




А Н Д Р Е Й П Л А Х О В

**РЕЖИССЕРЫ НАСТОЯЩЕГО**

ВИЗИОНЕРЫ И МЕГАЛОМАНЫ

\*



\* Дэвид Линч  
и еще 11 классиков современности

а н д р е й    п л а х о в

# РЕЖИССЕРЫ НАСТОЯЩЕГО

ТОМ 1

визионеры и мегаломаны



С А Н К Т - П Е Т Е Р Б У Р Г

издательство *амфора* & СЕАНС

2008

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 настоящего: в 2 т. / Андрей Плахов. — СПб.: Сеанс ;  
Амфора, 2008. — (Серия «Дом кино»).

ISBN 978-5-901586-24-2 (Сеанс)

ISBN 978-5-367-00755-8 (Амфора)

Том 1: Визионеры и мегаломаны. — 312 с.: ил.

ISBN 978-5-901586-26-6 (Сеанс) (Т. 1)

ISBN 978-5-367-00756-5 (Амфора) (Т. 1)

Издание «Режиссеры настоящего» продолжает вышедшую десять лет  
назад книгу Андрея Плахова «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры».  
Первый том составили портреты (интервью и обзоры творчества) двена-  
дцати ведущих режиссеров современного мирового кино.

УДК 882  
ББК 84Р7

ISBN 978-5-901586-24-2 (Сеанс)  
ISBN 978-5-367-00755-8 (Амфора)  
ISBN 978-5-901586-26-6 (Сеанс) (Т. 1)  
ISBN 978-5-367-00756-5 (Амфора)

(Т. 1)

© Плахов А., 2008  
© ООО «Сеанс», 2008  
© ЗАО ТИД «Амфора», 2008

# Прекрасная старость мсье Синема

Предыстория этого издания насчитывает почти двадцать лет. В конце восьмидесятых мы с моим коллегой и другом Юрием Гладильщиковым начали ездить на международные фестивали и увидели кино, которого не было у нас ни в прокате, ни на видео (Интернета тогда не было вообще). Мы открыли для себя режиссеров, чьи фильмы определили новый «постмодернистский» пейзаж кино — после Годара, после Феллини, после Тарковского. Это была радикальная переоценка ценностей.

Юрий заказал мне цикл режиссерских портретов: они печатались в «Независимой газете», потом в газете «Сегодня». Спустя десять лет с помощью издателя Тамары Трубниковой появилась книжка «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры». Вскоре вышел ее второй том. И вот еще через десять лет у вас в руках — свежая версия, новое воплощение, если хотите — ремейк старого проекта.

За это время снова сменилась шкала ценностей. Или система приоритетов. Книгу пришлось переписать — предполагалось, на одну треть, а фактически надо было все сделать заново, в результате она разрослась до двух томов, а в перспективе предполагается продолжение. Почти каждый из режиссеров снял по паре-тройке, а то и больше новых фильмов, кто-то достиг своей вершины, кто-то погряз в раннем возрастном кризисе. Скорректировался и персональный состав фигурантов. Остались те, кто по-прежнему актуален. Добавились те, без кого сегодняшней кинематограф уже нельзя представить.

Условное деление на «священных чудовищ», «проклятых поэтов» и «культурных героев» потеряло смысл. Проклятые поэты — кто дожил до

наших дней — стали священными чудовищами, понятие культурного героя тоже сильно трансформировалось ввиду появления последних «новых волн» — аргентинской, румынской, мексиканской, эстонской...

Шкала ценностей сменилась и внутри нашей профессии. Тогда все еще дефицитной была фактическая информация, сегодня Интернет сделал ее избыточной. В качестве противовеса процвели эмо-критика и откровения «живого журнала». Моя задача состояла в том, чтобы с ними не смешаться. Особенно после того, как я заглянул в несколько киносайтов и обнаружил целые куски, позаимствованные из «ЗЗ»-х. Было полное ощущение, будто я теперь занимаюсь плагиатом.

Это — не рейтинг, не табель о рангах, не краткая история с географией кинематографа, не кампания по ликвидации «белых пятен». Хотя я учитывал, что некоторые мои герои «вышли из тени» (о них теперь написаны книги, их фильмы стали доступны), но ориентировался все равно не на это. Не соблюдал правила мультикультурной и тендерной политкорректности, так что не надо спрашивать, почему среди выбранных мною режиссеров нет женщин, граждан КНДР и лишь один русский, да и тот Балабанов. Мой выбор на сей раз даже более субъективен, и представление об актуальности — тоже. В конце концов, я писал о тех, о ком хотел написать. Но есть одна объективная вещь — время. Как поет одна из классических исполнительниц фадо, мы не стареем, мы стоим на месте, только время проходит сквозь нас. Фадо возникло на родине Мануэля де Оливейры, старейшего режиссера мира, который, надеюсь, встретит в декабре этого года свое 100-летие очередным новым фильмом.

Двадцать лет назад, загодя готовясь к концу века и 100-летию кино, повсюду принялись составлять списки «режиссеров будущего», «режиссеров XXI века». Для этой цели привлекались крупнейшие эксперты, этим занимались ведущие институты, фестивали и киножурналы. Сегодня на первые десятки тех списков стыдно взглянуть: подавляющее большинство имен осталось в прошлом веке, причем не все из них важны даже для истории кино.

Вместо «режиссеров будущего» я предлагаю читателям «режиссеров настоящего» — настоящего времени и настоящего кино, как я его понимаю. Что касается «режиссеров будущего», нужно накопить немного сил для следующего прогноза — может, он будет точнее? И тогда, возможно, появится третий том.

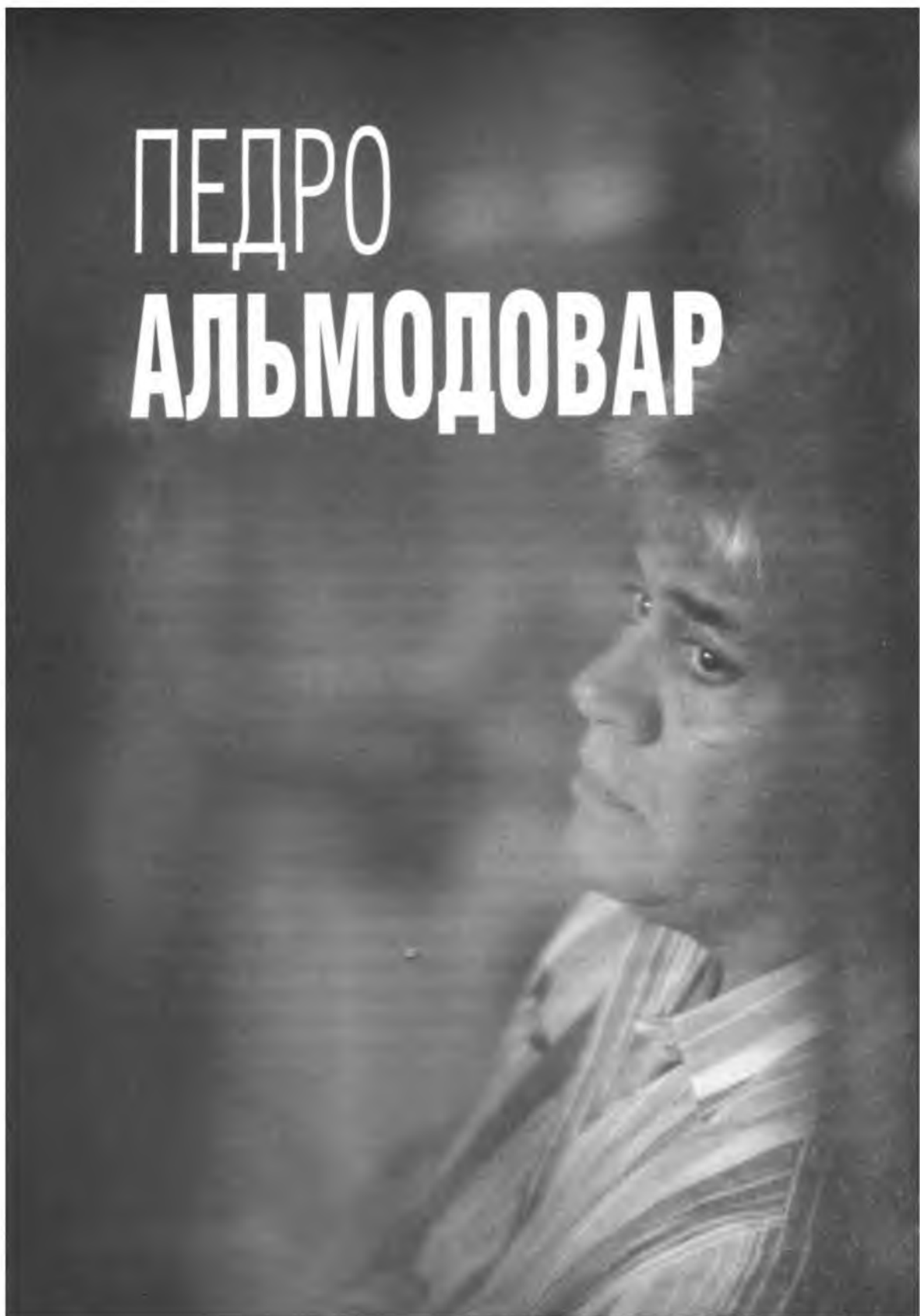
К 100-летию кино пионерка французской «новой волны» Аньес Варда сняла фильм «Сто и одна ночь». Ее герой в исполнении Мишеля Пикколи —

