Япония»





«Безмолвный свет»

«Япония»



Это по-бунюэлевски мощный кусок большого кино, которое прикидывается авангардом и сюрреализмом, отчасти, впрочем, ими и являясь. Фильм начинается со снятой бесстыдным крупным планом сцены фелляции — blow job через blow-up: так у Бунюэля разрезали бритвой человеческий глаз (на самом деле куриное яйцо). Шок не в самом факте, а в том, что молодая привлекательная женщина совершает интимное действие с неюным, животастым, смуглокожим партнером. Позднее мы узнаем, что женщина к тому же богата и бежит из генеральского дома искать удовольствий в бордель, словно бунюэлевская «дневная красавица».

Совершенно не важно, натуральный заснят оральный половой акт или там есть какая-то подстава: Анапола Мушкадис говорит, что после съемок у нее было чувство, будто она переспала с Маркосом Эрнандесом, а тот предвидел проблемы со своей женой. В фильме играют не актеры, а физические тела, которые Рейгадас находил где угодно: например, главного героя Маркоса — среди сослуживцев своего отца по Министерству культуры. Даже монструозные на первый взгляд фигуры (среди них выделяется необъятная толстуха, жена героя) режиссер делает красивыми в своем махровом совершенстве, потому что они — порождения природы.

Рейгадас обладает чувством физической реальности, а она не может быть уродливой. Режиссер возвращает кино к его истокам, когда оно было даже не аттракционом, а актом любви между светом и фактурой, между камерой и объектом, и добавляет ко всему этому предельно субъективный звук. Хотя построение кадра в «Битве на небесах» напоминает скорее о Брессоне, Рейгадас не случайно настаивает на влиянии Тарковского, у которого сюжеты и актерские образы отступали перед эмоцией, перед чистой магией кинематографа. Именно поэтому сюжет в «Битве» прописан пунктиром и вообще представляет собой наиболее слабое звено. Действие разыгрывается не в реальности, а в подсознании Маркоса, похитившего вместе с женой и ненароком доведшего до гибели соседского ребенка.

Но раз уж такой ход заявлен, он влечет за собой множество социальных, психологических и даже политических мотивировок. Беден ли Маркос? Вроде как не нищий. Мог ли он получить выкуп у со-



«Битва на небесах»

седской семьи (вроде как небогатой)? Эти вопросы остаются в тени. Зато на свет выходят ритуалы, переводящие пунктирный сюжет в совершенно другую сферу, из земного мира — в небесный рай или подземный ад. Даже два оральных оргазма оказываются подступами к инобытию. Об этом остроумно сказал сам Рейгадас: «В сексе можно обрести веру. Тем не менее не надо думать, будто Маркос попадет в рай, потому что ему сосали член».

Главными героями в этой мифологической перспективе становятся армия и религия как символы фальшивой духовности («Не согрешишь — не покаешься») и тоталитарного сознания. Впрочем, как утверждает Рейгадас, это вовсе не лицемерие, а реальная, точнее, ритуальная суть мексиканского сознания: «Здесь драгдилеры по воскресным дням совершенно искренне каются в церквях и заливаются слезами. Затем они идут домой и принимаются за обычные дела: натравливают собак, чтобы до смерти загрызть кого-то, спят со своими шлюхами, а потом в воскресенье снова замаливают грехи».

Поднятие мексиканского флага по-эйзенштейновски остро монтируется с иступленным чувством Девы Марии. Католический экстаз а-ля Феллини соединяется с духом урбанистического отчуждения и мраком анонимности, напоминающих о классическом Антониони. Но иноземные влияния не отменяют национальной природы этого продукта. До самого конца яростный гротеск, выполненный в лучших традициях испанских и мексиканских безумцев, остается грубо физиологичным и в то же время высокодуховным, политически заостренным и резко антиклерикальным.

И вот — опять Каннский фестиваль, уже 2007 года, и опять новый фильм Рейгадаса, снятый уже новым для него оператором Алексисом Забе, одним из лучших сегодня в Мексике. Вместо шума и ярости «Битвы на небесах» — тишина и безмолвие. Действие «Безмолвного света» происходит в общине меннонитов, религиозных сектантов из Швейцарии, нашедших приют некогда в России, а потом, с 20-х годов прошлого века, в Мексике. Эти блондины, говорящие на архаичном диалекте немецкого и так не похожие на окружающих их темпераментных латиносов, живут в строгих моральных понятиях, лишь вынужденно принимая податки прогресса (машины, телевидение), но отвергая телефон и интернет.

В этой особенной среде разыгрывается простая и сильная история искушения, греха, супружеской измены, страдания, смерти и воскресения. Отойти от мира своих соотечественников Рейгадаса заставило убеждение в том, что мексиканцы не боятся Бога и воспринимают церковь всего лишь как ритуал. Немецкий же менталитет содержит в себе гораздо больше страха перед Богом, чем латинский.

Йохан, фермер, обремененный женой Эстер, детьми и хозяйством, хоть и любит их, но встречается с другой женщиной, Марианной. Все трое, муж, жена и любовница, страдают, а больше всех сам Йохан, считающий себя виновником ситуации. Но его отец-пастор убежден, что это не что иное, как испытание, арена борьбы между Богом и дьяволом. Сам он в юности пережил подобный соблазн и преодолел его. Йохану придется труднее, но ему поможет не Господь, а женское милосердие и солидарность.



«Безмолвный свет»

Карлос Рейгадас отказывается от профессиональных актеров, а если и обращается к ним, то требует не игры, а физического и духовного существования в кадре, что для простого зрителя, воспитанного на голливудских правилах, почти невыносимо. Но если преодолеть первую реакцию, дальше фильм действует гипнотически. Исполнители ничуть не пытаются имитировать жизнеподобие интонаций и эмоций. Они произносят текст почти безо всякого выражения, сухо и в то же время торжественно и смотрят не на собеседника, а в пространство, как будто бы дело происходит в суперусловном театре. Они напоминают персонажей средневековой живописи, и еще больше отчуждает их «мертвый» язык, их минималистские, очищенные от бытовой лексики диалоги.

Под стать и пейзажи, которые наполняют фильм первобытной мощью шестиминутного рассвета (мы буквально наблюдаем его в кадре) и почти столь же долгого заката. Кульминационная сцена

между супругами разыгрывается в придорожном поле под проливным дождем, и это, скорее всего, самый могучий дождь в истории кино, опять — как и сцена проезда по узкоколейке в «Японии» — полная невыносимого напряжения. Вписанный в природный космос, сюжет человеческих страстей приобретает еще одно дополнительное измерение.

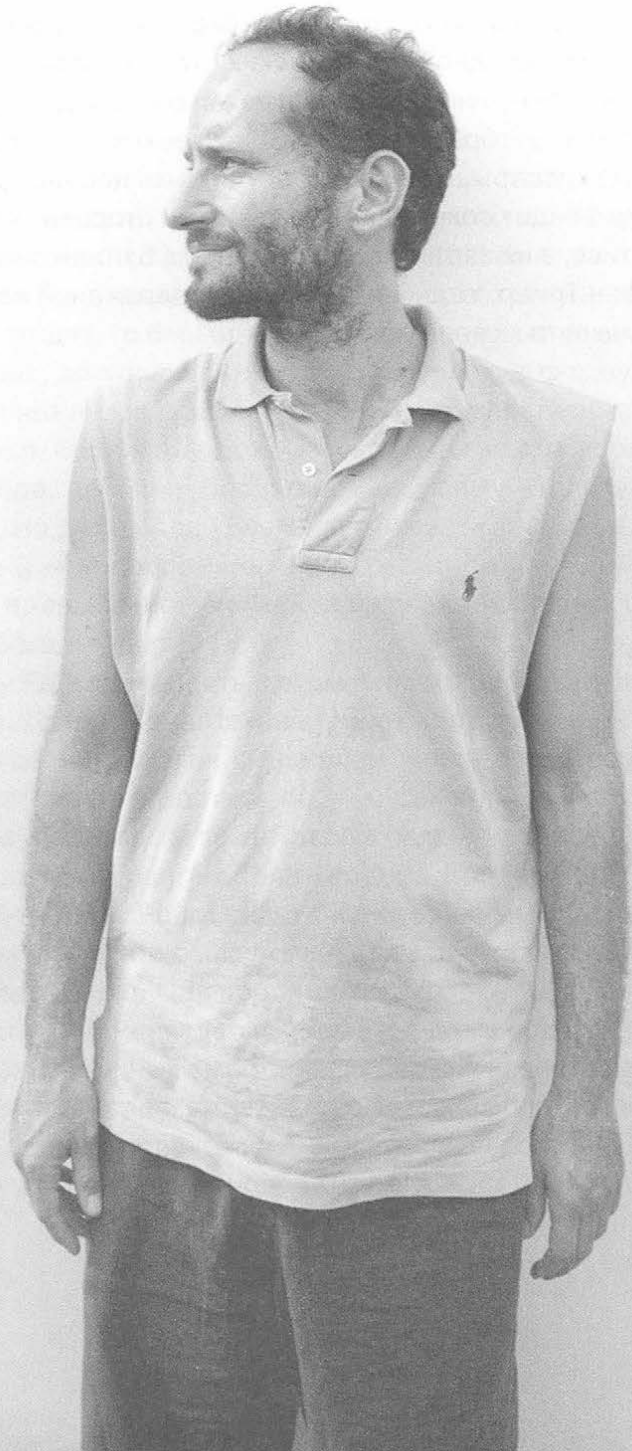
Вместе с тем в фильме есть подробные, почти документальные сцены сельскохозяйственных работ: машинной дойки коров, заготовки сена или перевозки продуктов в огромных траках по мексиканским хайвеям. Как ни странно, довольно магическое зрелище. Вечность и реальность момента, условность сюжета и подлинность фактур — сочетание, которое редко работает на экране, а если это происходит, то благодаря мощному режиссерскому дару. Карлос Рейгадас, вступивший в лучшую творческую форму, им обладает. У меня нет ни малейших сомнений, что аскетичные мексиканские деревья, проливные дожди и суровые горы, вскормившие этого режиссера, рано или поздно принесут ему «Золотую пальмовую ветвь». Но даже если «Безмолвный свет» завоевал в Канне лишь скромный «приз жюри», это все равно был лучший фильм фестиваля — полный мистических пейзажей, любовных страданий, поисков Бога и чудес.

Как всегда у Рейгадаса, есть в этом фильме рискованная сцена на грани фолы. Эстер, жена Йохана, умирает от душевной боли, а потом на прощание близких с усопшей является ее соперница Марианна, она просит простить ее — и покойница, лежащая на смертном одре, открывает глаза. Такое в большом кино позволяли себе только классики ранга Карла Теодора Дрейера. То, что это сошло с рук 36-летнему Рейгадасу, говорит о многом.

Мексика опять, как это было полвека назад, стала горячей территорией на карте кино. Она породила несколько крупных режиссерских талантов, но Рейгадас выделяется даже среди них высотой своих художественных амбиций. Он берет в качестве образца одного из классиков старого кино и стремится стать с ним вровень: в «Японии» он ориентировался на Андрея Тарковского, в «Битве на небесах» на Луиса Бунюэля, в новой картине — на Дрейера. Из со-

временников ему близок Александр Сокуров, которому он готов был отдать свой каннский приз, возмущенный тем, что жюри никак не отметило работу русского мастера.

Если кто-то подумал, что Рейгадас — осколок старого, «умирающего» авторского кино, то это ошибка. На последнем фестивале в Роттердаме на одной из городских стен проецировали его кинематографическую инсталляцию: в ее основе — заснятый несколькими камерами футбольный матч. Если же, как очень немногие одаренные режиссеры, он осмеливается быть несовременным — это потому, что видит современность с другой стороны, в исторической перспективе, а не заглядывая раболепно в ближайшее будущее. Как и Ларс фон Триер, тоже начинавший с подражаний великим, он находится на пути к своему шедевру.



«МЕКСИКАНСКОЕ КИНО — ЭТО МАЧИЗМ И МЕЛОДРАМА»

В Москве полночь, в Мексике на несколько часов меньше. Рейгадас выкроил немного времени, чтобы поговорить со мной по телефону.

— *Чем вы сейчас заняты?*

— Делаю документальную картину. Полнометражную. О людях, которые умирают на севере Мексики от смертельной болезни типа рака.

— *А когда появится следующий игровой фильм?*

— Не знаю. Пока нет вдохновения.

— *Что вас побудило изначально стать режиссером? Кто-то был вдохновляющим примером, кроме Тарковского?*

— Он первый объяснил мне своими фильмами, что такое магия кино. Потом я открыл для себя Росселлини. «Рим — открытый город» — фильм, где вся сцена отдана жизни, и это настоящее кино.

— *А как вы относитесь к традициям мексиканского кинематографа?*

— Люблю некоторые фильмы, но их не так много. В своем большинстве мексиканское кино — это мачизм и мелодрама. Обязательно на экране девушки-индеанки, но самая красивая все равно белая.

— *А испаноязычных классиков вы цените?*

— Бунюэля люблю, особенно в мексиканском периоде. Сауру — до 1975 года. И Берлангу: помните фильм «Палач»? Но вообще мне все равно, на каком языке снято кино, потому что у хорошего кино свой язык.



— Судя по вашим фильмам, у вас особенно доверительные отношения с природой?

— Природа... Не хочу говорить на эту тему. Когда солнце садится, не видишь горизонта, машин, не видишь туфель прохожих, — я счастлив. Но для меня природа не есть предмет обсуждения.

— «Битва на небесах» — это своего рода метафора социально-политической ситуации. Считаете ли вы, что кино способно влиять на общество? Или, как думали некоторые, что красота спасет мир?

— Это скорее не метафора, но взгляд, созерцание, размышление. Не знаю, меняет ли кино мир. Но есть красота, и в ее силу надо верить. Вера в эмоции — это и есть коммуникация между людьми.

— Как вы относитесь к ангажированному искусству? Например, к Эйзенштейну?

— Люблю Эйзенштейна за то, что он делал чистое кино. Отвергаю пропаганду, но это не самое важное в его фильмах, иначе я бы их не любил. В «Броненосце „Потемкине“» важна не русская революция как таковая, а дух восстания.

— А вы сами относите себя к «повстанцам»?

— Я не отличаюсь воинственностью. Но не скрываю того, что не люблю потребительство. Иногда восстание становится экологическим актом.

— *А как вы соотносите себя с религией?*

— Не думаю много об этом. Духовность имеет для меня более широкий смысл. В «Безмолвном свете» я взял в качестве героев фундаменталистов. Но все равно это фильм о людях и о морали.

— *Вы используете непрофессиональных актеров из принципа или в силу обстоятельств?*

— Я делаю кино не про характеры, не про актеров, а про личности как таковые. Сила кино в способности энергией камеры проникнуть в глубь того, что находится в кадре. Это важнее, чем сценарий, монтаж, актеры. Энергия камеры создает характер.

— *Иньярриту, Куарон, Дель Торо — каковы ваши отношения с соотечественниками вашего поколения? Чувствуете ли вы себя «отрядом»?*

— Это была группа друзей, да, дело было в начале века. Группа друзей, которые прорвались и вывели нашу киноиндустрию из кризиса. Мы вышли не из киношкол, мы пришли в кино более демократическим путем. Этих ребят больше, чем вы назвали. А каковы наши отношения, это мне самому до конца неясно. Я бы сказал, что мы дружим, но не дружим на экране.



КИРИЛЛ

СЕРЕБРЕННИКОВ



ОДИН ПРОТИВ ВСЕХ

Фильма Кирилла Серебренникова «Юрьев день» (2008) ждали — кто с непритворным интересом, кто с тайной надеждой провала: она всегда сопровождает в профессиональном сообществе появление очередного «высочки», будь то в свое время Александр Сокуров или, не так давно, Андрей Звягинцев. А именно таким, незапрограммированным стал успех фильма Серебренникова «Изображая жертву» (2006), награжденного и главным призом сочинского «Кинотавра», и большим денежным кушем от Первого кинофестиваля в Риме. Беспрецедентную денежную сумму распределяло жюри из киноманов под началом Этторе Сколы: вкусы такого нестандартного коллектива трудно было предугадать, но Серебренников, не имевший имени в международном киномире, и тут оказался баловнем судьбы.

Несмотря на репутацию самого модного театрального режиссера Москвы и на то, что в его активе уже было два-три фильма, только тогда — три года назад — состоялось рождение Серебренникова как кинематографиста, к которому приковано повышенное внимание и каждый жест которого просвечивается словно рентгеном. Будь то его дружба с олигархами, связи в круге президентской администрации (старая добрая российская традиция) или даже упомянутый римский приз. Одна особенно пристрастная критикесса назвала его князем Серебренниковым, которому каждый встречный норовит отвалить кучу золотых монет — то ли за талант, то ли за

красоту. Пережить это действительно непросто: ведь еще недавно этот человек, ныне ставящий по три спектакля в год на лучших сценах столицы, воспринимался как гастарбайтер из Ростова.

Провинциал, взобравшийся на Олимп московской элиты, — в общем-то не феномен. Странность кинематографической карьеры Серебренникова в том, что она долго шла вразрез с театральной, гораздо более убедительной. Его первый киноопыт — фильм «Раздетые» (1998) — оказался холостым выстрелом; о своем формальном кинематографическом дебюте, насквозь театральном и не лишенном манерности, сам Серебренников даже не хочет вспоминать. Был и другой опыт: соприкосновение с индустрией сериалов. Но «Ростов-папа» (2001) так и не вышел целиком, не уместившись в «формат эфира», и не привел к рождению бренда. Наконец, «Рагин» (по чеховской «Палате номер шесть», 2004) получил приз в Карловых Варах, однако радость омрачил продюсер, не согласившийся с режиссерским решением и выпустивший свою монтажную версию. Пожалуй, только снятые на видео «Постельные сцены» (2005) принесли Серебренникову признание в качестве кинематографиста: начиная с премьеры в Роттердаме, картина была востребована и совершила турне по фестивалям. И все равно: до «Изображая жертву» попытки Серебренникова делать киноверсии своих спектаклей были вполне кондиционны, но натолкнулись на гнет малых бюджетов, шлейф театральности и производственные конфликты: как полноценные фильмы они общественным мнением не воспринимались.

Иное дело — «Изображая жертву». Снятый в независимой кинокомпании «Новые люди», созданной молодым продюсером Натальей Мокрицкой, он стал фильмом-прорывом. Не столько в новый для режиссера материал или новую художественную форму, но в новую медийную сферу, а это не менее важно. Всем хорошо известно, что кино и театр почти ничего не имеют между собой общего: то, что хорошо на сцене, часто на экране умирает в агонии, и наоборот. Исключения только доказывают правило, и Серебренникову с его театральными достижениями кинематограф вовсе не приготовил загодя красную ковровую дорожку.

Фильм «Изображая жертву», как и прежние, не отличался большим бюджетом, однако его минимализм и камерность — скорее художественный ход, чем производственная необходимость, причем он не исключает богатства приемов внутри выбранной формы. В основе картины — пьеса братьев Пресняковых, уже поставленная Серебренниковым в театре и манифестировавшая расцвет «новой драмы». Однако перед нами уже никак не кино- или телеспектакль, а полноценное, свободное, местами изошренное кино с разработанной системой разных форматов, использованием мобильной цифровой техники и даже вкраплением японской музыки и анимации, выстебывающих действие и придающих ему дополнительный «кукольный» объем.