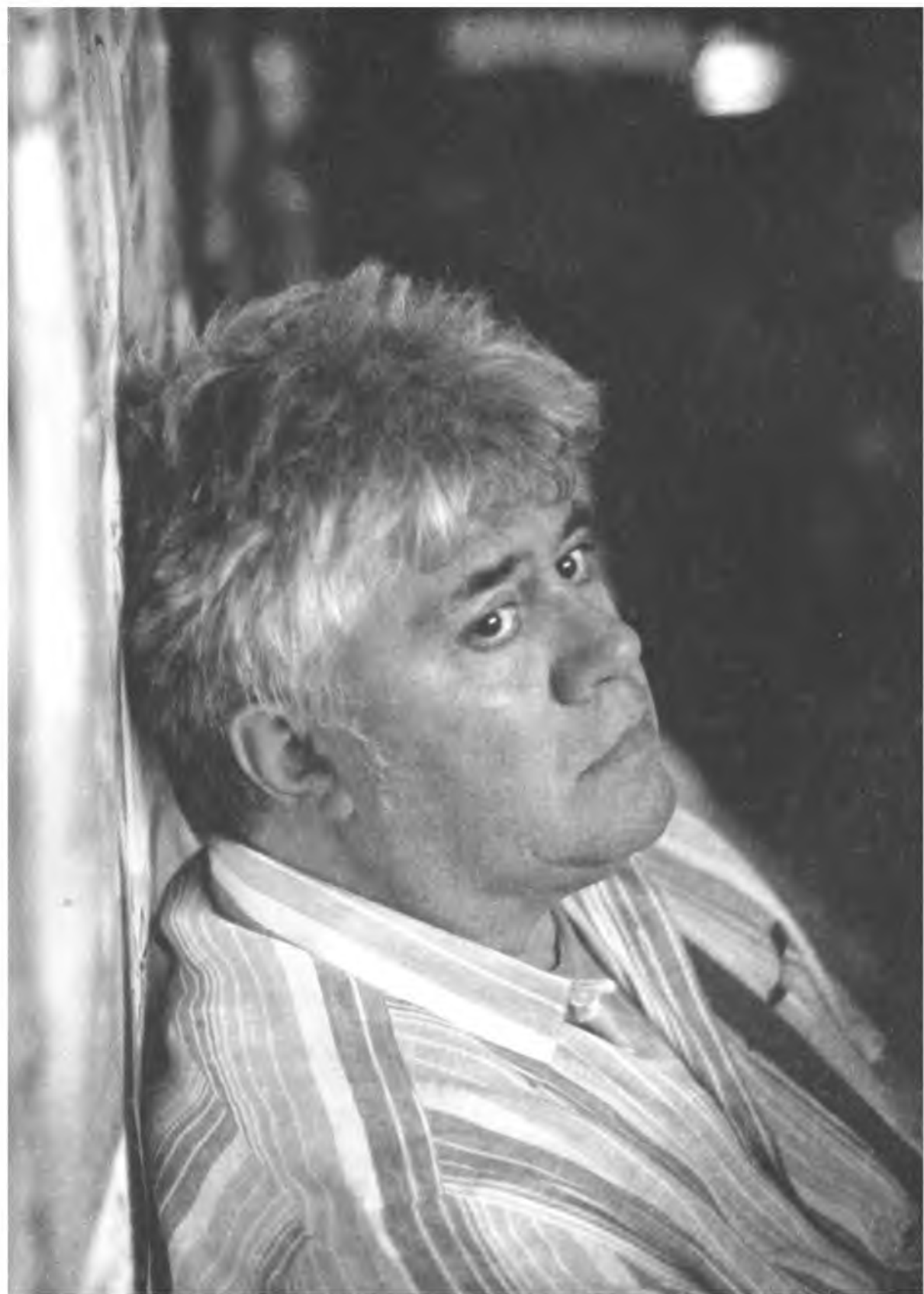
мсье Синема, живое воплощение кинематографических грез и мифов. Мсье Синема сегодня, хотя и переживает гипертонические кризы, в целом неплохо чувствует себя для своего возраста. У него множество успешных детей и внуков.

Многие из них приняли участие в семейном предприятии — съемках киноальманаха «У каждого свое кино» к 60-летию Каннского фестиваля. Продюсером выступил президент фестиваля Жиль Жакоб. А в качестве постановщика — коллектив из 33 (именно так!) знаменитых режиссеров мира. Точнее, физически их 35, поскольку братья Коэны и братья Дарденны работают в паре, но фильмов все равно 33 — не больше и не меньше, такое вот магическое число. Каждый длится три-четыре минуты, что дает в общей сложности сто с небольшим минут полноценного киносеанса. Все мини-новеллы в той или иной степени связаны общей темой: кино в современном мире, кино в «попкорновом» кинотеатре, кино после ухода Великих Авторов. Фильм вышел в год смерти Бергмана и Антониони и посвящен памяти Феллини. Тео Ангелопулос сделал новеллу с монологом Жанны Моро, который переходит в воображаемый диалог с Марчелло Мастоляни (актер и актриса вместе снимались у Ангелопулоса). Харизматичное лицо Мастоляни возникает и в новелле Андрея Кончаловского про пустой кинотеатр, где крутят «8 1/2», а в зале сидит одна билетерша да еще парочка, которая решила заняться здесь любовью. Опустевший кинотеатр, куда наведывается только один крестьянин с собакой, — место действия новеллы Такеси Китано. Зато у Чжана Имоу и Раймона Депардона восточные кинотеатры заполнены толпами фанов, пенятся атмосферой возбуждения, близости большого события. Ностальгию по золотой эпохе кино постепенно, от новеллы к новелле, вытесняет и побеждает романтический оптимизм.

В новелле Атома Эгояна «Арто: двойной счет» две подруги сговорились пойти вместе в кино, но потерялись и оказались в разных залах одного мультиплекса. Одна смотрит картину Эгояна «Страховой агент», героиня которого цензурирует эротические фильмы. Другая — «Жить своей жизнью» Годара, где обильно цитируются «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера. Конфликт разных миров, эпох, разных этик и эстетик налицо, а техникой для его обсуждения становятся эсэмэски, которыми обмениваются девушки со своих мобильных. Одна даже посылает другой переснятое с экрана изображение играющего в «Жанне д'Арк» Антонена Арто. Так старое кино продолжает жить в мире новых технологий: самый оптимистический вывод, к которому подвигает опыт 33-х.

ПЕДРО  
АЛЬМОДОВАР







# НА ВЫСОКИХ КАБЛУКАХ

Первое впечатление от кинематографа Педро Альмодовара забыть нельзя. Это было двадцать лет назад в Берлине, тогда еще Западном. На фестивальном кинорынке, в зале, где народ в чудных позах и одеждах распластался прямо на полу, показывали фильм с банальнейшим названием «Закон желания» (1987).