Сюжетно фильм представляет собой современную вариацию на тему «Гамлета», даже с явлением призрака отца. Главный герой Вали — «рассерженный» молодой человек, пребывающий не в ладах с поколением предков-родителей, да и с миром вообще. Живет в одной квартире с матерью и отчимом, чувствует себя лишним в семье и окружающей ядовитой среде. Находится в пассивной оппозиции отчиму, который, по слухам, «отравил папу, чтобы жениться на маме». Главная идея отчима — «загрести побольше» — никак не корреспондируется с идеями, которые питает по поводу цели и смысла жизни главный герой, не видящий ни того ни другого.

У Гамлета-Вали есть своя «Офелия»: с ней его связывают рутинные отношения, которые молодые люди пытаются разнообразить сексуальным экстримом: девушка едва не душит партнера шарфом. Работа главного героя тоже на грани экстрима: он изображает жертв на следственных экспериментах, обычно столь же идиотских, как и породившие их преступления. Жертвы — чаще всего женского пола. Одну чью-то неверную возлюбленную зарезали в передвижном сортире. Другую темпераментный кавказец в процессе бурного ухаживания утопил в бассейне. Третьей, опостылевшей жене, помогли выпасть в окошко (по версии обвиняемого, «выдуло сквозняком»). Все эти милицейские эксперименты, проводимые при помощи подручных средств и мало похожие на свои образцовые аналоги из детективных романов, показаны как триумф



«Изображая жертву»

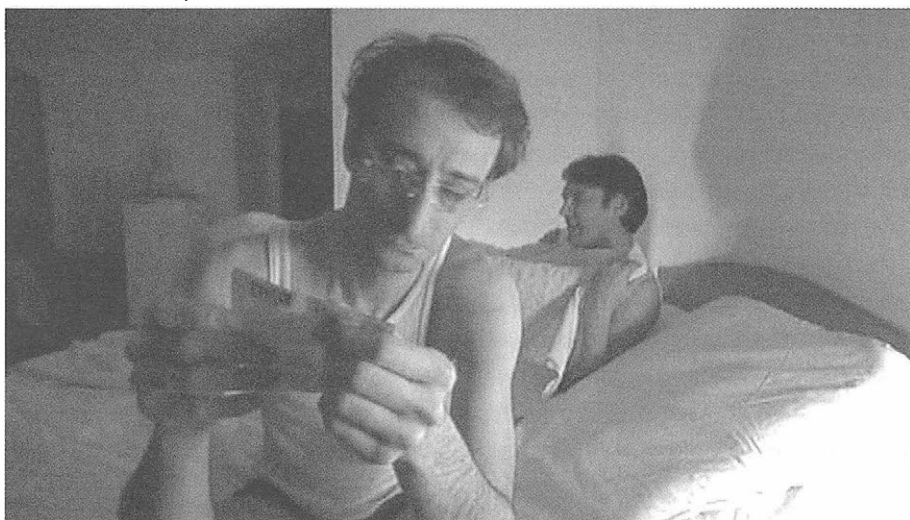
тотальной фикции, сплошного надувательства, к которому весьма склонен сам герой, лишь имитирующий жизнь и интерес к ней. Его любимый жест, вызывающий ярость отчима, — поглощение водки японскими палочками.

Сюжет о герое-маргинале дает Серебренникову возможность не только разыграть несколько окрашенных черным юмором фарсовых мизансцен, но и нарисовать достаточно объемную картину людского сообщества с его бесконечной глупостью целей и мотивировок. Преступники не задумываются ни о правомерности своих злодеяний, ни даже о том, чтобы элементарно замести следы. Похоже, они убеждены в полной адекватности своих действий. Девчонка не дала или пошла с другим, бывший одноклассник косо посмотрел: любого повода достаточно, чтобы отнять у человека жизнь. Глядя на это «падение нравов молодежи», не выдерживает даже матерый капитан-следователь (Виталий Гаев), разражаясь отчаянным матерным монологом в японском (в каком же еще!) ресторане, посетители которого имеют обыкновение с риском для



«Изображая жертву»

«Постельные сцены»





«Рагин»

«Юрьев день»

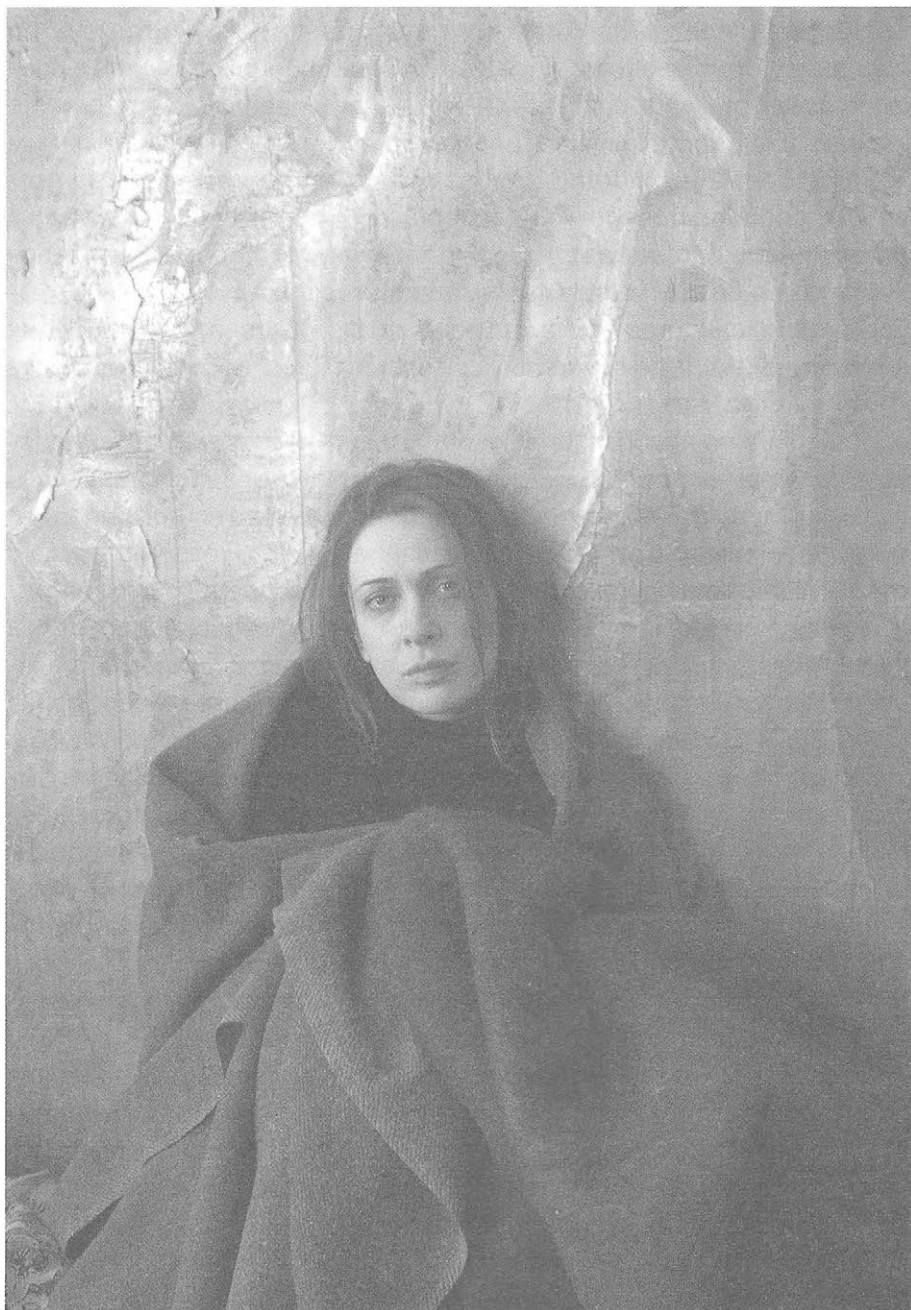


жизни дегустировать ядовитую рыбу фугу. Именно этот гастрономический трюк наводит Валу на мысль покончить разом со всеми безобразиями внутри и вокруг него.

В фильме состоялось кинематографическое рождение актера Юрия Чурсина, обладающего идеальной психофизикой для того, чтобы играть «расчлененных» героев нашего времени. В картине есть еще несколько актерских достижений, включая сочный эпизод с Лией Ахеджаковой, изображающей (еще одна фикция) «пожилую японку с судьбой» — заслуженную гейшу ресторанного бизнеса, и проходящую через весь фильм линию милицейской девушки с видеокамерой, которую презабавно ведет Анна Михалкова. Она держит под прицелом объектива абсурдные следственные эксперименты, одновременно ведя не менее абсурдные телефонные разговоры с мужем — тоже на тему «расчлененки», даже если имеется в виду всего лишь купленный в супермаркете кусок мяса. Все это в совокупности, включая провокативный пролог («Русское кино в жопе. Только Федя Бондарчук прикольный чувак!») сделало из фильма событие.

После «Изображая жертву» в Серебренникове увидели выразителя протестных настроений молодой генерации. Впрочем, в его искренность поверили не все и не до конца. «Новая драма» ко времени выхода фильма уже успела коммерциализироваться, вписаться в систему приоритетов гламурного истеблишмента — и Кирилл Серебренников вместе с ней.

«Юрьев день» совершенно озадачил и тех, кто считал предыдущее творчество режиссера криком души, и тех, кто видел в нем циничную постмодернистскую провокацию. Вообще слово «циничный» по отношению к К.С. употребляется особенно часто — так же как оценочные суждения: «а мне он не нравится», «а я ему не верю». Тем не менее очевидные талант, энергия и целеустремленность сделали свое дело: с Серебренниковым вынуждены были смириться даже те, кто не полюбил, — кроме оголтело принципиальных. Но «Юрьев день» окончательно смешал карты: режиссер вступил на территорию, которая казалась ему противопоказана в силу его «циничного» имиджа.



«Юрьев день»

Неожиданность новой картины еще и в том, что снята она по сценарию Юрия Арабова. Хотя и он, и Серебренников отдали в своем творчестве дань авангардизму, «Юрьев день» скорее можно назвать консервативным фильмом в его тяготении к большим темам и большому стилю. Это сразу подметили иностранные эксперты, собравшиеся на «Кинотавре»: они говорили, что в новом российском кино не хватает стилеобразующего образа зимы (подавляющее большинство фильмов снимается летом), а в «Юрьевом дне» именно зима формирует атмосферу провинции, и потому эту картину эксперты отнесли к категории Russian Russian, то есть «русских вдвойне».

В творчестве Арабова, проникнутом, с одной стороны, стремлением к архаично ортодоксальной вере, с другой — свойственным современному художнику скепсисом и сомнением, этот сценарий занимает место рядом с другим, под названием «Ужас, который всегда с тобой». Действие обоих происходит как бы в неопределенном настоящем, еще несущем в себе черты экономического и бытового хаоса перестроечных 90-х годов, но уже на глазах превращающемся в вечное мифологическое время, в котором испокон веков пребывает «матушка-Русь», несмотря на все революции и соблазны прогресса.

Оба арабовских сценария объединяет то, что можно назвать бытовой мистикой и даже экзистенциальным ужасом, прорастающим сквозь толщу бытовых банальностей и хоть находящим вроде бы некое рациональное объяснение, все равно непостижимым и пугающим. Объединяет также достаточно ядовитое изображение общественных институтов — семьи, системы образования, дикого рынка (в прямом и в переносном смысле), сферы торговли и бизнеса, армии и спецслужб, исправительных заведений, милиции и других правоохранительных органов. Даже если некоторые из них лишь на короткий момент попадают в поле зрения, мы ощущаем это очень непростое, во многом критическое отношение по намекам и контексту. Особенно впечатляюще показаны суетный прагматизм монастырских нравов, а также сращивание спецслужб и церковных институтов (феномен нашего времени, напоминающий о подвигах инквизиции).

«Юрьев день» как сценарий слабее, чем «Ужас, который всегда с тобой». В нем несколько прямолинейно выражена идея соборного слияния интеллигенции и народа. И особенной иронии здесь незаметно. А вот от фильма Серебренникова возникает другое ощущение — хотя, судя по разноречивым реакциям, поле интерпретации остается здесь чрезвычайно широким.

В зимний, окутанный «мистической» снежной дымкой городок Юрьев отправляется «попрощаться с родиной» известная оперная певица («Дива» — таково было изначальное название арабовского сценария). Люба выросла в этих местах и теперь, перед отбытием на ПМЖ в Австрию, едет сюда «с ностальгическими целями» и прихватывает сына-оболтуса, у которого мамыны чеховские придыхания и блоковская экзальтация вызывают дикое раздражение. Этот парень по сути дела — вариант героя «Изображая жертву», готовый отправить предков на тот свет. Однако, не успев сделать ничего худого, во время экскурсии по местному Кремлю, где мама кричит с башни «О Русь моя! Жена моя!» и «Я — чайка!», сын ни с того ни с сего пропадает. Как бесследно пропадают (на эту тему в фильме даже приводится статистика) десятки тысяч людей по всей России.

Воздух родины буквально всасывает в себя двадцатилетнего парня, а потом и саму героиню, которая останется навсегда на месте происшествия, пойдет вместо сцены мыть полы, станет искать сына среди послушников монастыря и обитателей тюремной больницы. Развитие этого сюжета можно трактовать по-разному: как расплату за гордыню, как апофеоз почвенничества, а можно — и как ироническое сведение счетов с враждебным пространством, так сказать, патриотическую трагикомедию.

Во второй половине картина превращается в монодраму, которую с удивительным именно что трагикомизмом играет Ксения Раппопорт и которую визуально совершенно оформляет оператор Олег Лукичев. Серебренников усиливает содержащиеся в сценарии («Пьета») и вводит новые («Неопалимая купина») евангельские ассоциации. Он еще выше поднимает планку амбиций, заявленную в сценарии, замахиваясь на энциклопедию современной России,

но при этом дает настолько двойственный ее образ, что каждый читает его по-своему. Бабушка надвое сказала — та самая, к которой обращено древнее русское сетование: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день».

Кто захочет, увидит в фильме призыв к обуржуазившейся интеллигенции вспомнить о своем долге перед народом. Или даже апологию почвенничества и христианского смирения, растворения в «соборности». Но рассматривать образ вечной России, окутанной туманом и утопающей в зимней пурге, как средоточие духовности мешает ирония режиссерской концепции и актерского решения главного женского персонажа. Надо признать, Серебренникову не удастся выдержать этот тон последовательно на протяжении всей картины, в результате чего где-то в середине она стилистически «ломается». Если сцены в местном Кремле, в монастыре, в милиции выполнены в едином кинематографическом стиле, то палата туберкулезников, где Люба находит «блатного» суррогатного сына, грешат откровенно театральным символизмом на опасной вкусовой грани.

Однако финал картины решительно расставляет все на свои места. Ирония особенно очевидно звучит в последней сцене, когда Люба приходит в церковь и ее поставленный оперный гóлос вливается в тихое многоголосье церковного хора. Мы видим полные религиозного чувства лица женщин, но ироническим контрастом к ним выглядят унифицированно выкрашенные у всех, гладко зачесанные рыжие волосы. Дело в том, что в Юрьев завезли дешевую краску под названием «Интимный сурик», и само придуманное Арабовым название, и акцент, поставленный Серебренниковым на этой провинциальной моде, решительно переводят всю ситуацию религиозного покаяния в регистр гротеска.

Не последнюю роль играет и семитская внешность Ксении Раппопорт, которая все равно никак не вписывается в «православный хор» славянских лиц. Это, кстати, отлично почувствовали наши блюстители религиозной чистоты, тут же обвинившие Серебренникова в несоответствии канонам. Действительно, если в фильме и содержится религиозный посыл, то скорее экуменический, а возмож-

но, и с буддистским акцентом на идею перемены участи (Серебренников в период работы над фильмом совершил путешествие на Тибет). Выходит, режиссер (см. интервью с ним ниже) действительно оказался в позиции «один против всех» — как герой «Изображая жертву» и, в более сложном противостоянии, героиня «Юрьева дня».

Малая родина, будучи квинтэссенцией большой, своей пространственной метафизикой поглощает тех, кто желает перед ней показаться, и требует непомерной жертвы. Кирилл Серебренников и в своей попытке опробовать большой стиль остается если не авангардистом, то современным художником, подвергающим скептическому сомнению любые порывы, в том числе самые благородные. После «Юрьева дня» вопрос о том, какой тип кинематографиста воплощает Кирилл Серебренников, уже не имеет слишком очевидного ответа «всеядный». А его искренность, пускай с эпитетом «новая» или «современная», не вызывает у меня никаких сомнений.



«РЕЖИССЕР БУДУЩЕГО — ЭТО СТЭНЛИ КУБРИК»

Мы встретились в первые дни 2008 года после репетиции очередного спектакля, который Кирилл Серебренников ставит во МХАТе.

— *А следующий фильм скоро появится?*

— *Хочется сделать большое постановочное кино.*

— *Как «Обитаемый остров» или «Стиляги»? Впечатлило?*

— Впечатлили возможности обоих форматов. Арххаус если не вымирает, то все более очевидно становится достоянием музея. Сегодня вопрос уже не «с кем вы, мастера культуры», а «где вы». На ярмарочной площади или в музее? Время изменилось с тех пор, когда Феллини и Бергман собирали большие залы.

— *Но в музеях стоят очереди, полны оперные театры и многие концертные залы.*

— Ходят в основном на классическую попсу — на Моцарта, Вивальди, а на Шостаковича и Бриттена придет уже гораздо меньше народу. Я не говорю, что музей — в обобщенном смысле — это плохо. Можно называть это образовательным дефолтом или гуманитарной катастрофой, считать, что мы живем во времена апокалипсиса, но такой подход не продуктивен. Надо и в этих обстоятельствах попытаться делать что-то достойное.

— *Не связан ли ваш скепсис по отношению к арххаусу с той раздраженной реакцией, которую вызвал у многих «Юрьев день»?*

— Я люблю радикальные жесты — из тех, которых от тебя не ждут и которые провоцируют в тебе изменения, неожиданные для тебя самого. В данном случае я зашел на территорию, где прошли безумные зубры-почвенники, где не осталось даже просеки. Недовольны оказались все — и хранители устоев, и те, кто ждал легкого, поверхностного зрелища типа «Изображая жертву». И я был к этому готов, не знал только, какими словами они это выразят.

— *Получается, вы сознательно пошли один против всех?*

— Моя любимая позиция. Я люблю таких героев в кино и в жизни. Это трудно, но это меня заводит, я испытываю сексуальное удовлетворение! Если меня считают «гламурным подонком», значит, никакое честное и выстраданное кино я снять не имею права — такова логика моих оппонентов. Ведь известно, что духовными вопросами может быть озабочен только человек без машины, плохо одетый, а тот, кто не жалуется и придерживается правила keep smile, кто внешне благополучен, тому туда дорога заказана.

— *То есть причина неприятия в вас самих и ваших недоброжелателях, а не в самом фильме?*

— Не только. В моей ситуации — а я в кинематографе человек со стороны, за мной не стоят кланы — надо снимать в десять раз лучше. Как говорили своим детям евреи-родители: ты обязан учиться в три раза лучше, потому что другого и так примут в институт, а тебя нет. У меня вопросы только к себе: значит, я снял недостаточно яркую картину. Сейчас еще трудно отстраниться, но через какое-то время я пойму, где ошибка. Но делал я ее искренне, и этот фильм вписывается в круг вопросов, которые я решаю в своих театральных работах. Наш альянс с Юрием Арабовым показателен, потому что мы, так сказать, равно удалены друг от друга, принадлежим к разным поколениям, к разным религиям: он христианин, я склонен к буддизму. Но нас обоих волнуют вопросы гуманизма, и это означает возможность сближения.

— *Вернемся к изменениям в сегодняшней публике, особенно молодой...*

— Законы восприятия зрелищ меняются год от года. Посмотрите на то, что пишут в блогах: по-другому смотрят, по-другому понима-

ют. Мне казалось, «Юрьев день» — ясная картина, но нет, часто между автором и публикой словно стоит фильтр.

— *Это интервью будет напечатано в книге «Режиссеры будущего». Что вы думаете на эту тему?*

— Рискованное дело — гадать о будущем. Для меня режиссер будущего — это Стэнли Кубрик. Он уже полвека назад снимал авторское кино, но при этом смог быть интересен и нужен людям. Я хочу быть Стэнли Кубриком! Не могу заниматься онанизмом ради собственного удовольствия, мне важно, чтобы был чей-то отклик.

— *А говорите: один против всех.*

— Но это же не значит, что я против людей, против человечества. Я против конкретных людей и конкретных схем.

— *В том-то и дело: вы социальный человек, общаетесь с властями, делаете фестивали — такие как «Территория»...*

— Эти фестивали тоже «против всех». Один против всех — это не значит бука и не обязательно неудачник. Он может быть и победителем.

— *Это уже какой-то голливудский подход.*

— Почему бы и нет? Башня из слоновой кости, в которой должен сидеть художник, — это советская теория, когда неучастие во зле тоже было поступком. Сейчас другая ситуация. Когда я прихожу во властные структуры, я не лижу задницу, а задаю неприятные вопросы, на которые пытаюсь получить ответы. Считаю, что диалог необходим, все важные вопросы лучше решать диалогом, а не...

— *Монологом.*

— Да, не монологом.



СТИВЕН
СОДЕРБЕРГ

ГОЛЛИВУДСКИЙ ПАРТИЗАН

Стивену Содербергу двадцать лет. Как режиссеру. Попав впервые в жизни на Каннский фестиваль в 1989 году, я оказался свидетелем удивительного случая: фильм никому не известного дебютанта был награжден «Золотой пальмовой ветвью» и вдобавок призом ФИПРЕССИ, а играющий в нем актер Джеймс Спейдер отмечен наградой за лучшую мужскую роль.

Такого просто не было — ни до, ни после. Жюри возглавлял Вим Вендерс — и картинам уже раскрученных Джима Джармуша («Таинственный поезд»), Бертрана Блие («Слишком красива для тебя») и Эмира Кустурицы («Время цыган») он предпочел работу дебютанта Стивена Содерберга. Ее название «СЕКС, ЛОЖЬ И ВИДЕО» (которое надо писать с маленькой буквы) стало нарицательным, породив многочисленные вариации и подражания. Сыгравшая в ней Энди Макдауэлл мгновенно стала звездой, а диалоги из фильма перепечатывались как образец изысканной современной драматургии — той самой, о которой Содерберг потом скажет, что она должна производить впечатление, будто общаются не персонажи, а реальные люди, и как раз это требует особенно изощренного сценарного мастерства.

Появился новый режиссер с чутьем на современные реалии, с глубоким пониманием того, как развитие медиа влияет на человеческую психику и мораль. Еще не было Интернета и ЖЖ, но уже распространились бытовые видеокамеры, позволявшие не только фиксировать неотретипированную реальность, но и строить на ее

основе новую — виртуальную. Сюжет картины и четверка ее персонажей характерны для Америки эпохи неоконсерватизма и СПИДа: она пришла на смену сексуальной революции, чьи устаревшие ценности олицетворяют циничный адвокат и раскрепощенная сестра его жены, с которой он спит. При этом жена, уверяющая, что не нуждается в сексе, и безраздельно преданная мужу, на самом деле глубоко фрустрирована. Она исповедуется на видеокамеру неожиданно приехавшему однокашнику мужа, который, как выясняется, столь же одинок и закомплексован. В процессе взаимной исповеди рождается большое чувство.

Содерберг придумал историю, полноправной героиней которой стала видеокамера. И она же оказалась ключевой участницей съемочного процесса. На экране взаимодействовали два разных уровня реальности — запечатленный традиционным способом и разыгранный в манере и технике home video. Это именно то, к чему стремились в предчувствии технологической революции активисты «новых волн» от Годара до Вендерса, и увлеченность последнего дебютным фильмом Содерберга абсолютно понятна.

Этот фильм стал провозвестником тотального внедрения видео в технику кино и его сюжетику. То был аналог «Фотоувеличения» Микеланджело Антониони, зафиксировавший новую, еще более драматичную стадию разрыва между реальностью и ее отображением. Это был апофеоз вуайеризма и эксгибиционизма, которые стали еще более эротичными оттого, что включили в себя не только игру изображений, но и чувственную гамму звуков и слов. В конечном счете, именно картина Содерберга наметила тенденцию возврата мирового кинематографа от абстрактных рефлексий к физической фактуре, из платоновой пещеры идей к реальности. Эта потребность будет осознана и осмыслена как необходимость только в середине 1990-х годов, когда появится датская Догма.

А теперь переместимся почти на двадцать лет вперед: в 2008 году в Канне всех озадачил новый опус успешного до того сделать дюжину разномастных картин Содерберга — фильм под названием «Че». Чисто формально «Че» — байопик о культовом революционере, фотографии которого украшают майки, комнаты студенток и те-

ло Майка Тайсона в виде татуировки. Правда, в картине нет традиционной структуры героической биографии с подростковым взрослением будущего героя, его первой, второй и третьей любовью, осознанием своего призвания и основными жизненными подвигами. Вместо того чтобы рассказывать, как закалялась сталь, «Че», по сути, строится на двух развернутых эпизодах партизанской борьбы.

Один разыгрывается на рассвете революционной карьеры героя в кубинских джунглях, сквозь которые отряд во главе с Фиделем Кастро и при активнейшем участии Че пробивался к Гаване, пытаясь освободить страну от режима Батисты еще в 1956—1957 годах. Второй эпизод, наоборот, знаменует закат жизни Че Гевары, ведущего трагическую, почти одиночную борьбу за экспорт кубинской революции в лесах Боливии, из которых ему так и не довелось выйти.

Фильм ни на что не похож. Невольно удивляешься: как нечто подобное могло появиться в Голливуде? Удивляется и сам Голливуд, заранее снимая шляпу перед той рискованной дистрибуторской компанией, что возьмется прокатывать эту неформатную картину в Соединенных Штатах (за рубеж этот проект был продан заранее с умелой предусмотрительностью). Штука в том, что фильм длится больше четырех часов и разбит на два — «Аргентинец» и «Партизан». При этом он вовсе не выглядит эпопеей в духе «Лоуренса Аравийского», или «Двадцатого века», или даже нашего «Обитаемого острова», вообще не выглядит эпическим — просто вызывающе длинным.

То, что фильм снят Стивеном Содербергом, многое объясняет. «Секс, ложь и видео» остались в истории первой попыткой осмыслить влияние видеотехнологий на человеческие отношения, первым знаком новой сексуальной революции — виртуальной. От режиссера после выданного ему в Канне аванса ждали многого: его успех, помимо прочего, означал полосу триумфального шествия по европейским артхаусным экранам американских «независимых».

Стивен Содерберг охотно рассказывает в своих интервью, почему он стал кинематографистом и, конкретно, кинорежиссером. Вспоминает слова Бунюэля о том, что родился он на сто лет раньше, в докинематографическую эпоху, ему бы никогда не добиться славы. Выходец из профессорской семьи шведского происхождения,



«СЕКС, ЛОЖЬ И ВИДЕО»

Содерберг увлекался фотографией и музыкой, но скромно считает, что у него не было большого таланта ни к тому, ни к другому: «Зато кинематограф мне подошел, ибо он требует многих разнообразных мини-талантов. Мне повезло родиться во времена, когда снимать кино стало доступным делом — благодаря DVD, стедикаму и прочим технологическим новациям», — чуть ли не оправдывается он.

Содерберг воспринял совет Стэнли Кубрика начинающим режиссерам: взять камеру и начать действовать. Он не был маниакальным киноманом, как Тарантино, смотрел кино в умеренных дозах, а снимать учился на собственных ошибках. «В кино тебя никто не сумеет научить, как надо поступать, а как не надо. Необходимо во всем разобраться самому. Вот почему я не верю в киношколы», — говорит он. — Но если попадается талантливый ученик, самое лучшее — оставить его в покое. Всех остальных можно научить лишь тому, как надо правильно смотреть фильмы».

С самого начала он — нечастое качество для режиссера — подвергал сомнению свои достижения и стремился как можно больше

экспериментировать. При этом он отлично осознавал, что кинопроизводство — это бизнес, в котором мало кто желает рисковать: «Мне страшно повезло, что мой первый фильм „Секс, ложь и видео“ получил „Золотую пальмовую ветвь“, ибо это позволило мне в дальнейшем предлагать продюсерам некоторые вещи, которых они совершенно не понимали, не принимали, не чувствовали, но им казалось, что я снова сорву банк, и потому они соглашались со мной работать».

Фильмография Содерберга поражает своей кажущейся непоследовательностью. Он вступал в самые тесные альянсы с большим Голливудом, но периодически, прилично подзаработав на комедийном триллере «Вне поля зрения» (1998) или очередной серии «Друзей Оушена», делал для души очень странные, как бы никому не нужные фильмы — «Кафку» (1991), «Подноготную» (1995), «Шизополис» (1996), «Анфас» (2002), «Пузырь» (2005), «Хороший немец» (2006). И наконец, «Че».

Между тем в траектории этого движения есть логика и закономерность. Она проявилась почти с самого начала, но потребовалось время, чтобы ее уяснил сам Содерберг: «И только на съемках своего четвертого фильма для меня стало очевидно, что я иду по неправильному пути. Я замкнулся в чисто формальном подходе к кино, который не отвечал моим устремлениям или, в лучшем случае, позволял раскрыть лишь самые „холодные“ стороны моей личности». Имеются в виду, очевидно, черно-белый «Кафка», где мотивы биографии писателя вплетены в ткань стилизованного экспрессионистского триллера, и «Подноготная», не менее натужная смесь нуара и мотивов, позаимствованных из бессмертного фильма «Секс, ложь и видео».

Именно тогда, после этих полуудачных опытов — как результат их осознания, — появился «Шизополис». Этот экспериментальный фильм открыл уже знаменитому режиссеру путь в другой кинематограф — «несомненно, более живой, хотя и полный опасностей, чреватый ошибками, срывами, провалами. Таким образом, я считаю „Шизополис“ своим вторым дебютом. Я пережил его как взрыв, волны от которого все еще ощущаются в моей работе сегодня».



«Шизополис»

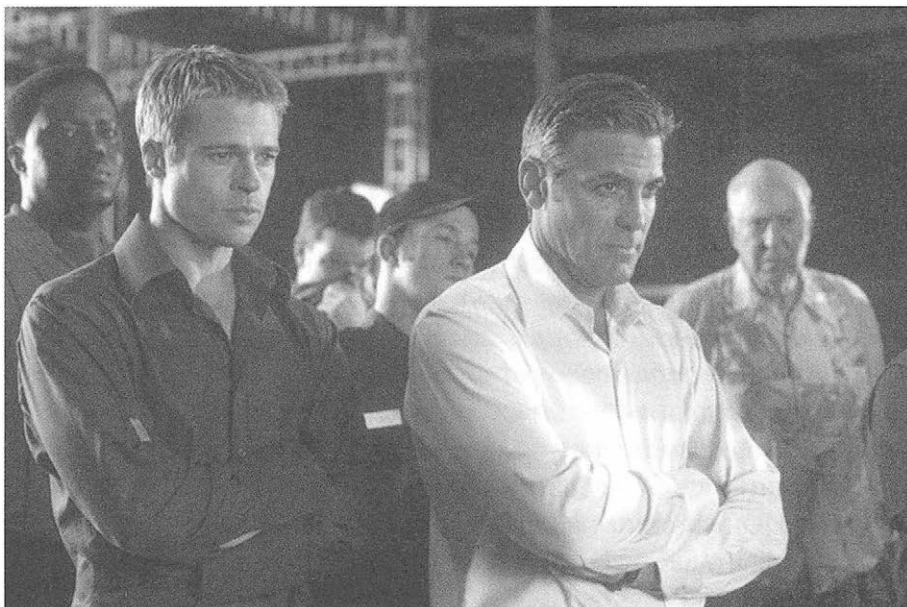
Стало уже правилом, что каждая новая работа Содерберга «уничтожает» предыдущую, служит ей эстетическим контртезисом. После насыщенного социальным драматизмом «Трафика» (2000) появляется легкий и забавный звездный блокбастер «Одиннадцать друзей Оушена» (2001). А вслед за ним — «Анфас», снятый цифровой камерой, хотя и с безгонорарным участием звезд, и тут же коммерчески провальный (зато стоивший 47 долларовых миллионов) «Солярис» (2002). При этом Содерберг уверяет, что у него нет никакой долгосрочной стратегии или программы, что он руководствуется сиюминутными увлечениями и подсознательными импульсами.

Он делит фильмы, свои и чужие, по каким-то таинственным признакам на объективные и субъективные: к первым относит «Трафик», ко вторым — «Одиннадцать друзей Оушена». Он считает режиссера капитаном корабля, если хотите, патроном проекта, но противится определению «автор» и всегда препятствует тому, чтобы в титрах писали «фильм Стивена Содерберга», как поступают его честолюбивые коллеги (ему, снимающему порой по две успешных картины в год, не грозит опасность, что имени режиссера «не заметят»). Он не терпит анархии на площадке, но в то же время открыт к коллективному сотрудничеству. Хотя его власть усиливается



«Солярис»

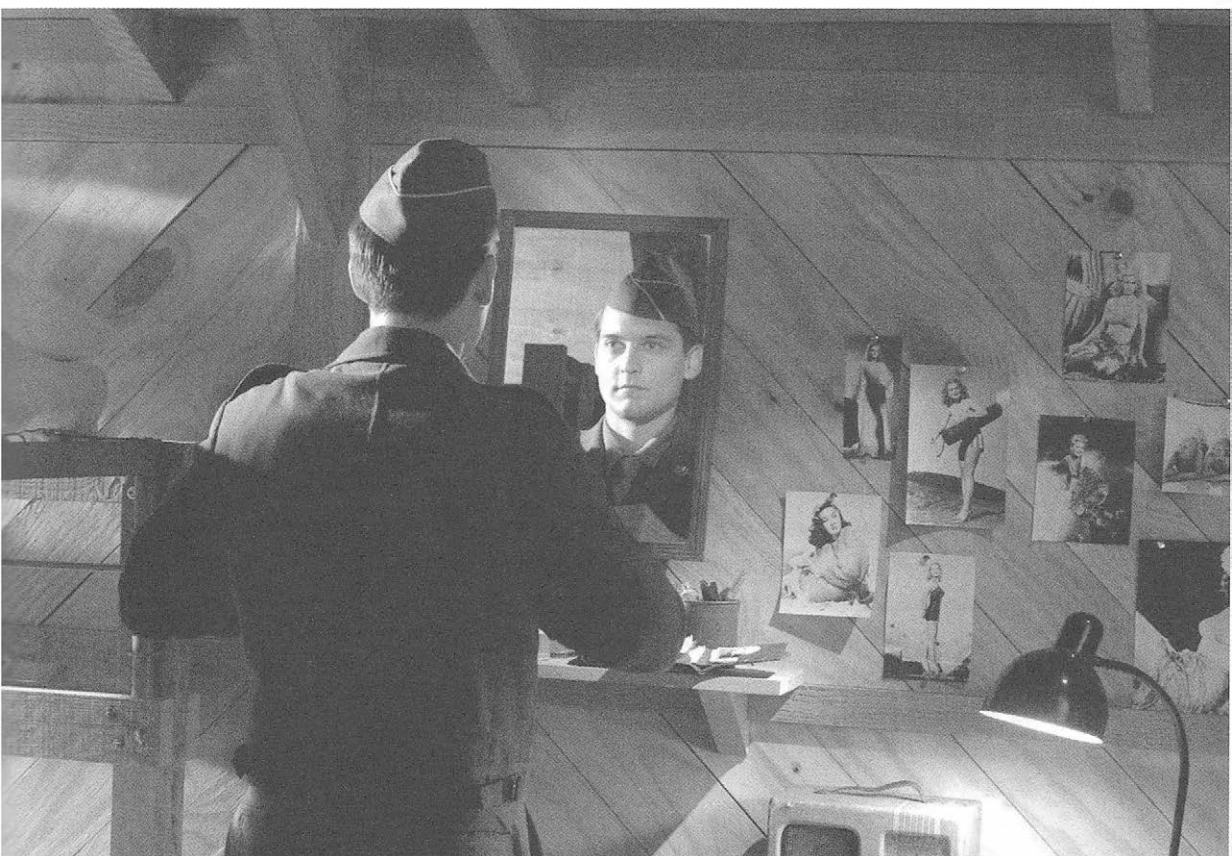
«Одиннадцать друзей Оушена»





«Эрин Брокович»

«Хороший немец»

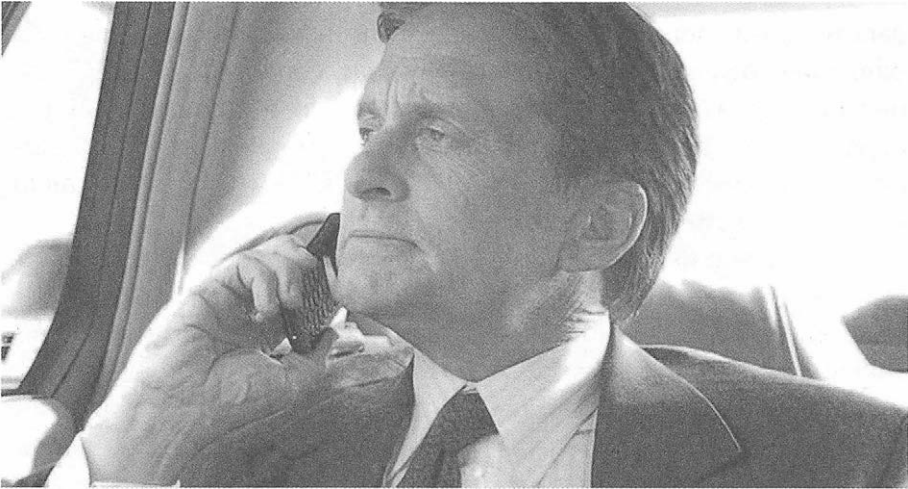


тем фактором, что подавляющую часть своих фильмов Содерберг снимал еще и как оператор под псевдонимом Питер Эндрюс и часто монтировал еще под одним псевдонимом — Мэри Энн Бернар. Тут уже дело не в скромности: просто он еще и кинодраматург, а Гильдия сценаристов блюдет чистоту репутации своих членов и запрещает им выступать на киносъёмках под своим именем еще и в ином качестве. Не забудем добавить, что Содерберг еще и продюсер множества фильмов, своих и чужих.