Главный герой Пабло, кинодраматург, сидит за машинкой и строит сценарий. Но мысли его заняты другим — чертовски красивым юношей по имени Хуан, который смотался на каникулы и шлет оттуда холодные, бесстрастные письма. Пабло утешается общением с Антонио (одно из ранних воплощений Антонио Бандераса), который тоже совсем недурен собой, но тот относится к своему другу серьезнее и, когда представляется случай, устраняет соперника. Тело Хуана находят у живописной скалы.

У Пабло есть сестра Тина — роскошная пышногрудая деваха, которая не выносит мужчин. Примерно к середине фильма выясняется, что Тина на самом деле Тино. Во всяком случае, так дело обстояло в детстве: Пабло и Тино родились братьями, которых родители разлучили после развода. Пабло остался с мамой. Тино был соблазнен своим отцом и впоследствии поменял пол, чтобы стать полноценной папиной любовницей. Но счастье длилось недолго, папа бросил (теперь уже) Тину, и та воспылала ненавистью к мужской половине человечества.

Перечисленных событий и превращений с лихвой хватило бы на целый сериал. Но это далеко не все: Альмодовар успевает развернуть на экране и творческие метания Пабло-писателя, и перипетии детективного расследования, заведенного в тупик псевдонимом Лаура П., которым герой подписывал свои любовные письма, и еще целый каскад авантюры, хитросплетений, шантажа, обмана и страсти, подчиненной — у всех персонажей без исключения — закону желания.

В то время я не был готов к такой сексуальной и жанровой экзотике. Как сказал сам Альмодовар, мелодрама дает возможность говорить о чувствах, не боясь грубых преувеличений, но и не превращая все в трагедию. Принципу «новой эклектики» режиссер следует с первых шагов в кино. Он берет за основу шаблонную заготовку фоторомана или мыльной оперы. Но до предела насыщает ее энергией, юмором, утонченным сарказмом. И эротикой.

Все это присутствовало уже в давней пятиминутной зарисовке «Секс приходит, секс уходит» (1977). Парень пристаёт к девушке и в процессе ухаживания обнаруживает, что она предпочитает слабый пол. Уличная автогадалка советует герою: «Если она любит женщин, стань женщиной». Парень облачается в женское платье и наносит макияж. Успех налицо: в преображенном виде он с ходу завоевывает сердце своей подружки. Но спустя пару месяцев совместной жизни наступает разлад. Герой обнаруживает, что, с тех пор как он стал женщиной, его по-настоящему интересуют только мужчины.

Эта снятая на 8-миллиметровой пленке жанровая сценка — миниатюрная модель, которую Альмодовар тщательно разработал еще в своем «голубом» любительском периоде. Вплоть до полнометражного дебюта «Трахни... трахни... трахни меня, Тим!» (1978). Первый успех принесла ему следующая лента — «Пепи, Люси, Бом и другие девочки из кучи», датированная 1980 годом и снятая по инициативе актрисы Кармен Мауры, сыгравшей и в этом, и почти во всех последующих фильмах — в том числе Тино-Тину. Неряшливое техническое качество ранних работ Альмодовар преодолел лишь в картине «Лабиринт страстей» (1982), которую считают его настоящим профессиональным дебютом. Это было время постфранкистского раскрепощения; Мадрид Альмодовара населяли панки, трависти, нимфоманки и иранские фундаменталисты.



Уже в ранних работах можно наблюдать характерные, развившиеся впоследствии черты режиссерской манеры. Герои фильмов Альмодовара очень часто появляются из угла кадра и пересекают экран без изменений в перспективе, что создает особый плоскостной эффект, приближает изображение к комиксу или телерекламе. Из-за отсутствия академической подготовки режиссер нередко прибегает к спонтанному формализму. По словам Альмодовара, единственный критик для него — это глаз; можно творить все что угодно, если глаз это принимает — пусть даже противореча законам кинематографа.

До 1986 года, когда появился «Матадор», а потом один за другим «Закон желания» и «Женщины на грани нервного срыва» (1988), Альмодовар числился лишь одной из подающих надежды фигур испанского кино, заметно захиревшего после падения франкистского режима. Раньше в этом кинематографе существовали два несообщающихся потока. Первый питался из благородного сюрреалистического источника, освященного именем Луиса Бунюэля. В годы позднего франкизма процветало искусство изысканной политической метафоры: ее королем был Карлос Саура. Второй поток целиком помещался в предназначенном для внутреннего пользования фарватере низких жанров: он имел достаточно почитателей в испаноязычном ареале и не претендовал на культурную респектабельность.

После отмены цензуры испанское кино пережило знакомые теперь и нам времена. Потускнели еще вчера казавшиеся блестящими метафоры и аллегии, эзопов язык притчи вдруг оказался архаичен и уныл, под лозунгом свободы воцарился моральный и эстетический беспредел. Резко упал профессиональный уровень, национальная кинематография удивительно быстро потеряла свое лицо. Из признанных мастеров, привыкших самоутверждаться в борьбе с запретами, словно выкачали воздух. Опыты молодого поколения творцов страдали растерянностью и маньеризмом.

Альмодовар помимо таланта принес в испанский кинематограф смелую и свежую для той поры идею. Не отворачиваться брезгливо от масскультуры, а использовать ее клише для прорыва в новую, парадоксальную реальность. Более живучую, чем сама жизнь. В своего рода гиперреальность, обладающую особой интенсивностью,

повышенным градусом артистизма; открытую самой безумной фантазии; не скованную правилами бытовой логики, идеологическими или интеллектуальными установками.

Не скованную также обожествлением стиля. По Альмодовару, «стиль — вещь настолько многозначительная, что, если выдерживать его до конца, он становится вульгарным». Спасением от диктата стиля становится кич. Хотя и «очень трудно отличить „дурной вкус“, полный изобретательности и юмора, от того вкуса, что просто дурен», все-таки можно стать «Висконти кича». Альмодовар преуспел в этом больше других потому, что из всех видов масскульта выбрал (а что должен был выбрать испанец?) его самую доморощенную иберийскую разновидность, обреченную на провинциальное прозябание в техницизированном, американизированном и по преимуществу англоязычном мире.

Именно в ней, в рутинной испанской и латиноамериканской мелодраме, он обнаружил чувственную энергию и жанровое напряжение на грани самоубийства формы. Напитавшись ими, Альмодовар делает самый личный свой фильм «Закон желания». Переизбыток иронии не мешает ему высказаться откровенно и до конца. Перед нами лишенная феллиниевской теплоты и веры в чудесное, но все же исповедь. «8'/г» эпохи постиндустриального общества, победившей сексуальной революции и постмодерна.

А вот пост-Феллини в женском варианте. «Женщины на грани нервного срыва» — как бы продолжение «Дороги» и «Ночей Кабирии». Традицию Джульетты Мазины подхватывает Кармен Маура — тоже отменная клоунесса, только не столь беззащитная. Ее героиню бросает возлюбленный, и та пытается совладать со своими растрепанными чувствами. Каких только чрезмерностей и безумств, каких несуразных умопомрачительных персонажей не втискивает режиссер на пяточок мадридской квартиры и потом — в интерьер аэропорта, где должно свершиться половое возмездие. Пусть даже классически разработанный комедийный эпизод в аэропорту перевешивает остальную часть фильма, но и это — выпирание детали из целого — становится принципом «новой гармонии» по Альмодовару.

Режиссер описывает общество тотального господства мультимедиа и рекламы. Визуальная среда, в которую помещает Альмодовар своих героев, содержит полный перечень объектов унифицированного мира. Назовем ключевые: лифты, бары, дискотеки, уличные витрины, такси, ванны и туалеты, кухни, афиши, фотографии, комиксы, журналы и газеты, телефоны, телевизоры, видеомэгафоны...

Столь же устойчиво переходит из картины в картину и перечень субъектов. Среди мужчин чаще других встречаются журналисты, писатели, полицейские, врачи, футболисты, почтальоны, матадоры, санитары, таксисты. Женщина обычно предстает в роли домашней хозяйки, актрисы, манекенщицы и проститутки (Альмодовар «розового» периода позволяет ей также освоить профессии воспитательницы детдома, юриста, телерепортерши и бульварной писательницы). Особую категорию этого мира составляют трансвеститы и транссексуалы.