Начало нового века принесло Содербергу титул «бывшего интеллектуала», с потрохами продавшегося Голливуду. Постоянными участниками его фильмов становятся Джордж Клуни, Джулия Робертс, Брэд Питт и многие-многие другие. Спутниками этих проектов — многомиллионные бюджеты и, в большинстве случаев, соответствующие сборы, а также статуэтки «Оскаров». Пример кино оscarовского типа — героико-производственная драма «Трафик». Главного борца с наркодилерами играет Майкл Дуглас. Он с ужасом обнаруживает, что наркотический трафик пронизал все поры американского общества и дошел до его собственного жилища: юная дочь героя пристрастилась к наркотикам. Параллельно плетутся запутанные интриги в тюрьмах, калифорнийских виллах и на пограничных мексиканских дорогах.

В послужном списке Содерберга к тому времени было несколько очень разных работ, но ни одна из них (кроме памятного дебюта) не стала по-настоящему успешной. И вдруг сразу две картины режиссера — «Эрин Брокович» (2000, судебная-экологическая драма с Джулией Робертс) и «Трафик» — становятся фаворитками оscarовского марафона. Хотя обе, наследуя гражданский пафос соцреализма, скорее заслуживали бы Ленинской премии. Но нет — Содерберг (включенный в эту номинацию сразу по двум фильмам) отбивает «Оскар» за режиссуру у Энга Ли за действительно выдающуюся ленту «Крадущийся тигр, затаившийся дракон».

Когда «Трафик» показывали на фестивале в Берлине, Содерберг долго говорил о том, какое влияние оказала на него «новая волна». В некоторых эпизодах можно почувствовать переключку с Мартином Скорсезе и с идеями Догмы. Содерберг легко играет стилями,



«Трафик»

переходя от одной сюжетной линии к другой. Жестко, в монохромной желтоватой гамме, словно пленка выгорела от жгучего солнца, сделана мексиканская часть фильма, а лучшим из актеров остается, безусловно, Бенисио дель Торо в роли запутавшегося в сетях коррупции мексиканского полицейского: актер заслужил и «Оскар» за лучшую роль второго плана, и приз Берлинале. Однако как только на экране появляется Майкл Дуглас или Катрин Зита-Джонс, сразу веет голливудской рутинной, а то и мыльной оперой.

Бенисио дель Торо играет и в «Че», и тут уже его роль на самом деле ни на что не первая. Премьерная обкатка картины произошла не где-нибудь, а в Канне не случайно: ведь здесь как раз отмечали сорокалетие молодежной революции, культовым героем которой стал Че Гевара. Слава режиссера-оскароносца наложилась на миф о латиноамериканском революционере, чтобы сделать удобоваримым фильм, который при других обстоятельствах было бы невозможно впарить ни одному прокатчику, да и фестивали не факт что взяли бы его из-за несоразмерного метража.

Зачем нужно было городить четыре с лишним часа экранного зрелища, половина которого состоит из монотонных партизанских рейдов по лесам, понять в здравом уме невозможно. Зато впервые в практике Каннского фестиваля было решено не устраивать пред-

варительный пресс-показ, и журналистов знакомили с картиной параллельно официальному просмотру в двух соседних залах. Давка была невероятная, а кто уже прорвался, так и сидел до финала, подкармливаясь в перерыве сэндвичами, гуманно заготовленными продюсерами этой революционной эпопеи. Тем, кто выдержал до конца, некий смысл этой затеи все же открылся.

Содерберга интересует длительность человеческой жизни, состоящей из монотонных мгновений, — даже если речь идет о человеке, который, согласно легенде, вспыхнул ярким пламенем, осветившим мир, и сгорел на этом жертвенном огне. Уже в «Дневниках мотоциклиста» бразильца Вальтера Саллеша юный Че Гевара в исполнении Гаэля Гарсиа Бернала был показан как симпатичный идеалист, а вовсе не как пламенный революционер. Он проживает свою молодость со всем отпущенным ему темпераментом и совершенно не думает о будущей славе, он стремится к высоким целям главным образом в воображении, а в реальности подчиняется ритму повседневного существования, ритму *road movie*, в этом жанре и сделан бразильский фильм.

Картина Содерберга повернута в другом ракурсе, но и в ней нет героизации главного персонажа. Можно предположить, почему режиссер отверг эпос как форму: рука об руку с эпосом идет пафос. Картина напомнила критикам фильмы Теренса Малика (одно время подписанного на проект «Че»), в частности, его «Тонкую красную линию»: здесь также важны самоценность человеческой фактуры, военный (в данном случае партизанский) быт, растворение человека в природном космосе. В первой части, не лишенной революционного оптимизма, еще существует некоторая альтернатива лесной жизни: партизанский рейд перебивается сценами выступления Че Гевары на сессии ООН в 1964 году, где он, посланец победившей революции, наносит удар своему главному врагу — американскому империализму — с его же территории. Во второй части Че предстает если не разочарованным в священной борьбе, то, во всяком случае, изрядно уставшим и практически одиноким бойцом: его съедает астма, мучает горный климат, ему не доверяют местные крестьяне и оставляют на произвол судьбы товарищи-коммунисты.



«Че»

Сделав все, чтобы разрушить структуру героического байопика, Содерберг тем не менее и думать не думал о том, чтобы подвергнуть сомнению сакральность самой фигуры Че. Он заведомо отбросил ту часть сохранившихся свидетельств, которые описывают его как героя поневоле, имевшего самое отдаленное отношение к своей легенде, а по натуре — человека аутичного, тщеславного, нелепого и трусоватого, провалившего множество порученных ему операций. Содерберг так же далек от мысли развенчивать Че, как и возвеличивать его еще больше, чем сделал это левацкий пиар, превративший революционера в масскультовую фигуру. Картина выполнена интеллигентно и политически корректно, роль Фиделя Кастро (с которым наверняка у Че были непростые отношения) деликатно сведена к минимуму, Бенисио дель Торо играет своего героя увлеченно и совсем не однозначно.

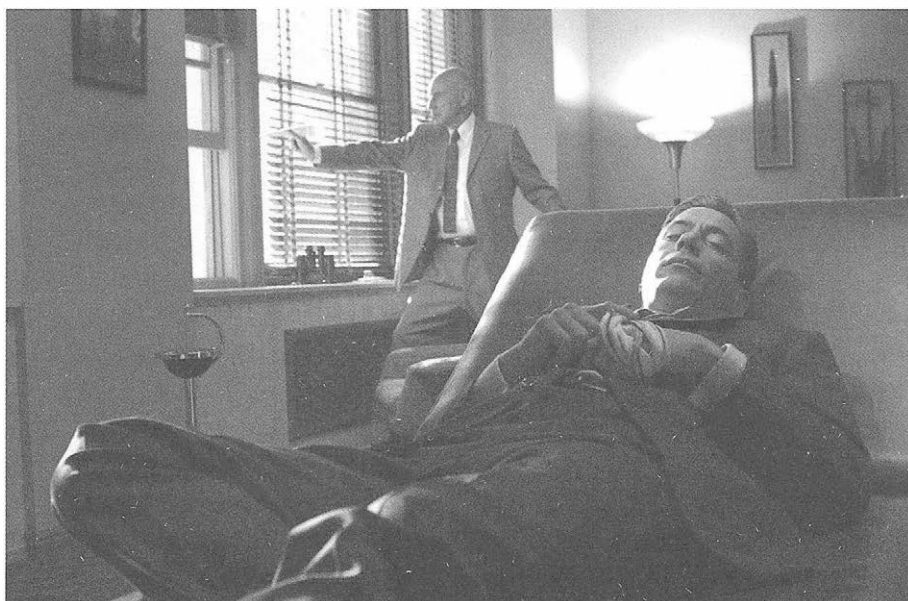
Если сам фильм был воспринят как причудливый эксперимент, то роль Дель Торо тут же была возведена в канон: произошло это на закрытии Каннского фестиваля, где актера наградили очередным

призом за лучшую роль и весь зал, многие даже стоя, приветствовал это решение жюри. Сам Дель Торо, в прошлом игравший отвязных наркоманов и шалопаев, уже успел стать жертвой вождизма, приобретя отвечающую образу величавость и звездный лоск. Так что эксперимент, хотя бы с этой точки зрения, следует признать успешным.

Странный все-таки режиссер — Стивен Содерберг. Движущая его судьбой закономерность по-прежнему не очевидна ни окружающим, ни, похоже, ему самому. Почему, скажем, «Солярис» в его интерпретации оказывается еще менее зрелищным и фантастичным, чем у Тарковского? А ведь русский режиссер на советской студии вынужден был для изображения мыслящего океана снимать процесс варки манной каши, в то время как в распоряжении Содерберга были лучшие мастера спецэффектов и такой художник по костюмам, как Милена Канонеро. С другой стороны, и философской глубины, и психологии в фильме не прибавилось. А зачем уже совсем недавно, в 2006 году, Содерберг снял стильный, но бездушный шпионский нуар «Хороший немец» с Джорджем Клуни и Кейт Бланшетт? Ведь он еще на заре карьеры открестился от стилизаторского формализма.

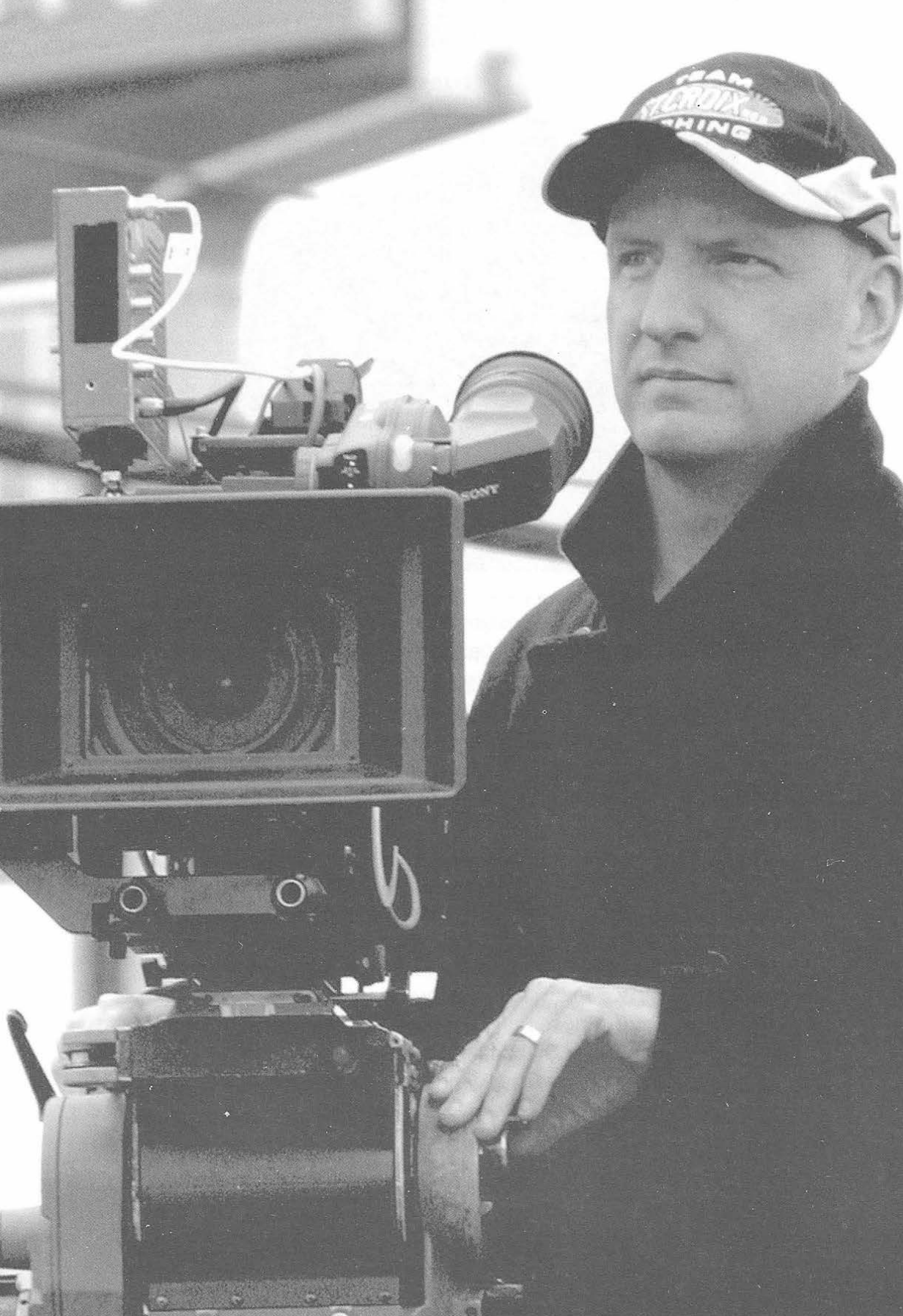
Или история, что случилась на Венецианском фестивале 2004 года, где состоялась премьера триптиха «Эрос». По новелле для него сняли разбитый инсультом Микеланджело Антониони, нарушающий все сроки сдачи готовой продукции Вонг Карвай и Содерберг, никогда не превышающий смету и бодро заменивший в последний момент Педро Альмодовара. Очевидно, о нем вспомнили как опять же об авторе тематически близкого фильма «Секс, ложь и видео» — хотя в дальнейшем никакого особого пристрастия к эротизму Содерберг не проявил.

Новелла Содерберга называется «Равновесие». Ее действие разворачивается в приемной психоаналитика, куда приходит рекламный агент (Роберт Дауни-младший), чтобы рассказать о своих проблемах. Психоаналитик, впрочем, не менее болен, чем пациент: дождавшись, пока тот заляжет на пресловутую кушетку, врач начинает рассматривать в бинокль нечто более интересное за окном и пускать туда бумажные самолетики. Все это выглядит в меру захватывающим, в меру остроумным, не слишком эротичным и абсолютно благопристойным.

*«Эрос»*

Именно в этот момент на просмотре произошло беспрецедентное событие. Изображение из черно-белого вдруг сделалось цветным, и на экране возникла сцена в каком-то затрапезном стриптиз-баре, где некрасивый мужчина начал раздеваться и изображать непристойные телодвижения. Некоторое время публика с интересом вглядывалась в происходящее, пытаясь выискать в нем некий загадочный код. Может быть, непотребство — это сон героя, который надо расшифровать с помощью психоанализа? Прошло минут десять, прежде чем самые прозорливые поняли: к пленке «Эроса» каким-то чудом приклеился фрагмент совершенно другого фильма — канадской документальной ленты «Комната Джованни», описывающей жизнь стриптизеров и также представленной на фестивале.

Бредовая история характерна тем, что произошла именно с Содербергом. Почти с таким же успехом вы могли бы приклеить кусок «Кафки» к «Эрин Брокович», а фрагмент из «Шизополиса» — к «Одиннадцати друзьям Оушена». И никто бы не понял, то ли это партизанская диверсия против Голливуда, то ли тотальная энтропия, жертвой которой стал мировой кинематограф.



«Я УЖЕ ДАВНО МЕЙНСТРИМОВСКИЙ ПАРЕНЬ»

Мы встретились на Берлинском фестивале, где «Солярис» участвовал в конкурсе, незадолго до его российской премьеры. Стивен Содерберг сразу сказал, что волнуется: как примут картину на родине Тарковского.

— Но вы ведь чаще ссылаетесь не на фильм Тарковского, а на первоисточник — роман Станислава Лема. Хотя, честно говоря, ваш фильм не похож ни на то, ни на другое...

— Я сам не могу определить, что у нас получилось. В процессе съемок и монтажа все менялось. В итоге, мне кажется, я ушел и от фильма, и от романа.

— И куда пришли?

— Нас гораздо меньше, чем Лема, волновали космические миры, и меньше, чем Тарковского, метафизика человеческого сознания. Хотелось отразить отношения между людьми, в частности между Кельвином и его женой. Нас интересовали именно земные отношения и как они мутируют в новой среде.

— В свое время фильм Тарковского рассматривали как противовес «Космической одиссее» Кубрика...

— А мне кажется, между ними много общего, и это становится виднее со временем. Оба режиссера вызывающе пренебрегают всеми традиционными определениями персонажа и его поведения.

— *А как поступали вы?*

— Не мне судить о степени своей смелости. Могу только сказать, что это был трудный опыт: я пытался сделать то, чего никогда до сих пор не делал. Хотя, с другой стороны, это была комбинация многих знакомых вещей, но комбинация совершенно необычная. Иногда хотелось послать все к чертям, сказать: баста, хватит, я ни черта не понимаю. Конечно, я ни разу не ушел со съемочной площадки. И все же, работая над этим фильмом, я был ближе всего к нервному истощению. Обычно бывает, что вырубает на пару дней, не больше. Но тут каждый день был просто пыткой.

— *А со стороны кажется, что вы работаете быстро и легко...*

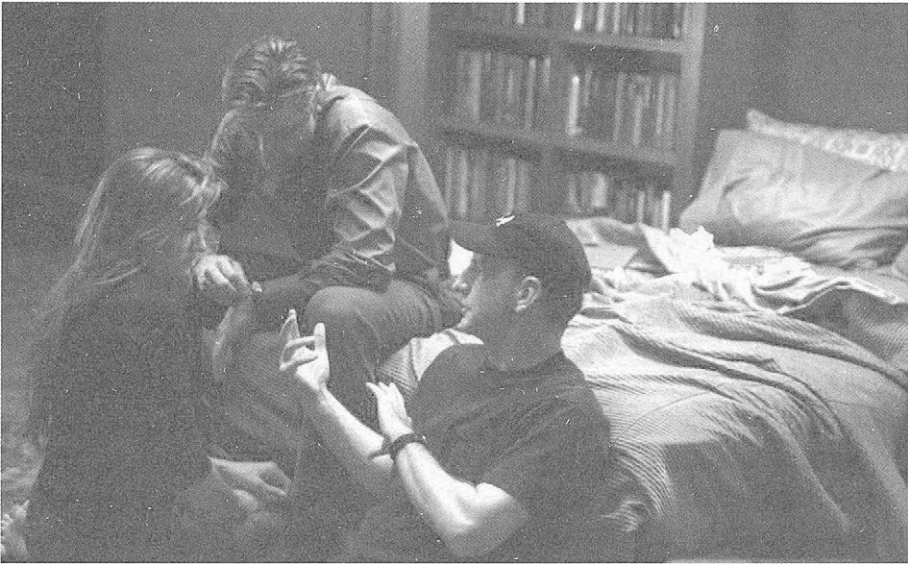
— Ни черта не получалось, и я пытался понять, в чем дело. Во второй съемочный день мы отпахали полдня, но я был доволен только одной вещью из того, что мы сделали, а все остальное просто никуда не годилось, равно как и то, что мы отсняли в первый день. Я думал: господи, в чем же дело? И наконец понял: я все снимаю как документальный репортаж: этот вздохнул, тот вздохнул, а надо делать одновременно фильм об отношениях людей, немного похожий на хороший сериал. Смешав два этих стиля, два режиссерских метода, я переснял материал, и работа пошла такими темпами, что мы сумели довольно скоро наверстать упущенное. Насколько я знаю, Тарковский тоже переснимал значительную часть своего фильма.