Альмодовар сам гражданин и персонаж этого общества, которое стирает видимую границу между Испанией и, положим, Скандинавией. Он воплощает мозаичный характер современной культуры, в которой нет больше непроходимых стен. Его называют испанским Фассбиндером, и Ханна Шигулла на церемонии Приза европейского кино вручает ему кусочек последней — Берлинской стены. В зале среди черных смокингов он был единственной белой вороной — в оранжевой куртке, зеленых штанах и красных башмаках. Но каждый втайне хотел быть таким — холемым хулиганом, провокатором, великолепным маргиналом, плюющим на этикет.

Это не интеллектуальный эпатаж, как в свое время у Бунюэля. И не саморазрушительный имидж, оплаченный личной трагедией, — как у Фассбиндера. Это карнавальная барочная маска, способ вдохновенной артизации жизни, эстетический вызов ханжеству и двойной морали, которых Альмодовар на дух не переносит. Родившийся в 1949 году, он воспитывался в католическом пансионе, где спасался от тоски рисованием, чтением и просмотрами запрещенных телепередач и фильмов. В возрасте 12 лет он увидел «Кошку на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса в постановке Ричарда Брукса, с Элизабет Тейлор в главной роли. «Я искал Бога и нашел Элизабет», — вспоминает Альмодовар.

Едва выйдя из пансиона и попав из Ла Манчи в Мадрид, он заделался хиппи, почти в то же самое время служил клерком в телефонной компании, выступал как журналист под женским псевдонимом и пел в мини-юбке, сетчатых чулках и туфлях на шпильках со своей рок-группой под названием «Альмодовар и МакНамара». Так, легкой походкой на высоких каблуках, несмотря на свою склонность к тучности, он вошел в искусство.

Проходит немного времени — и вот он воспринимается уже не как персонаж контркультуры или патентованный скандалист. Он — тот редкий европейский режиссер, которого выбирает Америка. Его боготворит Мадонна. Джейн Фонда заплатила несколько миллионов за права на англоязычный ремейк «Женщин на грани нервного срыва». В нем видят наследника Билли Уайлдера, классика эротической комедии, и если, в свою очередь, кто-то способен поставить ремейк «В джазе только девушки», так это Альмодовар. Каждую неделю ему приносят папку англоязычных сценариев из Голливуда и уговаривают там работать, но он пока не сдается, предпочитая искать деньги на проекты в Европе с помощью своего брата-продюсера Августина.

Да, Альмодовар один из немногих оставшихся в мировом кино виртуозов комического. Но в его комизме всегда силен привкус горечи и смерти, над ним витает дух фламенко, «мовиды», испанской версии экзистенциальной философии. Его самого называют «огненно-красным цветком», а его фильмы — «пряными тартинками из кича» и сравнивают с паэльей. Они, эти фильмы, не скрывают того, что изготовлены фантазером-кулинарум с удовольствием, и сами несут людям прежде всего удовольствие, что отнюдь не исключает горьких приправ.

На венецианской премьере он разodel своих «женщин на грани нервного срыва» во главе с Кармен Маурой в диковинные шутовские костюмы и сам от души веселился с ними. На мадридскую премьеру фильма «Свяжи меня!» (1990) приехал в открытом грузовике в окружении актрис, исполняющих главные роли (на сей раз солировала Виктория Абриль). Грузовик был изнутри наполнен каким-то мусором, а снаружи сверкал. Этого шика и блеска многие ему не прощают. Его то и дело прокатывают на национальные на-



*«Женщины на грани нервного срыва»*

грады «Гойя». Его вечно упрекают за недостатки драматургии и — отчасти справедливо, но не без злорадства — называют «гением эпизодов», а еще — «Бунюэлем для бедных». Его рекламные кампании именуют «сборищами педерастов». По этому поводу Августин Альмодовар говорит, что в Испании не принято позволять кому-то быть живым мифом, а худшим подарком для испанцев стало бы получение одним из их соотечественников Нобелевской премии.

Но даже те, кто считает его искусство слишком легкомысленным и аляповатым, не могут отрицать, что Альмодовар стал культурным героем Испании, творцом ее нового постмодернистского образа. В этом образе ключевую роль играет рекламный дизайн, использующий яркие, «химические» цвета — желтый, синий, малиновый; подающий крупным планом такие эротичные фрагменты человеческого тела, как глаза, ноги, пальцы рук с накрашенными ногтями и, конечно, губы, которых в фильмах Альмодовара можно встретить несчетное количество — капризных, вожделеющих, презрительных, обещающих, призывных. В острые композиции с ними, с легким оттенком сюрреализма, вступают неодушевленные предметы — сре-



занные цветы, ножницы, кольца, черные очки, кожаные платья, цилиндрики губной помады и туфли на высоких каблуках.

В ключевой сцене фильма «Высокие каблуки» (1991) выясняют отношения мать и взрослая дочь, охваченные плотным кольцом взаимной любви и ненависти, ревности и обид. Дочь, пытаясь что-то объяснить и не находя слов, вдруг вспоминает бергмановскую «Осеннюю сонату», садится за фортепьяно, начинает сбивчиво пересказывать сюжет фильма и в нем обретает простейший коммуникативный код. И становится сверхнаглядно ясно, что вся бравада, вся «убийственная ирония» постмодерна существует лишь постольку, поскольку она отталкивается от классических архетипов, переиначивая, переосмысливая их.

Альмодовар прекрасно знает, что делает, снимая в своих картинах транссексуала с внешностью платиновой блондинки и с художественным псевдонимом Биби Андерсон (пародийная копия знаменитой бергмановской актрисы). Или, тоже в образе трансвестита, Мигеля Бозе, сына блестящей пары — легендарного тореадора Луиса Мигеля Домингина и кинобогини, звезды итальянского неореализма Лючии Бозе. Подобно Бергману, Альмодовар предпочитает работать с более-менее постоянным составом высококлассных, удивительно пластичных актрис, самая эксцентричная из которых — горбоносая манекенщица Росси де Пальма, словно сошедшая с портрета работы Пабло Пикассо.

Альмодовар освободил испанское кино от идолов, от изысканных метафор, от политической бдительности, от тоталитаризма Большого Стиля, от сакрализации секса. Он умеет легко говорить о вещах, обычно связанных с психологическими надрывами и болезненными комплексами. Занимаются ли его герои мастурбацией, насильничеством или даже злодейским убийством — они всегда остаются людьми, трогательными и смешными, подверженными сентиментальным импульсам и достойными сочувствия. Им свойственны почти детская непосредственность и наивность. Иначе разве бы они любили так безоглядно, разве исповедовались в своих чувствах в прямом эфире, а марихуану выращивали на балконе, под носом у полиции?

И в «Высоких каблуках», и в «Цветке моей тайны» (1995), и в «Живой плоти» (1997), и особенно в «Кике» (1993) насмешливое легкомыслие наталкивается на некое неожиданно явившееся препятствие. Все вроде бы остается — чудесные метаморфозы, любовь, ревность, страсть, убийство, расследование. Но если еще недавно Альмодовар соединял рутину с моральным экстремизмом — и это сочетание казалось самым универсальным и продуктивным, то теперь что-то ломается. Уходят на периферию порнозвезды, трансвеститы, служанки-лесбиянки. Уходит в прошлое эпоха поздних 80-х с ее быстрыми удовольствиями и столь же быстрыми прибылями — эпоха постмодерна, с которой Альмодовара привыкли идентифицировать.

Приходит время более жесткое, агрессивное, и символом его становится антигероиня «Кики» тележурналистка Андреа — вампирическое создание, затянутое в кожу от Готье и носящееся на мотоцикле в поисках «гадостей дня»: так называется ее телепрограмма из серии reality show. По словам режиссера, ТВ представляет собой худшее, что есть в современной культуре, но это и самый кичевый, декоративный ее элемент, который не может не интриговать. И хотя Альмодовар признается, что хотел бы быть таким же чистым и невинным созданием, как Кика, вряд ли это возможно при его профессии. Да и профессия самой Кики, гримирующей мертвецов, достаточно двусмысленна.

Альмодовар устал и разочарован в последствиях той моральной свободы, за которую он с таким рвением боролся. Теперь «с Испанией ничто не сравнится» — саркастическая фраза, произносимая в «Кике» восьмидесятилетней матерью Альмодовара, которой он дал роль телекомментатора. Все более навязчивый вуайеризм испанских массмедиа достал его самого — когда по всем телеканалам поползли слухи о якобы предстоящей женитьбе режиссера на Биби Андерсон. «Кика» полна несвойственной Альмодовару почти публицистической ярости. И режиссер имеет основания заявить: «С течением времени я обнаруживаю в себе гораздо больше морализма, чем я полагал раньше, и даже больше, чем хотел бы иметь».

Во все остальном он остается самим собой — насмешником, провокатором, гением эпизода, дизайнером экстравагантного стиля и, как он сам себя называет, убежденным феминистом. Точка



*«Дурное воспитание»*

*«Поговори с ней»*





*«Живая плоть»*

*«Все о моей матери»*



зрения женщины — и, нередко близкая ей, позиция гея — преобладает в «Кике». Но это еще и сугубо латинская, средиземноморская точка зрения. Противник мачизма и мужского шовинизма, Альмодовар в то же время чужд ханжеской англо-саксонской политкорректности. Когда журналисты интересовались, будет ли политически правильным смеяться над поистине уморительной пятнадцатиминутной сценой изнасилования Кики, Альмодовар отвечал: «Смейтесь, плачьте, уходите из зала, курите, пейте, пукайте, делайте все, что угодно вашему разуму и телу». Ибо примитивное физическое насилие кажется детской забавой по сравнению с изощренным «новым насилием» камеры-вуайера.

Одно время казалось, что Альмодовар уже не поднимется выше своих ранних работ. Пока он не снял «Все о моей матери» (1999) — настоящий шедевр современной эклектики, способной примирить вкус; интеллектуалов и широкой публики. Героини этого фильма любят или себе подобных, или, раз уж нужны мужчины, предпочитают трансвеститов и транссексуалов, рожают от них детей, заражаются СПИДом, но не теряют чувства юмора и любви к жизни.

Такое невозможно представить в классической мелодраме, которой Альмодовар делает якобы почтительный книксен. Начиная с названия (парафраз «Все о Еве» Джозефа Манкевича), начиная с посвящения звездам-легендам прошлого — Бэтт Дэвис, Джине Роллендс, Роми Шнайдер, прославившимся в ролях актрис. Но с язвительным добавлением: этот фильм посвящается также всем женщинам и всем мужчинам, решившим присоединиться к лучшей половине человечества.

«Жизнь, семья, любовные отношения в конце века резко изменились, — комментирует Альмодовар. — Только на первый взгляд все это выглядит преувеличением. В мексиканских, аргентинских мелодрамах, на которых я воспитывался, было не меньше невероятно: вы даже не можете представить сколько. Я верю в открытые эмоции и в то, что европейское кино призвано возродить их. Я хочу делать малобюджетные, интимные жанровые фильмы. Чтобы они рассказывали о безумствах, которые вдруг мы совершаем в самой обычной обстановке — в кухне, в ванной, в лифте, на пляже».

Безумства совершают все без исключения герои фильма «Все о моей матери». 18-летний Эстебан бежит под дождем, чтобы взять автограф у своей любимой актрисы Хумы Рохо (Мариса Паредес), и погибает под машиной. Его мать-одиночка Мануэла (Сесилия Рот), не успевшая рассказать сыну об отце, едет из Мадрида в Барселону, чтобы разыскать отца и поведать ему о сыне. Отец, которого некогда тоже звали Эстебан, отрастил большую грудь и принял имя Лола-Пионерка. Тем не менее от него забеременела (и заразилась СПИДом) юная монашка Сестра Роза (Пенелопа Крус). Вскоре она умрет, как и Лола, но их ребенок (третий Эстебан!) будет усыновлен Мануэлой и чудесным образом избавится от вируса (это вызовет медицинскую сенсацию в недалеком будущем, в начале нового тысячелетия).

И это еще не все. Хума Рохо, играющая Бланш в «Трамвае „Желание"», умирает от страсти к своей наперснице Нине Круз, оторве и наркоманке. Со временем место Нины занимает транссексуал по имени Аградо. Однажды у Нины возникает ломка, Хума едет с ней больницу, и спектакль оказывается под угрозой срыва. Тогда Аградо выходит на сцену и произносит свой бесподобный монолог, рассказывая, сколько стоили ее бесчисленные хирургические операции и как она искусственным путем добилась полной женской натуральности. «Грудь? У меня их две, ведь я не урод. Семьдесят тысяч песет каждая, еще до деноминации. Не стоит жалеть денег на совершенствование своей внешности. Ведь женщина тем более естественна, чем более она соответствует тому, как мечтала бы выглядеть».

Эта тема, несмотря на кажущуюся «желтизну», имеет и эстетический, и этический, и социальный, и медицинский аспекты, все они очень серьезны. В статье В. Зимина вводится понятие «трансгрессивная мужественность». Автор вспоминает: Фрейд писал о том, что психоанализ не в силах разгадать загадку женственности. Альмодовар пытается показать, «как его герои-мужчины приближаются к этой тайне при помощи трансгрессии, т. е. выхода за пределы своего „естественного состояния"» (В. Зимин. Проблема нарушения границ между полами и поколениями на материале фильма П. Альмодовара «Все о моей матери». Московский психотерапевтический журнал, № 1, 2004). Половая трансгрессия, так же как ее отражение в искусстве, способна иметь и психотерапевтический эффект.

Мануэла — тоже актриса. В молодости она играла в театре, а теперь, работая в Центре медицинских трансплантаций, учит врачей общаться с родственниками погибших. Для этого надо уметь играть на человеческих чувствах, и Мануэла не предполагает, что в один прекрасный день сама станет объектом игры: коллеги уговорят ее отдать сердце сына для пересадки другому человеку. А потом она примет из рук в руки ребенка умершей подруги и, принеся его в кафе, даст поцеловать отцу, больному СПИДом.

Альмодовар все настойчивее говорит о гуманизме и терпимости. Страну, сравнительно недавно пережившую гражданскую войну и тоталитаризм, поначалу захлестнул культ свободы, и Альмодовар стал символом этой свободы. Но уже начиная с «Кики» видно: режиссер подавлен тем, как свободой можно злоупотребить. Теперь он считает долгом проявлять сочувствие к слабым — и вовсе не из политкорректное™. Он защищает не «меньшинства», а индивидуальные человеческие слабости и глубинные чувства в эпоху тотальной стандартизации и нового тоталитаризма мультимедиа. По этой причине фильм, который мог бы быть маргинальным, не стал таковым.

Не случайно в картине обращение к «архаичным» видам искусства — литературе, театру, классическому черно-белому кино, которые можно считать рудиментами традиционного гуманизма. Мануэла дарит на день рождения сыну книжку Трумэна Капоте. Оба они — фаны Теннесси Уильямса. А в самом начале мы видим кадры из фильма «Все о Еве», уморительно дублированного по-испански. Альмодовар не был бы собой, если бы из любой, самой драматической ситуации не выжимал комедийный остаток, не превращал ее хотя бы отчасти в мыльную оперу. Он открыл новый жанр — на пограничье мелодрамы и screwball comedy — безумной (или бредовой) комедии 30-х годов. Этот жанр можно было бы назвать бредовой драмой.

Однако при всей кажущейся бредовости драма замечательно выстроена драматургически. Так было не всегда. Альмодовар знает свой недостаток: эпизод у него часто доминирует над целым. В новой картине полно блестящих эпизодов (хотя бы монолог Аградо!), но ни один не подрывает общую конструкцию. С самого начала задается тема «двух половинок»: сын хочет узнать «все о моей мате-

ри», но для этого ему не хватает минимальной информации об отце, который официально для него «умер». После гибели сына мать, не желавшая знать бывшего возлюбленного, пересматривает свою позицию. Она с головой погружается в экзотические судьбы других людей, и это помогает ей пережить личную трагедию. Только на первый взгляд Альмодовар пародирует людские чувства и страдания. На самом деле он преодолевает кошмар жизни с помощью неприлично открытых эмоций и неиссякающего юмора.