— *Правда, это было на «Сталкере»... Словом, вы по-прежнему способны работать быстро, как во времена вашей молодости?*

— Такой спешки больше нет. Как ни странно, мои ранние фильмы теперь мне кажутся сонными. С некоторых пор я делаю кино не столь точное в деталях, зато более энергичное. Когда я снимал «Кафку», передо мной замаячила опасность стать формалистом, а это тупик. Сейчас я и думаю, и действую иначе. Чтобы измениться, я сделал над собой усилие и начал все сначала. Я осознал очень важную вещь: иногда нужно просто изменить направление.

— *Почему вы пригласили Джорджа Клуни? Помимо того, что это ваш деловой партнер...*

— Понимаете, в этом фильме отражены чрезвычайно запутанные, абстрактные эмоции, горячечный бред, переживания в момент



своей собственной смерти... их трудно изображать, когда у тебя перед носом висит камера. И не то чтобы у Джорджа это полностью получилось, но по мере того как мы снимали, я понимал, что ему это все больше нравится.

— *Вы довольны своей жизнью в Голливуде?*

— Ненавижу пустые траты, а в Голливуде их очень много. То, что фильмы делаются для денег, меня не удивляет, это нормально. Я просто ненавижу траты и попустительство. А это свойственно так называемым большим проектам. Если вы сделаете фильм бюджетом в \$50 млн, который на самом деле стоит \$30 млн, получится гораздо менее интересное кино. Потому что давление на автора будет мощнее.

— *В Европе не так?*

— Там был Феллини и другие великие режиссеры-авторы, там есть традиция, благодаря которой можно показать что-то нестандартное. В Америке все по-другому. Хотя и мне, и некоторым моим коллегам удастся делать иногда странные фильмы. Конечно, я уже давно мейнстримовский парень, но молодым скажу вот что: войти в систему никогда не поздно.





МАЙКЛ

УИНТЕРБОТТОМ

ПЕРЕДОВИК И МНОГОСТАНОЧНИК

Один из самых видных британских кинорежиссеров, Майкл Уинтерботтом озадачивает тем, что у него как бы нет своего стиля, да и тематически каждый его фильм совершенно не похож на предыдущий. Даже на фоне современного кино с его жанровой всеядностью Уинтерботтом выглядит выдающимся хамелеоном.

Рожденный в 1961 году в Ланкашире, он прославился телесериалом «Семья» (1994) по сценарию Роди Дойла и двухчасовой киноверсией того же самого сюжета. Этот проект, посвященный жизни ирландской люмпен-пролетарской семьи с весьма расшатанными моральными принципами, принес режиссеру множество британских и европейских наград.

В других странах телевидение, возможно, и считается презренным и второсортным зрелищем, но в Англии дело обстоит по-другому. Уинтерботтом, подобно многим своим соотечественникам, может гордиться тем, что прежде чем дебютировать в кино, прошел великолепную школу британского телевидения, иными словами — школу актуального «нового реализма». В этом смысле он близок и к Кену Лоучу, и к Майку Ли — классикам британского социального кино, с которыми его роднят и отчетливо левые убеждения. В юности ему довелось поработать и на съемочной площадке у другого классика — Линдсея Андерсона. И хотя там его функции сводились в основном к тому, чтобы «подносить чай», Андерсон, один из самых искрометных и бескомпромиссных режиссеров своего времени, без сомнения, по-

влият на будущего постановщика, как и любимые им монстры немецкой «новой волны» — Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог.

Однако Уинтерботтом принадлежит к совсем другому режиссерскому поколению, которое сформировалось не в свободолобивые 60-е годы, а уже в постмодернистской культурной среде с присущим ей конформизмом. Как и другие режиссеры рубежа веков, он гораздо в большей степени подвержен увлечению новыми технологиями и жанровыми миксами, чем наваждению политических и эстетических идей. Что не мешает, а, напротив, помогает ему снимать время от времени вполне убедительное левоангажированное кино.

Начиная с того же 1994 года, Майкл Уинтерботтом работает в тандеме с продюсером Эндрю Итоном. Вместе они основали кинокомпанию «Revolution Films» (название говорит само за себя), продюсирующую также фильмы других режиссеров, например, дебют Стивена Фрая «Золотая молодежь» — экранизацию «Мерзкой плоти» Ивлиана Во, или провинциальную молодежную драму «Высшее место», тоже поставленную дебютанткой Трейси Эмин. Большинство этих фильмов объединяет социальный или художественный радикализм, хотя они и сделаны с учетом развлекательных установок публики.

Важной вехой в биографии Уинтерботтома стала картина «Джуд» (1996) по роману Томаса Гарди «Джуд Незаметный» с Кристофером Эклестоном и Кейт Уинслет в главных ролях. С этим костюмным фильмом Уинтерботтом впервые участвовал в Каннском фестивале, в программе «Двухнедельник режиссеров». «Джуд», едва появившись, сразу был зачислен в разряд классических *period movies*, по-нашему, «костюмных фильмов», благодаря удивительной свежести и психологической точности прочтения старого текста, его талантливой современной интерпретации. Катрин Денев и Андре Тешине специально ходили смотреть это кино как образцовое по режиссуре и актерскому исполнению. После «Джуда» за прокат фильмов Уинтерботтома взялась крупная компания PolyGram.

На протяжении десяти лет этот удивительный режиссер-многостаночник преуспел в самых различных жанрах и ипостасях: снял криминальный гротеск о лесбиянке-убийце («Поцелуй бабочки», 1995), одну из первых художественных хроник боснийской войны

(«Добро пожаловать в Сараево», 1997), романтическую драму («Я хочу тебя», 1998) и романтическую комедию («С тобой или без тебя», 1999), а также еще одну экранизацию Томаса Гарди («Золотая пыль», 2000), и фильм о пионерах панк-рока («Круглосуточные тусовщики», 2002) и футурологическую love story («Код 46», 2003). И это только часть произведенного за этот период Уинтерботтомом и его компанией — истинными передовиками артхаусной киноиндустрии.

Зрители «Поцелуя бабочки» никогда не забудут образа, созданного актрисой Аmandой Пламмер. Образа лесбиянки-маньячки, затянутой в кожу, закованной в цепи и носящей на самых деликатных местах тела семнадцать татуировок. К тому же убившей с дюжину подвернувшихся под горячую руку случайных встречных и совра-тившей наивную девушку с бензоколонки. «Бабочка», вершительница серийных убийств, хочет любви и ищет свидетельств существования Бога и не видит их. Она убивает, но ничего не происходит, потому что Бог ее просто-напросто не замечает. А вот юная наперсница обретает в ней земного кумира и становится ее послушным орудием. Пустота легче всего заполняется злом.

Фильм Уинтерботтома был лучшим на Берлинале-1995, но ничего не получил из-за своей неполиткорректной радикальности. И потом режиссер не раз приезжал на фестиваль в немецкую столицу, но не увез оттуда ни одной награды — если не считать поощрительного приза, присужденного оператору Славомиру Идзяку за роскошный визуальный ряд картины «Я хочу тебя». Этот фильм с участием Рэйчел Уайц и Алессандро Ниволы сделан под сильным влиянием Кшиштофа Кесьлевского, с которым Идзяк работал над «Декалогом» и «Двойной жизнью Вероники». Впрочем, заметно, что Уинтерботтом скорее имитирует этический накал польского «кино морального беспокойства», нежели действительно имеет что сказать людям на эту тему.

Точно так же он не обладает инфантилизмом и уязвимостью Трюффо, поэтому его фильмы, даже схожие по сюжету и атмосфере («С тобой или без тебя»), лишены той подкупающей искренности, которая определила особую интонацию «новой волны». И все же сходство с авторами предыдущего поколения прочитывается в та-



«Поцелуй бабочки»

ких фильмах, как «Страна чудес» (1999), где повседневная жизнь Лондона увидена через лирическую авторскую оптику, сконцентрированную на судьбах трех сестер из рабочей семьи. Однако и эта картина, показанная в чрезвычайно сильном конкурсе Каннского фестиваля, лавров не завоевала: не помогли ни отличные работы молодых актрис, ни «убийственная» музыка Майкла Наймана.

И только когда Уинтерботтом снял на пресловутую ручную камеру с актерами-непрофессионалами фильм «В этом мире» про афганских беженцев, он тут же получил три награды в Берлине, включая главную — «Золотого медведя» 2003 года. Сработал контекст пост 11 сентября и иракского кризиса. Накануне объявления вердикта жюри Берлин стал ареной крупнейшей антивоенной манифестации. Происходило это всего в двух шагах от фестивального Дворца, на Александр-плац, так что речь шла не о каких-то эфемерных флюидах. И тогда жюри отодвинуло голливудские фильмы, которые целых десять дней и так были в центре внимания, доминируя количе-

ственно и будучи поддержаны мощной рекламой. Наградить голливудский мейнстрим в ситуации, когда маргиналы всего мира объединяются против политического милитаристского мейнстрима, было бы некорректно.

«В этом мире» — основанная на документальных фактах одиссея двух мальчиков-афганцев, Джамала и Энайата, которые нелегально пробираются с охваченной войной родины из лагеря беженцев в Пешаваре через Иран, Турцию и Средиземное море в Европу. Один из них погибает в трюме корабля, другой в итоге добирается-таки до Лондона. Но в демократическом раю беженца ждет новое столкновение с жестокостью жизни, а возможно, и смерть.

Снятый сверхчувствительной цифровой камерой и озвученный чувственным саундтреком, этот фильм почти физически передает беспомощность человека перед бюрократической и по сути дела тоталитарной машиной, которая может иметь любую национальность. Вырастая из документа, картина превращается в мифологическую притчу о поисках земли обетованной. Рабочее название фильма звучало как «Шелковый путь» и призвано было обмануть официальных лиц в разных странах, которые должны были думать, будто снимается документальное кино на историческую тему. Потом картину назвали «M1187511» — как реально был обозначен файл Джамала в отделе беженцев британского МИДа. Окончательное название придумал исполнитель роли Джамала, Джамал Удин Тараби: узнав, что по сюжету фильма его друг погиб, он сказал: «Не погиб, его просто больше нет в этом мире».

Хочешь не хочешь, но в пацифистском Берлине именно эта картина прозвучала острее и актуальнее прочих. И именно она подняла на новую ступень профессиональный статус Уинтерботтома. В это же время на английские экраны вышли «Круглосуточные тусовщики». Уинтерботтом соединяет умение работать с документальными фактурами и вкус к исторической стилизации — тем более сложной, что речь идет о недавнем прошлом. Он прослеживает возникновение Factory Records Тони Уилсона в Манчестере 1980-х годов, групп The Happy Mondays и New Order, проявляя не только чуткость к музыкальной ткани ретроэпохи, но и умение строить драматургию

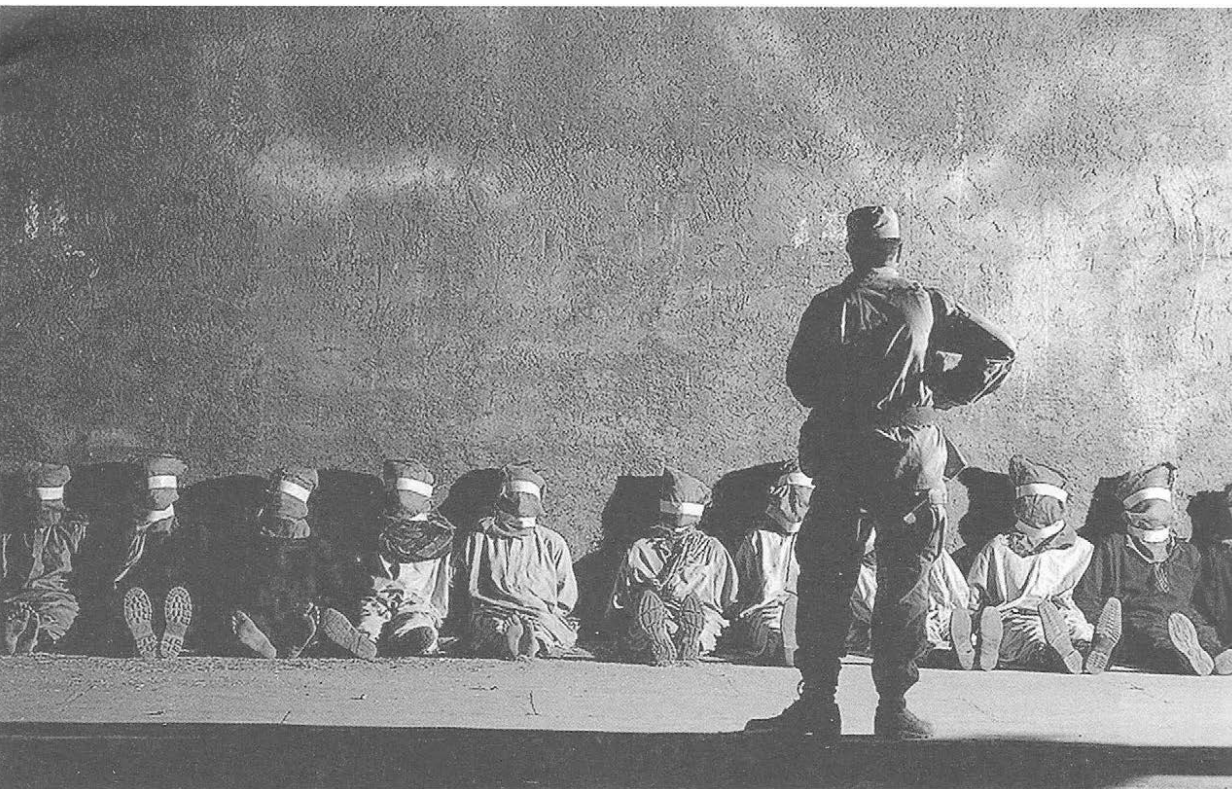


«9 песен»

фильма в энергичном стиле постпанка. Режиссер подтверждает свою репутацию мастера на все руки и специалиста самого широкого профиля, неисправимого трудоголика, который никогда не останавливается и мчит от проекта к проекту.

Еще через два года появляется самый скандальный фильм Уинтерботтома «9 песен» (2004) — история любви двух меломанов. Он — англичанин, эксклюзивный спец по Антарктике, фанатичный исследователь белой ледяной пустыни, где одновременно испытываешь клаустрофобию и агорафобию — страх перед затягивающим в бездну открытым пространством. Она — студентка из Америки. Они (героев играют Киран О'Брайен и Марго Стилли) познакомились на концерте группы Black Rebel Motorcycle Club и потом посетили еще восемь других, каждый из которых фрагментарно воспроизведен в фильме. В промежутках они любили друг друга всеми способами, описанными в «Камасутре»: каждая любовная сцена — отдельная интерлюдия между очередной парой концертов.

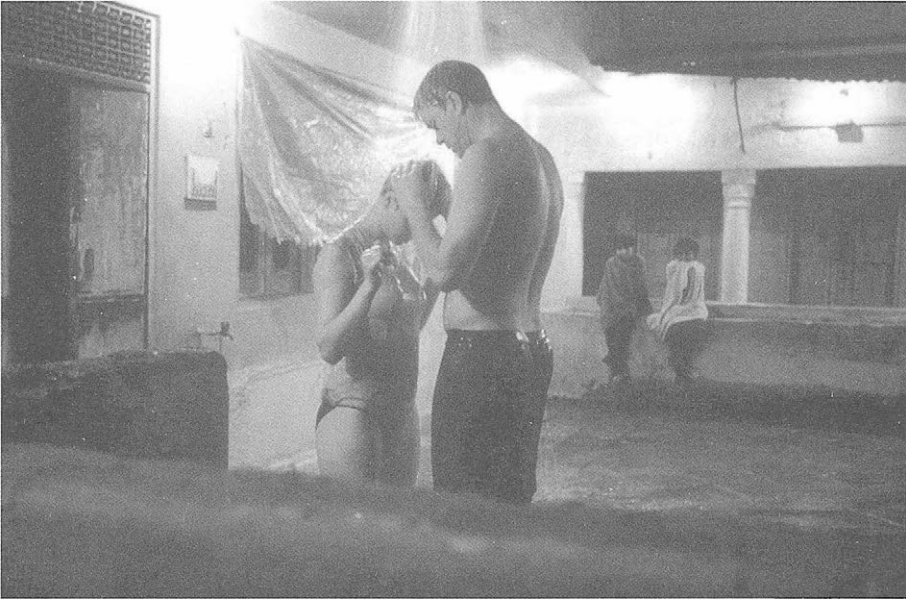
Правда, ничего доселе невиданного придумать им здесь не удалось, зато режиссер поработал за своих героев, попытавшись увидеть постельные упражнения через оптику цифровой камеры и эффектов видеоарта. Снято все в высшей степени натурально, без



«Дорога на Гуантанамо»

«Я хочу тебя»





«Код 46»

«Могучее сердце»



всяких муляжей и подставок, но возбуждающего эффекта порно нет и в помине. Секс чрезвычайно эстетизирован, а цифровое изображение, подвергнутое еще и специальной компьютерной обработке, перестает выглядеть реалистичным, смотрится как продукт дизайнерского искусства.

Всякое подобие эмоциональности снято и со сцен рок-концертов, хотя в них выступают очень заводные ребята. Эмоции отключены так же, как в наркотическом забытьи: они заменены чистыми ощущениями. Секс, рок и Антарктика — три кита-наркотика, на которых стоит фильм. Завершается он вблизи Южного полюса: музыкальный драйв получает разрядку в тишине, а многоцветный оргазм застывает в белом безмолвии.

«9 песен» — эксперимент, выросший из двух увлечений конца прошлого века: «нового порнореализма» и внедрения в кино цифровых технологий. Благодаря этому фильму с повестки дня кинематографа снят еще один слой моральных табу. Уинтерботтом комментирует свой опыт ссылкой на свободу самовыражения в литературе: никто не сдерживает фантазий писателя, кино же чрезвычайно консервативно в отношении секса и эротики. Вот почему он устремился в противоположную крайность.

Однако современный автор-режиссер добровольно накладывает на себя новые ограничения, чтобы не оказаться в зоне откровенного порносервиса. «9 песен» стоит показывать судебным экспертам в тех странах, где существует цензура, чтобы поняли разницу между эротикой, порнографией и чисто художественными заморочками. Пропев семь песен о главном, Уинтерботтом где-то к середине восьмой и в преддверии девятой наконец добивается желаемого эффекта: совокупление героев из физического упражнения превращается в акт отчаянного самовыражения.

Еще через год Уинтерботтом снова выступает автором экранизации — на сей раз романа Лоренса Стерна. Фильм «Тристрам Шенди: история петушка и бычка» (2005) — образец современной экранной интерпретации книги, которую канадский критик Жан Ли назвал «постмодернистским классическим романом, написанным еще до того, как возник постмодернизм». Начав с добросовестного



«Тристрам Шенди: история петушка и бычка»

изложения сюжета, Уинтерботтом в самый ключевой момент (появление героя на свет) открывает карты, то есть переносит нас на съемочную площадку и погружает в атмосферу творческого хаоса и интриг с участием актеров, их жен, продюсеров, агентов и вездесущих журналистов.