Впервые у Альмодовара значительная часть действия переносится в Барселону, которая стала центром богемной и сексуальной жизни. «За последние двадцать лет испанское общество стало более терпимым, — говорит режиссер. — Но и более пресным тоже. Социалистическое правительство хочет превратить Мадрид в нормальную европейскую столицу, ничем не отличимую, скажем, от Осло. В городе почти исчезла ночная жизнь».

Фильм столь же вызывающе изыскан в цветовом отношении, как и предыдущие работы Альмодовара. Сам режиссер является настолько сильным дизайнером (достаточно было посмотреть коллекцию его рисунков и афиш на выставке в парижском Центре Помпиду, которая прошла в 2006 году), что мы даже не замечаем смены операторов. Чаще других для него снимает Хосе Луис Алькайне. Но в отличие от других крупных режиссеров, в этом вопросе он не так уж ценит устойчивые связи и в случае производственной необходимости меняет операторов как перчатки, рассматривая их как сугубо технических сотрудников. Что касается использования широкого экрана, здесь для него есть серьезный резон: это рассказ сразу о многих женщинах, и нужно, чтобы кадр мог вместить хотя бы два-три крупных плана их лиц. Фильм «Все о моей матери», один из главных итогов завершившегося кинематографического века, принес Альмодовару первое участие в конкурсе Каннского фестиваля, приз за режиссуру и первого «Оскара».

Только через три года, уже в новом столетии, появляется следующий фильм Альмодовара. «Поговори с ней» (2002) — еще одна мелодрама, полная страстей, боли и вместе с тем уморительно смешная. Кроме того, она отвечает на несколько вопросов, небез-



зынтересных для обывателя. Например: может ли женщина быть тореадором? Или: можно ли забеременеть, находясь в коме? Фильм начинается балетным спектаклем Пины Бауш, на котором впервые встречаются двое героев — склонный пустить слезу писатель Марко и не менее чувствительный санитар Бениньо. Первый влюбляется в женщину-тореадора Лидию, а второй преданно ухаживает за прикованной к больничной койке балериной Алисией. Потом судьба сведет двоих мужчин в той самой больнице, и Марко будет учиться так же заботиться о пораженной быком Лидии, как это делает Бениньо со своей спящей красавицей.

Женщину-матadora в мире Альмодовара вообразить было еще можно, как и то, что он сделает центром событий больницу: всем известно, что это неистощимый источник смеха и оптимизма. Но в tomto и дело, что режиссер в больничных сценах почти отказывается от юмора, так же как от своих излюбленных крикливых персонажей. «Поговори с ней» — тихий «балетный» фильм, где никто не кричит, а обе героини большую часть действия молчат. Но это не значит, что они ничего не чувствуют и не требуют, чтобы с ними полноценно общались.

Проблема общения (или даже причудливости форм этого общения) занимает центральное место в мире Альмодовара. Режиссер убедительно делает вид, что его картины сосредоточены на силиконовых грудях и искусственных пенисах, хотя на самом деле они о любви и смерти — и ни о чем больше. В его фильмах фешенебельные больницы с заботливыми санитарями и комфортные тюрьмы, где свято блюдут интересы заключенного. Здесь посетителю говорят: «Позвонить ему нельзя, но он сам может вам позвонить. Только если не захочет, мы ничего не сможем поделать». Но это не лакировка действительности и не стеб: Альмодовар считает, что даже в совершенном обществе человеческие проблемы неразрешимы.

В картине есть вставная новелла, снятая в стилистике черно-белого немного кино и в любом кинозале вызывающая овацию. Это маленький шедевр внутри шедевра: по отношению к Альмодовару, преодолевшему кризис и вступившему в самую лучшую зрелую форму, никакие эпитеты не звучат преувеличенными. Другой вставной номер — исполненная от начала до конца пронзительным тено-



«Поговори с ней»

ром песня с припевом «ку-ку-ру-ку-ку», и такого тоже не мог бы безнаказанно позволить никакой другой режиссер, обладающий меньшим талантом.

А еще это фильм о мужской дружбе и сентиментальности. Впервые Альмодовару удалось создать на экране идеальный баланс эмоций между мужчинами и женщинами: первые не умолкая говорят, а вторые (тоже впервые) молчат. Слушают и любят они исключительно ушами. Может, в этом и состоит секрет любовной гармонии? И если бы женщины были немые, мужчинам Альмодовара не пришлось бы предаваться содомскому греху, а некоторым даже менять пол?

После двух общепризнанных удач — «Все о моей матери» и «Поговори с ней», в которых критики находили элементы богоискательства, — Альмодовар сделал более спорную картину «Дурное воспитание» (2004) — очень личную, мрачную и лишённую того искромётного юмора, которым славился бывший маргинал и хулиган. Здесь затронуты все его ключевые темы: мотив творчества (как в «Законе желаний»), мотив перемены пола (как в «Моей матери»), мотив со- вращения и мести (как почти во всех фильмах режиссера).



«Дурное воспитание»

У «Дурного воспитания» сложная, даже путаная структура. Режиссер Энрике ищет сценарий для будущей постановки. К нему приходит школьный товарищ Игнасио, с которым он не виделся много лет и с которым некогда его связывала больше чем дружба. В католической школе Игнасио был жертвой сексуальных домогательств учителя, впоследствии стал наркоманом и транссексуалом и в конце концов, как выясняется, погиб. Но если не он, то кто же под его именем предлагает сюжет для съемок? Фильм, который снимается, и реальность не совпадают, характеры персонажей оказываются обманчивыми, как обманчива их внешность, как непостоянен их пол.

Несмотря на откровенный гомосексуальный имидж режиссера, душу его фильмов всегда составляли персонажи-женщины, которых играли замечательные актрисы — Кармен Маура, Виктория Абриль, Мариса Паредес, Пас Вега, Джеральдина Чаплин. На сей раз на грани нервного срыва оказались мужчины. И хотя талантливый мексиканец Гаэль Гарсия Берналь и его партнеры со знанием дела планируют на высоких каблуках, неподдельных женщин в этой кар-

тине явно не хватает. Зато, когда ее выбрали на открытие Каннского фестиваля, на сцену фестивального Дворца приветствовать «короля Педро» пришла половина из доброго десятка актрис, которым он сделал мировое имя и которые заслужили почетный титул «женщин Альмодовара». Кармен Маура была в алом платье, Анхела Молина в белом, Леонор Уотлинг в черном, Виктория Абриль в жемчужном и Мариса Паредес в темно-синем. Сам Альмодовар, больше не питающий страсть к кричащим нарядам от Готье, красовался в строгом черном смокинге. А потом все переодевались, танцевали и веселились до утра — мужчины и женщины, настоящие и поддельные.

В фильме есть эпизод, когда юные герои где-то в начале 60-х переживают мгновения сексуального безумия на музыкальной мелодраме с Сарой Монтьель — знакомой нашим зрителям «королевой Шантеклера». Тогда было принято считать, что эти фильмы — синоним ширпотреба и пошлости. Но со временем они стали культовыми, а Сара Монтьел обрела статус поп- и гей-иконы. Когда герой Гаэля Гарсия Берналя учится выступать в женском обличье, он берет урок у транвестита, имитирующего «прекрасную Сару». И исполняет песню из репертуара госпожи Монтьел с рефреном «*Quizas, quizas, quizas*» («Возможно, возможно, возможно»), которая обошла весь мир благодаря фильму Вонга Кар Вая «Любовное настроение». Так замыкается современный культурный круг — от Испании — через Латинскую Америку — до Гонконга, от попсовых жанров до изоциренного эстетства.