Потом Уинтерботтом опять вспоминает о Стерне, одновременно черпая вдохновение для этой анархистской комедии из других интеллектуальных источников. Острая ядовитая форма и безжалостный черный юмор придают чисто британский блеск картине, в центре которой оказывается борьба актерских амбиций: отсюда — петушок и бычок, причем в оригинале это соперничество куда более откровенно завязано на эротическую символику, которую с блеском обыгрывают исполнители главных ролей Стив Куган и Роб Брайдон.

Тем, кто внимательно следит за сюжетом этой главы, нетрудно будет догадаться, что следующий фильм Уинтерботтома вновь окажется политическим. «Дорога на Гуантанамо» (2006) была принята на ура не только берлинской публикой. Удивительно, но этот критичный к Америке фильм был высоко оценен главной голливудской газетой *Variety* и удостоен сравнения с «Фаренгейтом 9/11» Майкла Мура.

Четверо героев — молодых пакистанских иммигрантов, живущих в Лондоне — вскоре после событий 11 сентября едут в Пакистан на свадьбу одного из них и по наущению муллы пересекают границу Афганистана. Зачем? Якобы для того, чтобы помочь своим братьям-единоверцам. Это остается самым темным моментом во всей истории. «Помощники» попадают в руки к американцам, ведущим охоту на разбежавшихся по стране талибов, и вскоре в чудовищных условиях оказываются переправлены на Кубу, в печально знаменитую тюрьму на военной базе в Гуантанамо. Они подвергаются физическим и психологическим пыткам: одна из самых трудно выносимых — пытка раздирающей уши сверхгромкой музыкой. В конце концов героям, чья виновность так и не была установлена, через два с лишним года удается вырваться на свободу.

Майкл Уинтерботтом использовал рассказы реальных персонажей, а их роли выразительно сыграли симпатичные и вызывающие доверие исполнители. Доверие, впрочем, предполагает и аутентичность «бородатых моджахедов»: когда они выходили на сцену вместе с Уинтерботтомом, награжденным «Серебряным медведем» за режиссуру, публике было немного не по себе: не захват ли это зала Берлинале по сценарию Дубровки? Режиссер работал вместе со своим коллегой Мэтом Уайткроссом, который в течение месяца записывал живые свидетельства: наиболее впечатляющие из них вошли в картину, монтируясь со специально поставленными «фиктивными» сценами. Как и «В этом мире», фильм снят методом импровизации и сопутствующей ему цифровой камерой.

Уинтерботтом достиг совершенства в работе с новой техникой и иногда словно специально берется за ничего не значащие сюжеты, чтобы только показать свое формальное мастерство. Последняя его работа под названием «Генуя» (2008) именно такова. Можно долго и безуспешно гадать, что руководило именитым режиссером, взявшимся поведать о том, как вдовец-американец (Колин Ферт) и две его дочери переживают гибель жены и матери в автокатастрофе. Они едут на целый год в Геную, где отец преподает английский молодым итальянкам, старшая дочь крутит романы с местными

парнями, а младшая, десятилетняя и чувствительная, бродит по узким генуэзским улочкам, где ей мерещится призрак мамы.

«Генуя» столь же профессиональна, как все остальное в послужном списке режиссера-многостаночника. Картина великолепно снята словно по заказу генуэзского городского муниципалитета — но это лишь подтверждает давно возникшее подозрение о том, что Уинтерботтом способен экранизировать хоть телефонную книгу.

В его фильмах снимаются звезды всех рангов — от Миллы Йовович до Вуди Харрельсона. Сама Анджелина Джоли не смогла отказать ему, получив предложение сыграть в фильме «Могучее сердце» (2007) журналистку американско-кубинского происхождения Марианну Пирл. Ее муж-еврей, политический репортер *Wall Street Journal*, исчезает в Карачи после интервью с лидером исламских фундаменталистов. Беременная героиня предпринимает собственное расследование, которое опять же выводит на зловещие тайны Гуантанамо.

Это один из серии сделанных Уинтерботтомом фильмов о журналистах, расследующих военные преступления. Первым был «Добро пожаловать в Сараево». А на очереди — «Убийство в Самарканде» по мемуарам бывшего британского посла в Узбекистане Крейга Мюррея — о пытках и нарушениях прав человека в этой стране. Все-таки, похоже, политика не оставляет Уинтерботтома и постепенно становится и его темой и, как следствие, его стилем.

Уинтерботтом не считает себя великим режиссером и, очевидно, не является им. Для знаменитости он чрезвычайно скромен и частенько летает экономклассом вместе со своей группой. Экономить необходимо: перелетов по миру много, проектов тоже, и, судя по всему, самые главные у него еще впереди.



«НАСТОЯЩИЕ ТЕРРОРИСТЫ НАХОДЯТСЯ В ДРУГИХ МЕСТАХ»

Мы пообщались в Берлине после премьеры фильма «Дорога на Гуантанамо».

— Вы знамениты в кинематографическом мире тем, что постоянно меняете жанры, темы и стили. Однако это уже второй ваш фильм за короткое время, замешенный на политике. Вы всегда были ангажированы?

— Было бы преувеличением сказать, будто я родился в политической колыбели. Нет, я был нормальным парнем своего поколения. Только, в отличие от современной молодежи, мы интересовались всем происходящим вокруг. И политика стала частью нашей жизни. Кино не хочет оставаться в стороне от событий, которые потрясают воображение. Хотя бы позорный факт, что в наши дни может существовать подобие средневековой инквизиции или нацистских лагерей.

— Где происходили съемки основных эпизодов картины? И сталкивались ли вы с опасностью?

— Действие происходит в Великобритании, Пакистане, Афганистане и на Кубе. Было непросто организовать съемки, надо было получить множество разрешений. Часть событий мы снимали в Иране, это было менее опасно, но требовало еще больше бюрократических согласований. К счастью, в Иране хорошо развита киноиндустрия и нам очень помогли с техническими сотрудниками. А когда мы

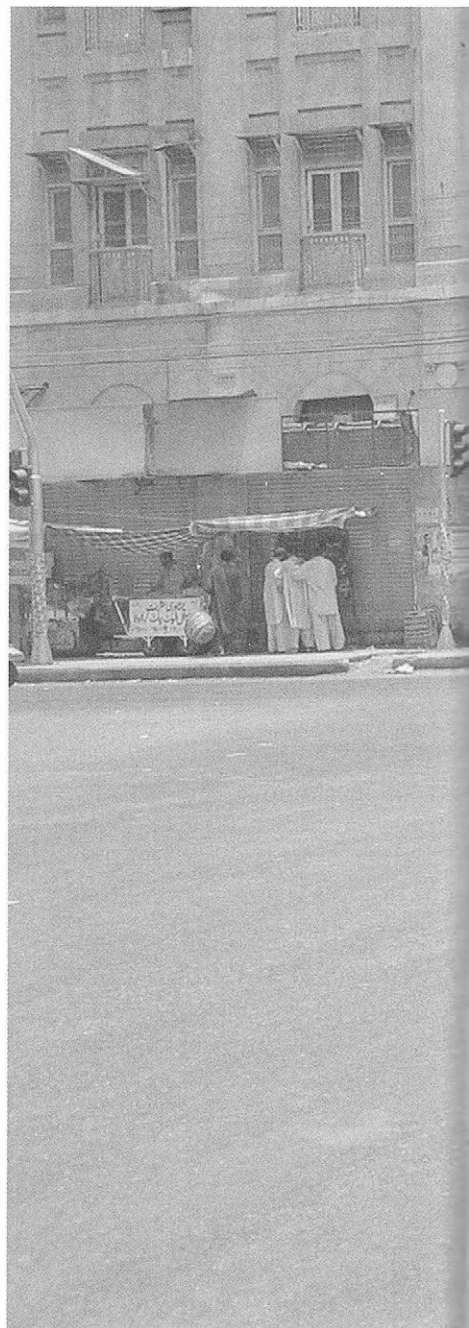
на одном из маршрутов сделали остановку в Дюбае, узнали о взрывах в Лондоне. Так что неизвестно, где опаснее.

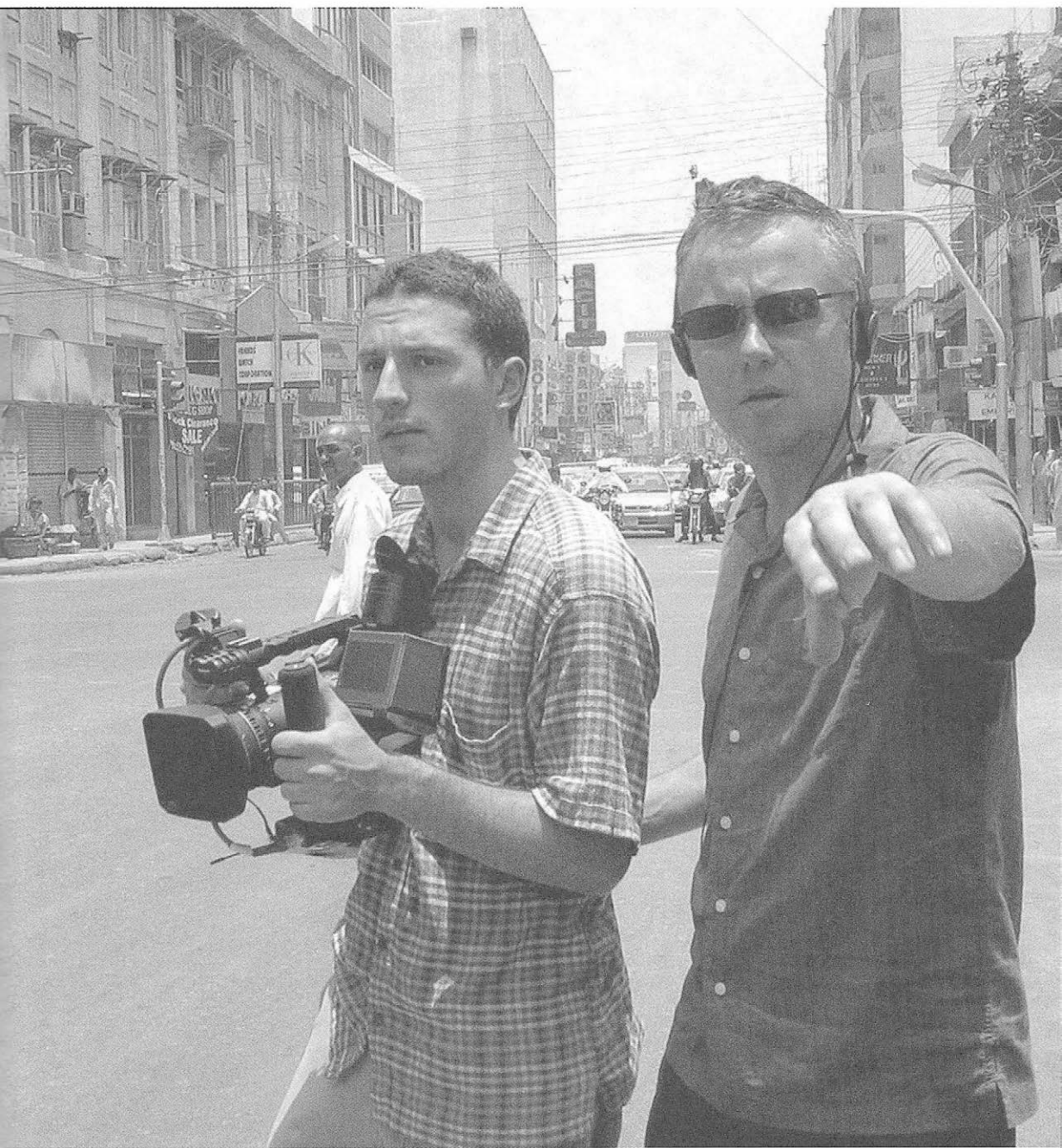
— *А в Америке вы могли бы снимать? Или вас туда не пускают?*

— Я не враг Америки, не надо путать Америку с режимом Буша.

— *Есть сомнения по поводу правдивости рассказов ваших героев. А что, если все было не так? Вы пытались проверить их версию?*

— Да, конечно, мы делали определенные изыскания. Я убежден, что версия пострадавших отвечает реальности. Никакие они не террористы. Бушевская пропаганда пытается представить дело так, будто в Гуантанамо (где по-прежнему находятся пятьсот человек) собраны самые опасные террористы и преступники. Но по-настоящему опасные находятся совсем в других местах. Однако даже независимо от критерия правдивости наша задача была в том, чтобы представить события так, как их видят своими глазами эти люди. Мы хотели смонтировать их рассказы с телерепортажами, где все дается с точки зрения американских журналистов. Они способны много говорить о сексуальных безобразиях в военных тюрьмах, потому что это эффектные разоблачения. Мы же хотели показать бытовое насилие, которое рождается из неуважения к человеку другой расы и другой культуры.









ЦЗЯ ЧЖАНКЕ

КОСМОС КАК САМОЧУВСТВИЕ

Фильмы *made in China* давно уже не считаются диковинкой, но не приобрели и массовидности завоевавшего мир китайского ширпотреба. Хотя в этой стране делают успешное жанрово-коммерческое кино, не менее заметен Китай на фестивальной и артхаусной кинокарте. Фильмом-паровозом стал «Красный гаолян» Чжана Имоу (1987) — love story из времен японской оккупации. Цветовая экспрессия этой картины выражала накал человеческих страстей и драматизм китайской истории. С тех пор «китайские сезоны» стали неотъемлемой принадлежностью жизни международных кинофестивалей и артхаусов.

В 90-е годы сформировался стойкий имидж этой кинематографии. Чаще всего ее представляют красочные киноленты из далекой истории разных императорских династий или, если действие происходит в сравнительно недавние времена, все равно это поэтические притчи, где эксплуатируется во всей красе восточная экзотика — китайская опера, искусство фейерверков, кулинарии или, предположим, публичных домов. Именно такими фильмами прославились классики китайского кино Чен Кайге («Прощай, моя наложница») и Чжан Имоу («Зажги красный фонарь»).

Оба режиссера представляли так называемое «пятое поколение» китайской режиссуры, пережившее на своем веку ужасы «культурной революции» и выработавшее в борьбе с цензурой метафорический эзопов язык. В изданной на Западе книге Чен Кайге рассказал о своем комплексе, возникшем в момент, когда его принудили публично «критиковать» собственного отца. Многие выросли в из-

гнании, в репрессированных семьях, где запрещалось читать. Опыт личных трагедий стал основой художественной программы режиссеров «пятого поколения».

Их кинематограф, при всей своей эстетической изощренности, был идеологически выдержан в ортодоксальном патриотическом духе и наследовал традиции советского киноэпоса, на котором поколение было воспитано. Как-то я спросил одного молодого китайского режиссера, почему в «Красном гаоляне» водка сорго — красная, а не белая, какую обычно пьют китайцы. На что он ответил: «Это — fake, и все остальное в фильме — fake (фальшивка)».

Пришедшее на смену «шестое поколение» во всем оппозиционно «пятому». Тем, чем для «пятого поколения» была «культурная революция», для «шестого» стал расстрел на Тяньаньмэнь. Новые режиссеры наловчились делать фильмы не в государственной системе, а как «независимые». Это поколение «бастардов», незаконнорожденных, без веры и корней. Самый диссидентский из них — Чжан Юань — так и назвал свой первый фильм: «Пекинские бастарды» (1993).

И все же лидером поколения стал не он, а Цзя Чжанке — будучи моложе на семь лет и формально ближе к следующему, «седьмому» поколению. Его диссидентство скорее эстетическое, чем политическое. В каком-то смысле его можно даже назвать китайским «государственником» и патриотом. В то же время его фильмы совсем не похожи на те, что снимали предшественники. Его социальное, привязанное к современности кино лишено цветовой символики и на первый взгляд больше схоже с итальянским неореализмом. Его герои — не декадентствующие аристократы и не оперные артисты, а самые простые люди. Ему чужды пафос и символизм, Цзя Чжанке избегает глобальных конструкций. Однако он и не лирик, не психолог-гуманист, а человек у него, как правило, одинокий, в итоге все равно становится частицей человеческого и природного космоса.

Дед Цзя Чжанке работал хирургом в Европе, за что вся семья была сослана в провинцию Шанси, где будущий режиссер и родился в 1970 году. Там разыгрывается действие многих фильмов режиссера, начиная с первого. «Карманник» (1997) немного напоминает нашего «Шультеса»: это исследование отчуждения молодого человека, выросшего в годы маоизма, перед лицом новой капиталистической реальности.

В 2000-м появилась «Платформа» — фильм-манифест «шестого поколения». Он длился в первом варианте 195 минут и без тени спешки прослеживал судьбу молодежной театральной труппы на протяжении 1980-х годов. Именно в этой ленте, испытывающей терпение зрителя, проявилась тяга Чжанке к решительной деконструкции сюжета и к мифологизации своей главной темы.

В то время как артисты расппевают песни, прославляющие Мао, мать одного из них подшивает сыну брюки клеш — первый знак экспансии западной моды, которая входит в жизнь параллельно с тайваньской и гонконгской поп-музыкой. Само название фильма позаимствовано у китайского рок-хита 80-х годов. Музыка не просто фон, она дает лирический и ироничный комментарий к событиям.

Тема картины — стремительный переход Китая в новую эру. Родители еще говорят о традиционных, загодя планируемых браках — а дети уже живут в атмосфере зарождающегося феминизма, свободной любви, и семейные устои начинают рушиться. Это совершенно новый Китай — с контролем над рождаемостью, с политикой «одна семья — один ребенок», с усугубляющимся разрывом между поколениями, между элитой и рабочим классом.

Фильм Чжанке «Неизвестные удовольствия» (2002) рассказывает о двух потерянных душах в городе Датонге той же самой провинции Шанси. Посткоммунистический пейзаж с его сочетанием разрухи и шикарных западных брэндов выглядит как «определенно постмодернистский». Он напоминает демилитаризованную зону, сквозь которую неприкаянные герои с их любовными интрижками двигаются словно во сне. Символами нового Китая оказываются, впрочем, не мужчины, а женщины: одна рекламирует «Mongolian King Liquor» и по совместительству занимается проституцией, другая хочет поступить на факультет международной торговли. Друг спрашивает ее: «Это значит покупать кроликов и продавать их на Украину?» Фильм впервые в практике Чжанке — вскоре это станет его фирменным стилем — снят на цифровое видео, оператором у него работал Ю Ликвай, сам имеющий опыт в режиссуре и тоже ставший важной фигурой «шестого поколения».

«Мир» (2004) стал первым фильмом Чжанке, получившим государственный сертификат. Излюбленная тема перемен в стране раскрыта на сей раз на пяточке тематического развлекательного парка



«Платформа»

в Пекине, где выстроены Эйфелева и Пизанская башни, площади Сан-Пьетро и Сан-Марко, египетские пирамиды, Биг Бен и Тадж-Махал. «Америка потеряла свои башни-близнецы, а у нас они по-прежнему стоят», — острит гид. Герои картины — вовсе не туристы, толпами заполняющие парк, а те, кто ежедневно, переодеваясь для утех посетителей то в итальянского гондольера, то в погонщика верблюдов, в нем работают, а по вечерам возвращаются в свои убогие комнатухи. Они никогда не бывали за границей и лишь в мечтах путешествуют по странам, чудеса которых демонстрируют в парке со счастливым выражением лица.