Сам Альмодовар, прошедший «дурное воспитание» в католической школе, еще в детстве слишком близко столкнулся со служителями церковного культа. По его рассказам, под покровом темноты он пробирался в исповедальню и узнавал сердечные тайны окрестных прихожанок. Но фильм свернул с дороги комедии, пускай даже сатирической, в область «нуара», то есть окрашенного метафизикой зла детектива, немного в духе «Талантливого мистера Рипли». Берналь играет зло в красивой оболочке — как некогда Ален Делон играл Рипли в фильме «На ярком солнце». А поскольку ему приходится по роли изображать и транвестита, в этих сценах Берналь пародийно напоминает Джулию Роберте.

Гений места Педро Альмодовар не просто описал, но заново придумал свою Испанию, свой мир, свою вселенную. Вся она — родом из детства, которое режиссер провел в Ла Манче во времена франкизма. Эта территория для него не географическое понятие: по словам Альмодовара, возвращаясь в Ла Манчу, он словно припадает к материнской груди. Вспоминает детство, мать, сестер, окрестных женщин, говоривших на своем неповторимом диалекте. Первые уроки свободолюбия, стойкости и артистизма он получил от них. Может быть, именно поэтому его герои-мужчины нередко предпочитают изменить пол. Но, может быть, по той же причине в фильме Альмодовара «Возвращение» (2006), действие которого наполовину разыгрывается в Ла Манче, нет даже ни одного трансвестита, не говоря о большем. Все основные героини фильма — матери, дочери, сестры, тетушки, бабушки, соседки. Одни из них живы, другие покоятся на деревенском кладбище, и над их могилами заботливо колдуют первые, третьи являются живым в виде призраков. Это тоже характерно для Ла Манчи: здесь люди не верят в реальность смерти и считают, что мертвецы продолжают жить среди нас.

Один из таких женских призраков поселяется в доме, притворяясь русской беженкой, ни слова не говорящей по-испански. В роли женщины-призрака — Кармен Маура. Муза и звезда ранних фильмов Альмодовара снялась у него после долгого перерыва и серьезной ссоры. Когда они вместе начинали четверть века назад, оба были опьянены эйфорией свободы без берегов, сегодня их объединило другое: вера в жизнь и сопротивление смерти.

Раз женщины в центре, мужчины остаются где-то далеко на периферии. Альмодовар не был бы собой, если бы в фильме не нашлось места убийству, инцесту, язвительной критике ТВ и страшной семейной тайне, однако при всем при том это наименее замороженный, а скорее даже напротив — самый ясный и простой фильм режиссера. Пенелопа Крус сыграла в нем свою лучшую роль. Для этого ей пришлось нарастить некоторые пикантные части тела, ведь она должна была выглядеть более народной — в духе Софии Лорен или другой звезды итальянского неореализма Анны Маньяни. Недаром в картине цитируется «Самая красивая» Лукино Висконти, где Маньяни, в свою очередь, сыграла свою лучшую роль.



«Возвращение»

Сценарий «Возвращения» был написан давно, и совсем юная Крус должна была сыграть роль дочери главной героини Раймунды. Но проект осуществился только семь лет спустя, для дочери-тинейджера Пенелопа слишком повзрослела — и ее утвердили на роль самой Раймунды. А Кармен Маура сыграла ее мать, для следующего поколения женщин этой семьи — уже бабушку. Именно с образом загадочной бабушки связана главная сюжетная тайна, которую предстоит раскрыть героиням фильма. Она увлекла и жюри Каннского фестиваля, которое присудило «Возвращению» приз за сценарий, а блистательных актрис во главе с Маурой и Крус наградило всем коллективом, не в силах выбрать лучшую.

Осталось объяснить, почему — «Возвращение». Прежде всего — так называется танго Луиса Гарделя, которое не только звучит в картине, но и определяет ее жанр. Ведь это не комедия и не мелодрама: это танец любви, жизни и смерти, которые сплелись неразрывно, как тела танцоров. А для Альмодовара это также возвращение в ту допотопную эпоху национальной и личной истории, когда не было ни свободы, ни постмодернизма, а был патриархальный и цельный женский мир.



# «МЕНЯ ВСЕГДА ВДОХНОВЛЯЛИ ЖЕНЩИНЫ»

Альмодовар больше не одевается как павлин. Передо мной — грустный, грузный человек в черной майке и с седой шевелюрой. Преображается он только на сцене, а в жизни в нем трудно узнать вчерашнего короля эпатажа.

— *Вас называют средиземноморским Фассбиндером...*

— С ним меня сравнили итальянские критики, открывшие мои фильмы в 83 году, когда Фассбиндер только что умер. Это сравнение преследует меня всю жизнь. В моих фильмах больше юмора, мы все же принадлежим разным культурам. Но все равно у нас много общего: я тоже люблю кокаин, даже больше, чем Фассбиндер, хотя не столь необуздан в сексе.

— *Почему большинство ваших фильмов посвящено женщинам?*

— Почему — сам не знаю. Мне прекрасно известно, что женщины не так уж отличаются от мужчин, что у тех и других те же самые проблемы и они страдают точно так же. Однако в силу того, что женщины веками пребывали в тени, они способны ярче проявлять свои эмоции, сильнее удивлять.

— *Едва ли не каждый ваш фильм можно также назвать фильмом о семье, хотя и своеобразной...*

— Меня всегда вдохновляли фильмы о семьях, поэтому я люблю Копполу — и «Крестного отца», и «Бойцовую рыбку». Меня привле-



кает это кино о матерях, бросивших своих детей, о чувствах, которые испытывают друг к другу матери и дочери, братья и сестры.

— *Матери занимают особенно почетное место...*

— Да. «Все о моей матери» — мой самый успешный фильм. Мама лишь немного не дожидается до моего «Оскара». Такова участь женщин: они всю жизнь вынуждены ждать, чтобы в итоге так и не дожидаться.

— *Вы говорите, что все ваши фильмы автобиографичны...*

— «Возвращение» даже более автобиографично, чем другие, потому что его действие происходит в Ла Манче. Я вспоминаю детство, вспоминаю женщин-соседей, говоривших на своем неповторимом диалекте. Такой была моя мать донья Франсиска — не просто испанка, а женщина Ла Манчи. Таковы же и мои сестры: я им очень благодарен, ибо если бы не они, я бы уже вряд ли сумел вспомнить все подробности нашего детства и написать сценарий «Возвращения». Только немногие из моих фильмов посвящены мужчинам. Остальные вдохновлены женщинами, в центре их — женская вселенная.

— *Вы всегда подчеркиваете, что вас вдохновляет также мир актерства...*

— Женщины артистичны от природы. Еще в детстве меня поражала способность женщин притворяться и лгать, и я не видел в этом ничего дурного. Дело происходило в мачистской Испании времен Франко, мужчины величественно восседали в креслах, а женщины решали реальные проблемы, причем ложь и притворство помогали им избегать многих неприятностей и даже трагедий. Не потому ли Лорка ценил Испанию как страну великих актрис? Первый спектакль, который я увидел в жизни, — это группа женщин, сидящих вечером на патио и болтающих о своем, девичьем.

— *Но среди ваших персонажей есть и профессиональные актрисы...*

— Я люблю фильмы, которые отражают мир кино. Их герои — не обязательно актеры, но режиссеры, продюсеры, стилисты, гримеры, статисты, имитаторы звезд. Эти картины пропитаны алкоголем, табачным дымом, отчаянием, безумием, желанием, беспомощностью, одиночеством, витальностью и милосердием. Даже если в фильме нет героев, напрямую связанных с кино, я стилизую их под известные кинематографические типы.



— Пенелопу Крус в «Возвращении» вы стилизовали под Анну Маньяни и Софию Лорен. Но то были дамы с формами. Правда, что пришлось применить ухищрения, чтобы сделать героиню немного более пышной?

— Единственное место, которое пришлось слегка «нарастить» Пенелопе, — это попа. Дело не только в том, что женщины той эпохи были полнее. Массивный низ подчеркивает близость этих героинь к земле, придает им весомость, чувство гравитации. Это сильные женщины, обеими ногами крепко стоящие на земле, способные любить, рожать и бороться. Причем до самого конца отпущенной им жизни. В Ла Манче мужчины умирают рано, их вдовы, конечно, тоскуют по покойным мужьям, но, с другой стороны, для них это шанс другой, более свободной жизни, возможность снова ощутить себя женщинами.