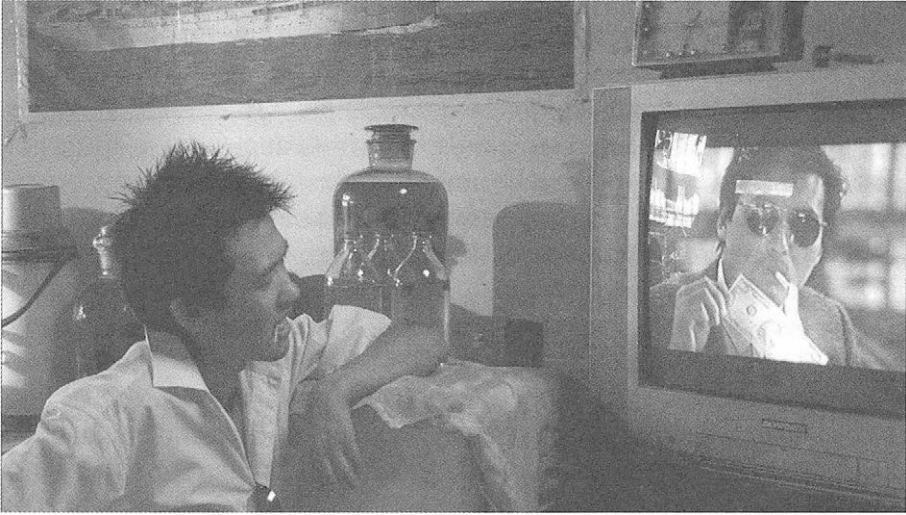
Среди этих героев — парикмахерша, чей муж с риском для жизни нелегально перебрался в Париж. Она изменяет ему с охранником парка. А также две русские танцовщицы, которых превращают в проститутку, отобрав паспорта. Режиссер ставит вопрос об искусственности мира, где внуки крестьян, работавших на рисовых полях, надевают чужие костюмы и создают копию современного мира. «Похоже, Цзя Чжанке считает, что они даже несчастнее своих предков: разве тяжелый труд более унижен, чем труд бессмысленный?» — пишет критик Роджер Иберт. Он же обращает внимание на



«Беспольные»

«Неизвестные удовольствия»





«Натюрморт»

«24 City»



особое положение Цзя Чжанке среди других китайских режиссеров его поколения. Те часто вызывали недовольство властей из-за своей прозападной ориентации, этот же слишком явно иронизирует над стремительной модернизацией Китая — а ведь это теперь генеральная линия партии, куда от нее денешься? Можно заподозрить Чжанке в консерватизме, но он ничуть не ностальгирует по временам Мао: просто нация попала из одной идеологической ловушки в другую, и обе пагубны для жизни народа.

Самым знаменитым фильмом Чжанке, принесшим ему венецианского «Золотого льва», стал «Натюрморт» (2006). Он был показан на фестивале в качестве фильма-сюрприза и своей визуальной силой, достигнутой с помощью виртуозного владения мобильной цифровой камерой, покорила жюри, которое возглавляла Катрин Денев. В этом жюри была и Чулпан Хаматова (тоже большая поклонница этой ленты).

Тем, кто еще не успел побывать в Китае, «Натюрморт» способен подарить эффект полного присутствия. Фильм снимался в одном из самых энергетических регионов Китая — в прямом и в переносном смысле, в бассейне «желтой» реки Янцзы и в районе Сычуани. Там строится колоссальная плотина «Три ущелья», возводятся фантастические мосты, новые мегаполисы, расцветает город-сад. Но там же разрушаются старые постройки, затопляются целые города, в которых веками ютились миллионы жителей. Размах этих преобразований без преувеличения космический. Поэтому, когда в самый неожиданный момент над окрестным пейзажем пролетает нечто вроде инопланетной тарелки, а в другой раз мы видим, как остов какой-то новостройки взмывает ввысь, словно космический шатл, это удивляет, но не выглядит бредом, ибо вся атмосфера фильма неземная, скорее марсианская. Она вполне сочетается с идеей завоевания новых пространств: и на Марсе будут яблони цвести.

Космическое ощущение поддерживается на протяжении всей картины особенной точкой съемки и характером движения камеры (тот же самый оператор Ю Ликвай) в огромном пространстве, природная красота которого усилена мощью гигантов цивилизации. Появление «Натюрморта» было бы в принципе невозможно, если бы не наличие сверхчувствительных цифровых камер нового поколения, которые позволяют добиваться объемности каждого кадра, одновременно застывшего, как натюрморт, и подвижного, как воздух.

При переводе с цифрового на большой экранный формат достигается стереоскопическая глубина: зритель оказывается буквально внутри фантастического пейзажа, природная красота которого усилена дикой мощью гигантских искусственных сооружений. Ощущение космоса присутствует во всем — начиная с выбранной для круговых панорам точки съемки и заканчивая «инопланетностью» фактур.

Фильм разбит на главки, которые называются «Сигареты», «Спиртное», «Конфеты»: из этих объектов быта и собирается «натюрморт», причем тела рабочих, поднимающих «стройку века», становятся такой же неотъемлемой составной частью живописного полотна. Динамизм и спокойствие — это удивительное сочетание отыгрывается как в сюжете, так и в стиле фильма, задавая ему завораживающий ритм и делая его уникальным даже на фоне серьезных достижений китайского кино. Цзя Чжанке оказывается в «Натюрморте» на пике современной кинематографической формы и актуальности в самом незамысленном смысле слова.

Перестройка века — только один, наиболее заметный признак глобализации. Остальные даны в деталях, наполняющих повседневную жизнь рабочих, чьи жилистые тела тоже вписаны в предметную ткань «Натюрморта». Мужчины почти голые, в трусах и растянутых майках советского образца, многие перебинтованы после производственных травм и драк. Живут стаями в тесных прокуренных хибарах, на отдыхе выпивают и режутся в карты, посещают дешевые бордели. Но при этом сразу понятно, что это не тот рабочий класс люмпен-гастарбайтеров, которых мы привыкли видеть на московских стройках века. Отличают китайцев не только мобильники с духоподъемными мелодиями, но какая-то стойкость в глазах, как будто устремленных в вечность, через тернии к звездам. И это не стойкость большевиков, несмотря на портреты Ленина и Мао Цзедуна, а что-то другое.

Глобальный прорыв в будущее, который осуществляет Китай с молодой хунвейбинской энергией, связан, как ни странно, с древностью. Рядом со стройкой века проходят археологические раскопки, из-под которых выползают и оживают тени далеких предков династии такой-то в этнических одеждах, и эти же предки забирают с собой в мир иной симпатичного современного парня, которого завалило на стройке. Кто-то роняет фразу: «Строили две тыщи лет, разрушили за два года», — но и это не признак варварства, а ско-

рее знак динамизма цивилизации, пережившей коммунизм, войны, эмиграцию и раскол страны без распада генофонда, тотальной депрессии и судорог поиска национальной идеи.

Все эти мысли возникают по ходу фильма, ничуть не мешая любоваться его кинематографической живописностью и следить за двумя сюжетными линиями. В «Натюрморте» два главных героя. Один — среднего возраста мужчина, он ездит по реке Янцзы в поисках своей жены и дочери, которых не видел много лет. Другая — молодая женщина, она тоже ищет своего мужа, но с прямо противоположной целью, чтобы сказать ему, что полюбила другого и хочет оформить развод. Обе истории совершенно заурядны, как и их герои: они не блистают ни красотой, ни положением в обществе, ни экстравагантностью поступков, ни изощренностью чувств. Видно, что они переживают свои жизненные невзгоды и даже страдают, однако фильм так устроен, что особенно сочувствовать этим людям у зрителя не остается времени. Потому что две поставленные в центр истории — всего лишь стрелки, пунктиры, позволяющие ориентироваться в удивительно насыщенном пространстве фильма, суть и содержание которого составляет нечто совсем другое.

Сюжет утраты родственных и семейных связей, а также попытки их восстановить типичен для эпохи больших перемен, когда личные интересы приносятся в жертву национальным проектам, а с другой стороны, каждый ищет, где лучше, окончательно ломая традиционный уклад. Вокруг строительства самой большой и самой опасной в мире плотины идет борьба, а его противники уже имели серьезные проблемы с законом. В какой-то момент «Натюрморт», показывая затопленные города и вёси, стариков, выселяемых из своих гнезд, начинает напоминать распутинское «Прощание с Матерой». Но опять же — без тени русской патриархальной тоски и обреченности, с философской уверенностью, что сменится еще не одна династия правителей и не одно поколение разрушителей-строителей, а Китай будет стоять, устремленный в вечный круговорот жизни.

Представление о Цзя Чжанке будет неполным, если ограничиться его игровыми фильмами. Документальные не менее интересны. «Wuyong» («Бесполезные») — так называется модная линия китайского дизайнера Ма Ке, и так же называется фильм Чжанке (2007), посвященный трансформации традиционной индустрии одежды. Дру-

гая документальная лента «Dong» («Восток», 2006) показывает художника Лиу Сяодона в процессе того, как он рисует район Трех Ущелий, которому грозит затопление: своего рода комментарий к «Натюр-морту». Вообще фильмы Цзя Чжанке образуют цельный мир, дополняют и комментируют друг друга — как положено в эпоху интернета, референций, кликов и сносок. «Восток» с редкой для Чжанке прямой публицистичностью предлагает образ двух слепцов, продирающихся сквозь рыночную толпу: символ охватившего Китай консюмеризма.

В 2008-м венецианский триумфатор Чжанке, впервые представленный в каннском конкурсе, вновь обратился в своем новом фильме «24 City» к образу современного Китая, одержимого глобальной перестройкой. На месте государственного завода, выполнявшего серьезные военные заказы, возводится элитный жилищный комплекс. Люди, чья жизнь связана с заводом, вспоминают о жертвах, принесенных ими во славу своей родины, поют патриотические песни. Среди этих людей есть документальные персонажи, а есть актеры и даже такая звезда, как героиня «Твин пикс» Джоан Чен, которая играет девушку, похожую на эту знаменитую актрису и заслужившую прозвище «Маленький цветок» — по названию старого фильма. Опять нестандартно соединяются жизнь и кино: примитивный зритель воспримет фильм как пропагандистскую агитку к пекинской Олимпиаде, а тот, кто способен посмотреть глубже, прочтет это кино как поэму, полную ностальгии по прошлому и веры в будущее — вне всякой связи с политикой.

Цзя Чжанке по сравнению с другими китайскими режиссерами поколения «независимых» почти не имел серьезных проблем с цензурой. Но тут впору поставить вопрос: только ли мощь потенциальных ресурсов сверхдержавы обеспечила ее кинематографу мировое признание? Уже давно есть подозрение, что китайская цензура с восточным коварством работает на два фронта. С одной стороны, она держит режиссеров «на крючке», с другой — возбуждает западное общественное мнение призраком запретов и репрессий, способствуя тому, что вот уже который год китайское кино остается объектом фестивальных и журналистских сенсаций. Цзя Чжанке — пожалуй, первый китайский режиссер, который достиг фестивального признания без цензурных скандалов. Достиг как художник, чей мир обрел крупную масштабность и художественную независимость, оставаясь плотью от плоти культуры своей страны.



«КАЖДОЕ ПОКОЛЕНИЕ ПОПАДАЕТ В ЛОВУШКУ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ»

Цзя Чжанке, в матроске и дешевых джинсах, похож на своих героев, но при этом чувствует себя привычно на венецианском Лидо: он здесь признанный фаворит начиная с 2000 года, когда с триумфом прошла его «Платформа». Сейчас, в 2008-м, он приехал в Венецию с короткометражным фильмом «Расскажи мне, река», который представляет собой своего рода сиквел «Платформы», снятый с теми же самыми актерами.

— *Все ваши фильмы посвящены, кажется, одной теме: куда идет Китай?*

— Это так, Китай меняется. Но в то же время мои фильмы показывают, что человеческая жизнь не так уж сильно преобразилась. По-прежнему человек растет, учится, женится, делает карьеру — не смотря на бум новых технологий. Почти перед каждым жизнь ставит вечный вопрос: жить ради любви или чтобы только сохранить семью. Мои фильмы — о том, как каждое поколение, думая поначалу, что оно уникально, попадает в ловушку повседневной жизни.

— *Человек у вас чаще всего одинок и отчужден...*

— И это вряд ли скоро изменится. Либерализация, переход к рынку, внедрение интернета привели к тому, что человек чувствует себя даже более изолированно.

— *Олимпийские игры как-то повлияли на ситуацию в стране?*

— Это был шанс обретения большей открытости и свободы. Но это же ведет к усилению и без того больших социальных контрастов,

разницы между городами. Одни — как Шанхай и Гуанчжоу — богаты, другие бедны. Это одна из проблем Китая, но и те и другие — это Китай, одна страна. Хотя, должен заметить, мои фильмы не только про Китай, а про универсальный человеческий опыт. Буддистская мудрость: человек рождается, заболевает и умирает. Но у нас есть семья, есть воспоминания, есть родители. Мои фильмы — об этом.

— *А кто были ваши родители?*

— Отец преподавал китайский язык в школе, мать работала в магазине. Сестра — учительница в горном районе. Никто не думал, что я стану режиссером. С шестнадцати лет я начал работать в государственной кинокомпании. А потом принялся снимать независимые видеофильмы. Это было тогда что-то новое.

— *Ваш последний короткометражный фильм — часть проекта киноальманаха, который вы продюсируете?*

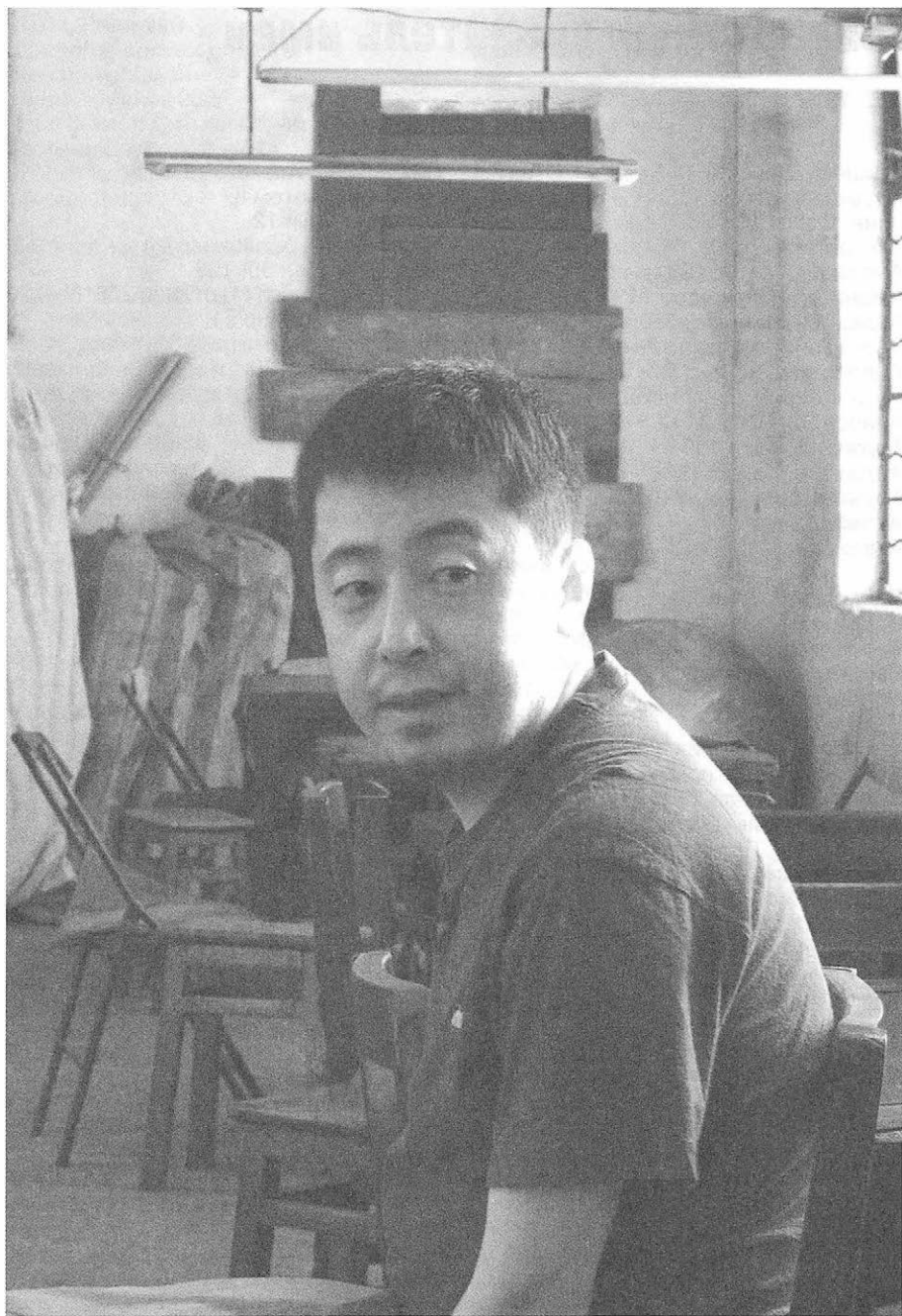
— Это должен быть альманах о пяти городах. Мой фильм рассказывает о Сучжоу, будут также другие города, но только не Пекин: мы решили не включать его, поскольку о нем и так говорилось достаточно в последнее время. Альманах целиком будет показываться в Барселоне, в Музее современного искусства.

— *Вы продюсировали также фильм «Пластиковый город», снятый в Бразилии...*

— Мне было интересно поработать с режиссером Ю Ликваем, который уехал в Бразилию, и проследить жизнь китайских эмигрантов.

— *Вы довольны тем, как принимают ваши фильмы в Китае?*

— Мне достаточно того, если их хотя бы показывают.



Алфавитный указатель имен

Агишева, Дана 86
Адуани, Мустафа 183
Акин, Фатех 10—25
Аккорд, Лэнс 199
Амальрик, Матье 198
Аменабар, Алехандро 113
Андерсон, Линдсей 280
Андерсон, Пол Томас 28—47, 189
Андреотти, Джулио 58
Антониони, Микеланджело 261
Арабов, Юрий 250
Ардженто, Азия 199
Ардженто, Дарио 113
Аррьяга, Гилльермо 19, 149
Аттика, Ауре 171
Ахеджакова, Лия 248

Бава, Марио 112
Бакуэро, Ивана 119
Балабанов Алексей 32
Бардем, Хавьер 161
Бардо, Брижитт 152
Бахлул Абделькрим 170
Бейкер Холл, Филип 27
Бениньи, Роберто 51
Бергман, Ингмар 216
Берналь, Газель Гарсиа 97, 159
Бертолуччи, Бернардо 51
Бертон, Тим 30, 191
Бессон, Люк 93
Бланшетт, Кейт 158, 272
Блие, Бертран 260
Блок, Александр 76
Блэк, Джек 100
Бондарчук, Федор 75
Брайдон, Роб 289
Брандо, Марлон 11
Браха, Хулио 125
Буаден, Самюэль 137
Бунюэль, Луис 150, 234
Бурман, Джон 139
Буфарес, Хабиб 177
Буше, Элоди 171
Буш-мл., Джордж 208
Быковский, Александр 85
Бьорк 92

Вайнштейн, Александр 77
Васильев, Артем 87
Вендерс, Вим 12
Вертинский, Александр 76
Верхувен, Пол 30, 169
Виньятти, Диего Мартинес 226
Висконти, Лукино 51
Владимиров, Дмитрий 85
Вуд, Джеймс 190
Вуд, Элайджа 95
Вырыпаев, Иван 118
Вэй, Тан 216

Гаев, Виталий 247
Гарроне, Маттео 50—71
Гедигьян, Роберт 170
Гензбур, Серж 196
Гензбур, Шарлотта 97
Герман, Алексей 77, 81, 119
Герман-мл., Алексей 74—88
Гловер, Дэнни 100
Гойя, Франциско 126
Голубева, Катя 132
Гондри, Мишель 92—106
Готье, Жан-Поль 199
Гриффит, Дэвид Уорк 28, 148
Гюней, Иылмаз 25

Дамиани, Дамиано 58
Данст, Кирстен 95, 190
Дарденн, Люк 139
Дауни-мл., Роберт 272
Де Пальма, Брайан 59, 169
Декуэн, Эмиль 130
Делон, Ален 82
Дель Торо, Бенисио 156, 269
Дель Торо, Гильермо 110—127, 148
Демме, Джонатан 28
Денев, Катрин 130, 281, 304
Денч, Джуди 199
Джармуш, Джим 37, 118, 260
Джерми, Пьетро 190
Джилленхол, Джейк 207
Джоли, Анджелина 291
Джонз, Спайк 92, 189
Джонс, Дуг 120
Дилан, Боб 20

Дойл, Роди 280
 Дрейер, Карл Теодор 219
 Дроздов, Максим 74
 Дуглас, Майкл 268
 Дэй-Льюис, Дэниэл 41, 46
 Дюмон, Бруно 130—144
 Дюнкель, Жан-Бенуа 196
 Дюше, Давид 131

 Евгенидис, Джеффри 190

 Якоб, Жиль 132

 Забе, Алексис 232
 Звягинцев, Андрей 74, 242
 Зита-Джонс, Кэтрин 269

 Иберт, Роджер 38
 Идзяк, Славомир 282
 Имоу, Чжан 298
 Иньяритту, Алехандро Гонсалес 19,
 127, 148—164, 227
 Иоселиани, Отар 83
 Иствуд, Клинт 194
 Итон, Эндрю 281

 Йео, Мишель 212
 Йовович, Мила 291
 Йоон Хо Бон 103
 Йоханссон, Скарлетт 57, 194

 Кавани, Лилиана 221
 Кайге, Чен 298
 Кальварон, Роберто 125
 Канонеро 272
 Канонеро, Милена 199
 Каньель, Северин 130
 Каракс, Леос 102, 131
 Кармакар Ромуальд 13
 Карпенгер, Джон 112
 Кассаветис, Зое 188
 Кастро, Фидель 262
 Кауфман, Чарли 92, 96
 Ке, Ма 308
 Кейдж, Николас 93
 Кекилли, Сибель 11
 Кесьлевский, Кшиштоф 282
 Кешиш, Абделатиф 168—185
 Кидман, Николь 136
 Кикабидзе, Вахтанг 88
 Клуни, Джордж 268
 Козловский, Данила 85
 Коппола, София 92, 188—202

 Коппола, Фрэнсис Форд 188
 Кроненберг, Дэвид 130
 Круз, Том 33
 Крус, Пенелопа 130
 Куарон, Альфонсо 111, 127, 148
 Кубрик, Стэнли 28, 257, 263
 Куган, Стив 289
 Кулешов, Лев 141
 Куросава, Акира 28
 Куртиз, Тунджел 25
 Кустурица, Эмир 260
 Кэрри, Джим 93

 Лайн, Эдриан 30
 Лакруа, Галия 185
 Леджер, Хит 207
 Лем, Станислав 275
 Леоне, Серджо 169
 Леру, Аделаида 137
 Ли, Брюс 14
 Ли, Майкл 280
 Ли, Спайк 28
 Ликвай, Ю 310
 Линч, Дэвид 125
 Лопес, Серхи 119
 Лоусон, Марк 43
 Лоуч, Кен 15
 Лукас, Джордж 189
 Лукичев, Олег 251
 Лупи, Федерико 122
 Люн, Тони 215

 Майо, Эрнесто 51
 Малик, Теренс 226, 270
 Малкович, Джон 93
 Марс, Томас 199
 Мельес, Жорж 96
 Миньола, Майк 114
 Миу-Миу 97
 Михалкова, Анна 248
 Мокрицкая, Наталья 243
 Моретти, Нанни 50
 Мос Деф 100
 Мур, Джулиана 37
 Мур, Майкл 289
 Муратова, Кира 152
 Муратова, Кира 83
 Мушкадис, Анапола 230
 Мюррей, Билл 194
 Мюррей, Крейг 291

 Наварро, Гильермо 122
 Найман, Майкл, 283

Нивола, Алессандро 282
Нинидзе, Мераб 82, 88
Нолан, Кристофер 95
Норьега, Эуардо 122

О'Брайен, Киран 285
О'Нил, Юджин 43
Озон, Франсуа 136
Окуджава, Булат 83
Олтмен, Роберт 28, 47
Онорато, Марко 62
Осима, Нагиса 221
Офюльс, Макс 28

Паньоль, Марсель 169
Паредес, Мариса 122, 130
Пассос, Дос 43
Пенн, Шон 156
Перлман, Рон 115
Петри, Элио 58
Пиала, Морис 169
Питт, Брэд 136, 158, 268
Пламмер, Аманда 282
Поланский, Роман 42, 52
Прието, Родриго 209
Прокаччи, Доменико 60
Пронин, Евгений 85
Пру, Эдна Анни 209
Птушко, Александр 212
Пудовкин, Всеволод 141
Пэлтроу, Гвинет 29
Пярт, Арво 225

Райдер, Вайнона 189
Райли, Джон 29
Раппопорт, Ксения 251
Рейгадас, Карлос 224—239
Рейнолдс, Берт 31
Рейтцель, Брайан 196
Рене, Жерар 143
Ренуар, Жан 169
Ренуар, Жан 28
Риветт, Жак 115
Ривз, Кеану 189
Рипштейн, Артуро 125, 150, 227
Робертс, Джулия 268
Рози, Франческо 58
Романов, Павел 85
Ромеро, Джордж 114
Ромм, Михаил 85
Росселини, Роберто 67, 132
Роу, Александр 212

Савиано, Роберто 60
Саллеш, Вальтер 270
Санчес, Серхио 121
Саркози, Николая 183
Сеннет, Мак 106
Серебренников, Кирилл 242—257
Сести, Марио 59
Симон, Мишель 169
Синклер, Эптон 39, 45
Скола, Этторе 242
Скорсезе, Мартин 14, 28, 40, 268
Смит, Дик 111
Содерберг, Стивен 260—277
Сокуров, Александр 132, 235, 242
Сольди, Альберто 51
Сорвино, Мира 111
Соррентино, Паоло 58
Соте, Клод 169
Спилберг, Стивен 28, 136
Стерн, Лоренс 288
Стилли, Марго 287
Стоун, Шарон 130
Стрэттон, Дэвид 170
Стуруа, Роберт 86
Сухиташвили, Ия 86
Сэндлер, Адам 36
Сядодон, Лиу 306

Тараби, Джамал Удин 284
Тарантино, Квентин 37, 189
Тарковский, Андрей 70, 224, 234, 275
Терон, Шарлиз 136
Тешине, Андре 281
Тиль, Андреас 20
Тодоровский, Валерий 75
Тревисан, Виталиано 53
Трюффо, Франсуа 28, 82

Уайлер, Уильям 112
Уайткросс, Мэт 290
Уайц, Рэйчел 282
Уаниш, Жак 177
Уивер, Сигурни 102
Уилкинсон, Том 95
Уилсон, Тони 284
Уинслет, Кейт 93, 281
Уинтерботтом, Майкл 280—295
Уир, Питер 190
Уиссак, Дэвид 132
Уолберг, Марк 32
Уоттс, Наоми 156
Уэйн, Джон 207

Фассбиндер, Райнер Вернер 21, 110, 281
Феллини, Федерико 51, 64
Фернандес, Эмилио 125, 150
Ферретис, Алехандро 225
Филипп, Жерар 191
Фиск, Джек 40
Фицджеральд, Фрэнсис 43
Фон Триер, Ларс 136
Форестье, Сара 173
Форман, Милош 30
Фрейзер, Антония 202
Фродон, Жан-Мишель 168
Фромм, Эрих 24
Фэрроу, Миа 102

Хаматова, Чулпан 76, 86, 304
Хамидходжаев, Алишер 74
Харрельсон, Вуди 291
Херзи, Афсия 177
Херцог, Вернер 12, 281
Хилтон, Пэрис 199
Хичкок, Альфред 111
Ходоровский, Алехандро 120
Хоскинс, Боб 130
Хоффман, Филипп Сеймур 29
Хржановский, Илья 75
Хуциев, Марлен 83
Хьюстон, Джон 42

Цвейг, Стефан 202
Цзыи, Чжан 212

Чан, Айлин 217
Чен, Джоан 307
Ченсон, Микела 53
Чжанке, Цзя 299
Чурсин, Юрий 248

Шаба, Ален 100
Шванкмайер, Ян 120
Шварцман, Джейсон 197
Шевелева, Анастасия 82
Шигулла, Хана 20, 25
Шнейдер, Мария 220
Шостакович, Дмитрий 225
Шотта, Эмманюэль 130
Шумаков, Сергей 87

Эйзенштейн, Сергей 226
Экклестон, Кристофер 281
Элсвит, Роберт 40
Элькарац, Осман 172
Энг Ли (Ли Ань) 206—221
Эрнандес, Маркос 230

Юань, Чжан 299
Юнель, Бироль 11
Юньфат, Чоу 212

Алфавитный указатель фильмов

21 грамм 19, 153
24 City 307
29 пальм 132
3993 120
8 женщин 136
9 песен 285
9 рота 208

Beautiful 161
Garpastum 74, 80
Il divo 62

Адаптация 92, 96
Андрей Рублев 70
Анфас 264

Банды Нью-Йорка 41
Беги, Лола, беги 12
Безмолвный свет 232
Берлин, Александер-плац 21
Бесполезные 306
Битва на небесах 226
Блейд II 111
Бойцовая рыбка 189
Броненосец «Потемкин» 238
Бумажный солдат 74, 80
Быстро и не больно 14
Быть Джоном Малковичем 92, 189

В июле 14
В этом мире 284

Вавилон 19, 40, 150
Вечеринка нашего квартала 93
Вечное сияние страсти (Вечное сияние чистого разума) 92
Вне поля зрения 264
Вождделение 206, 219
Восток 307
Время цыган 260
Вспомнить всё 95
Высшее место 281

Генуя 290
Голова профессора Доуэля 95
Головой о стену 12, 24
Гоморра 55, 65
Горбатая гора 206
Горькие слезы Петры фон Кант 21
Гости 50
Гражданин Кейн 28
Грозовой перевал 112
Гуд бай, Ленин! 12

Да здравствует Мексика! 226
Двадцать дней без войны 77
Двойная жизнь Вероники 282
Девственницы-самоубийцы 190
Девять дней одного года 82
Декалог 282
Джуд 281
Дитя человеческое 148
Добро пожаловать в Сараево 282
Дорога на Гуантанамо 289, 292
Дракула 198
Другие 113

Есть, пить, мужчина, женщина 213

Жизнь других 12
Жизнь Иисуса 133
Жюль и Джим 82

Заводной апельсин 95
Зажги красный фонарь 298
Замок чистоты 227
Замужество Марии Браун 21
Затмение 82
Звездные войны 189
Земля посредине 67
Золотая молодежь 281
Золотая пыль 282

Игры разума 95
Изгой 189

Изображая жертву 242
Империя страсти 216, 221
Искушение 219
История Дирка Диглера 31
Июльский дождь 83

Казанова 198
Карманник 299
Касабланка 216
Кафка 264
Китайский квартал 42
Код 46 282
Компаньоны 28
Коттон-клуб 189
Крадущийся тигр, затаившийся дракон 206, 212
Красный гаолян 298
Крестный отец 188
Круглосуточные тусовщики 282
Кус-кус и барабулька 168

Лабиринт Фавна 110, 148
Ледяной ураган 207
Летят журавли 83
Лили Марлен 21
Лолита 30
Любовь, сбивающая с ног 38

Магнолия 28, 33, 158
Мария-Антуанетта 188, 198
Маска демона 112
Мать и ребенок 161
Мертвец 119
Мир 301
Могучее сердце 291
Мой друг Иван Лапшин 80, 81
Молодая гвардия 221
Молчание ягнят 113
Монстр 54
Мусор в райском саду 21
Мутанты 111

На краю рая 15, 18
Назад в будущее 106
Народ против Ларри Флинта 30
Натюрморт 304
Наука сна 96
Нежный поцелуй 14
Неизвестные удовольствия 300
Нетерпимость 148
Нефть 38
Ночи в стиле буги 29
Ночной портье 221

Ночные песни 13
Ночь живых мертвецов 112
Нью-Йорк, я люблю тебя 21
Нью-йоркские истории 189
Нэшвил 36

Одиннадцать друзей Оушена 265
Основной инстинкт 30

Пайза 60
Палач 237
Пекинский бастард 299
Первая любовь 52
Перемотка 100
Пикник у Висячей скалы 190
Платформа 300, 309
По вине Вольтера 170
Подноготная 264
Помни 95
Порок на экспорт 199
Последнее танго в Париже 220
Последний поезд 72
Последствия любви 59
Постельные сцены 243
Поцелуй бабочки 282
Признания опасного человека 95
Про уродов и людей 33
Прощай, моя наложница! 298
Пузырь 264

Рабочий класс идет в рай 58
Равновесие 272
Рагин 243
Раздетые 243
Римское лето 50
Розетта 130
Роковая восьмерка 29
Ростов-папа 243

Свадебный банкет 206
Святая гора 120
Секс, ложь и видео 260
Сигареты и кофе 29
Силуэт 50
Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений 58
Слишком красива для тебя 260
Смертельно опасное путешествие в Висконсин 190
Солино 14
Солярис 265
Сталкер 276

Старикам тут не место 28
Статский советник 208
Столкновение 158
Страна чудес 283
Сука-любовь 19, 149, 227

Таинственный поезд 260
Таксидермист 50
Твин Пикс 190, 307
Техасская резня бензопилой 111
Токио! 103
Тонкая красная линия 270
Трафик 265
Три истории 152
Тристана 122
Тристрам Шенди: история петушка и бычка 288
Трудности перевода 194

Убийство в Самарканде 291
Увертка 172

Фаренгейт 9/11 289
Фландрия 137

Хеллбой II 114
Хеллбой: герой из пекла 111
Хоббит 123
Хороший немец 264
Хребет дьявола 115
Хронос 111
Хрусталеv, машину! 119

Чай с мятой 170
Че 261
Человеческая природа 92
Человечность 130

Шестое чувство 113
Шизополис 264
Широко закрытыми глазами 28
Шультес 300

Эйфория 118
Экзорцист 111
Эрин Брокович 268

Юрьев день 242, 248

Я хочу тебя 282
Я шагаю по Москве 83
Япония 224

Содержание

Режиссеры новой формации	5
Фатех Акин	
Проломленная стена	10
«Мне не нравится ярлык иммигрантского кино»	23
Пол Томас Андерсон	
Красное и черное	28
«Техас — это настоящая Америка»	45
Маттео Гарроне	
Тяжесть тела	50
«После Феллини итальянское кино превратилось в кладбище имитаторов»	65
Алексей Герман-мл.	
Бумажный солдат	74
«Я ни разу не был на футбольном матче»	85
«Оттепель всегда кончалась заморозками»	87
Мишель Гондри	
Незапятнанный ум	92
«Каждый должен хоть раз встать за камеру»	105
Гильермо Дель Торо	
Адский парень	110
«Сильный образ способен перевернуть мир»	125
Бруно Дюмон	
Малые фламандцы	130
«Мы находимся в поисках совершенства, которого все равно не достигнем»	141

Алехандро Гонсалес Иньярриту	
Пересадка души	148
«Границы находятся внутри нас»	163
Абделатиф Кешиш	
Кус-кус и лягушки	168
«Это французы, только с другой культурой»	183
София Коппола	
Крестная дочь	188
«Мы стремились разрушить миф о злой королеве»	201
Энг Ли	
Летающий тигр	206
«Я посвятил свой фильм Бергману»	219
Карлос Рейгадас	
Тишина и ярость	224
«Мексиканское кино — это мачизм и мелодрама»	237
Кирилл Серебренников	
Один против всех	242
«Режиссер будущего — это Стэнли Кубрик»	255
Стивен Содерберг	
Голливудский партизан	260
«Я уже давно мейнстримовский парень»	275
Майкл Уинтерботтом	
Передовик и многостаночник	280
«Настоящие террористы находятся в других местах»	293
Цзя Чжанке	
Космос как самочувствие	298
«Каждое поколение попадает в ловушку повседневной жизни»	309
Алфавитный указатель имен	312
Алфавитный указатель фильмов	315

Литературно-художественное издание

Плахов Андрей Степанович

РЕЖИССЕРЫ БУДУЩЕГО
Индивидуалисты и универсалы

Ответственный редактор Василий Степанов
Компьютерная верстка Светланы Бондаренко
Бильд-редактор Дмитрий Киселев

Подписано в печать 10.04.2009. Формат издания 70x100 1/16. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 25,80. Тираж 3000 экз. Изд. № 90153. Заказ № 15179.

Издательство «Сеанс». 197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., 10.
Тел.: (812) 237-08-42, факс: (812) 232-49-25. E-mail: info@seance.ru

Издательство «Амфора». Торгово-издательский дом «Амфора».
197110, Санкт-Петербург, наб. Адмирала Лазарева, д. 20, литера А.
E-mail: secret@amphora.ru

Отпечатано по технологии CtP в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



ФАТЕХ АКИН



ПОЛ ТОМАС АНДЕРСОН



МАТТЕО ГАРРОНЕ



АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛ.



МИШЕЛЬ ГОНДРИ



ГИЛЬЕРМО ДЕЛЬ ТОРО



БРУНО ДЮМОН

АЛЕХАНДРО ГОНСАЛЕС
ИНЬЯРРИТУ

АБДЕЛАТИФ КЕШИШ



СОФИЯ КОППОЛА



ЭНГ ЛИ



КАРЛОС РЕЙГАДАС



КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ



СТИВЕН СОДЕРБЕРГ



МАЙКЛ УИНТЕРБОТТОМ



ЦЗЯ ЧЖАНКЕ

В словосочетание «режиссеры будущего» я не вкладываю ни восторга, ни ужаса перед неизвестным. Для меня очевидно, что эти люди, с их недостатками и достоинствами, будут работать в кино — хотя никто не знает, кому какой срок отпущен. Среди них нет «этнических фигур» и репрезентантов национальных «новых волн». Каждый представляет принципиально иной тип кинематографиста, сформировавшийся только в самом конце XX века и утвердившийся в начале XXI. Есть основания полагать, что такими будут режиссеры ближайшего будущего. Не обязательно именно эти, но и другие тоже — из числа тех, что будут определять главные тренды мирового кино.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

издательство
амфора

WWW.AMPHORA.RU

SEANCE

WWW.SEANCE.RU



ISBN 978-5-367-00987-3

9 785367 009873