— Пенелопа Крус работает в Голливуде. Вас много раз приглашали туда работать, и вы каждый раз отказывались. Почему?

— Для режиссера очень опасно отрываться от почвы, делать кино на чужом языке. Актеру проще: приехал — снялся — и уехал. Режиссер же должен питаться из своего родимого источника.

— У вас есть и другого типа фильмы — «Закон желания» или «Дурное воспитание». Вы критикуете в них общественную и религиозную систему, расширяете сферу личной свободы, в том числе сексуальной...

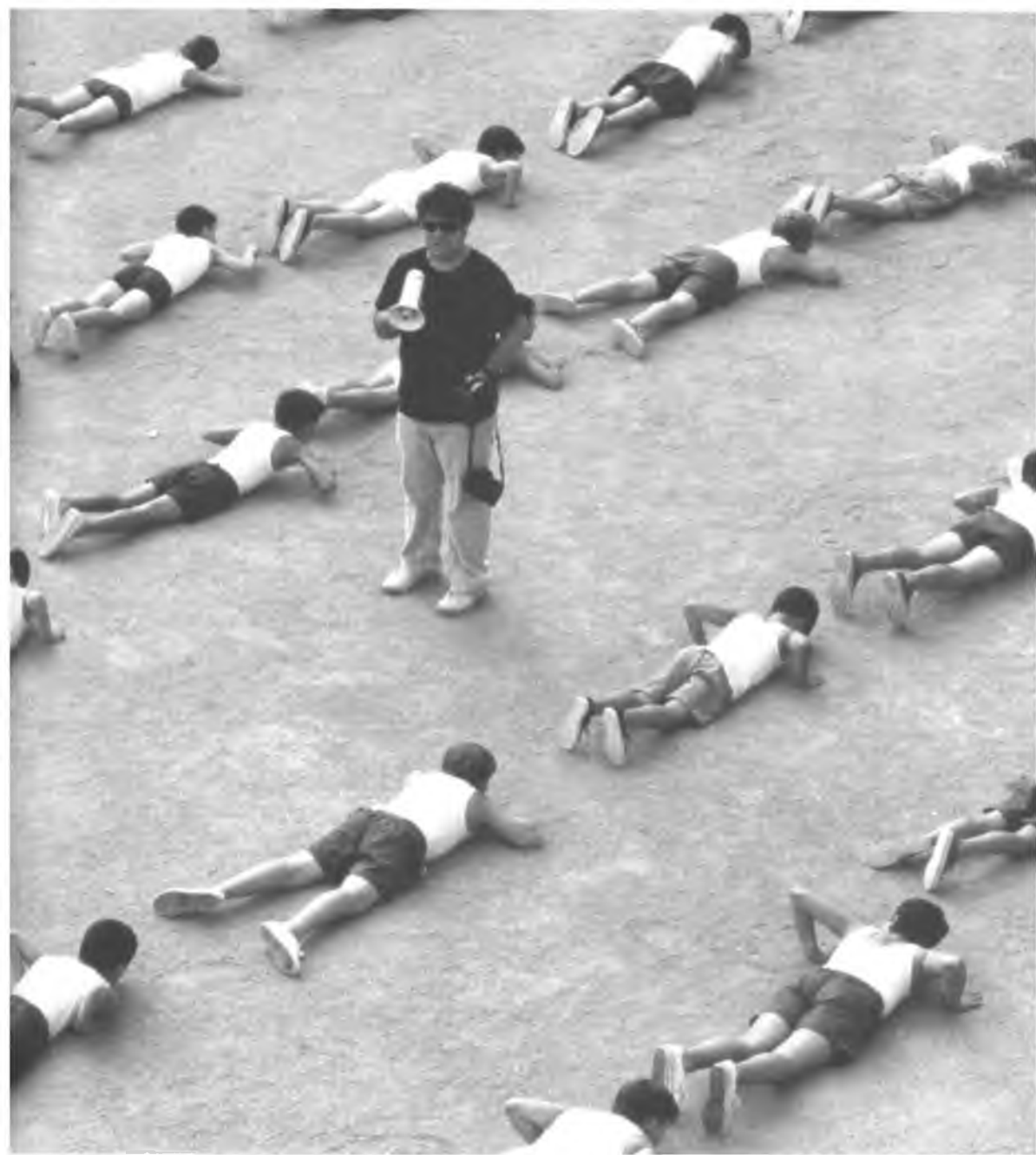
— Я довольно рано потерял веру — это как раз-таки произошло в католической школе. Конечно, я всегда выступал против лицемерия и двойной морали. Но не думаю, что мои фильмы направлены против религии как таковой или даже против церкви.

— Однако самый отрицательный персонаж в «Дурном воспитании» — это священник, соблазняющий мальчика...

— Или вы ничего не поняли, или я плохо рассказал эту историю. Если бы из всех персонажей картины мне пришлось выбрать одного, с которым я бы проще всего мог отождествиться, это был бы влюбленный священник. Да, он достоин осуждения, но я изображаю его скорее с жалостью и симпатией: он стал жертвой запретной любви и, заметьте, жестоко расплатился за это.

— Все-таки в этом чувствуется чисто испанская полемика с церковной моралью, которую начал еще Луис Бунюэль...





— Ну, и в других странах антиклерикальных фильмов тоже хватало. А у испанцев просто обманчивый имидж. Не такие уж они набожные. Да, по воскресеньям ходят в церковь, но отношение к религии у многих совершенно языческое.

— *Запретная любовь — одна из главных тем ваших фильмов? Может быть, даже всего вашего творчества?*

— Да, а другая, связанная с ней, — это риск: все персонажи моих фильмов существует в зоне риска, нарушают табу и правила.

— *Еще одна ключевая тема — это кино...*

— Кино действительно очень важно. Оно стало моей религией, своей чувственностью напоминая католическую литургию. Кино — волшебное зеркало, оно отражает будущее героев и раскрывает их прошлое. Один из героев картины — кинорежиссер. В детстве для него и для его лучшего друга настоящим храмом стал кинотеатр. Я тоже ходил в католическую школу, я тоже, как Эрнесто, стал кинорежиссером в начале 80-х годов. Отличие только в том, что я не сплю со своими актерами.

— *В картине появляется кадр из старой мелодрамы с Сарой Монтъел...*

— Эта дива мюзик-холла, испанская Марлен Дитрих, снималась и в Голливуде, но все же за пределами Испании не слишком известна.

— *Но как раз в России в советские времена она была очень популярна благодаря фильму «Королева Шантеклера». Почему вы не пригласили ее саму сниматься, а заменили трансвеститом-пародистом?*

— Сара уже слишком стара, говорит, что ей 75, но подозреваю, что она еще старше. Она рассказывала мне о своей известности в России. Значит, не врала.

— *Как бы вы прокомментировали самый сложный характер в фильме — Хуана в исполнении Гаэля Гарсиа Берналя?*

— Это злодей и завистник в прекрасном обличье. Он спит хоть с женщинами, хоть с мужчинами ради карьеры, он по-черному завидует брату — наркоману и транссексуалу — и в конце концов убивает его, чтобы пользоваться его именем.

— *Значит, это редкий для вас образец отрицательного героя?*





— Даже он — характер не однозначно черный. Зло существует в каждом человеке, но в некоторых оно разрастается, как раковая опухоль. И пожирает его целиком.

— *Да, черный — не ваш цвет. Почему, кстати, в ваших картинах так много красного цвета?*

— Я просто-напросто не могу обойтись без него: он такой яркий и интенсивный. В Испании красный цвет означает все самое главное: огонь, кровь, любовь, страсть, смерть.

— *Вернемся к «Возвращению». Впервые после долгого перерыва у вас снялась Кармен Маура, муза и звезда ваших ранних фильмов. Она сказала в интервью, что встретила с другим Альмодоваром — гораздо более серьезным в своем отношении к жизни. Вы с ней согласны?*

— Кармен — потрясающая актриса, полная одновременно юмора и трагизма. Мы разошлись с ней по личным причинам (хотя, как вы понимаете, никогда не были парой) и даже три года не разговаривали. Потом опять стали друзьями. Когда мы работали с Кармен Маурой в 80-е годы, у меня была совершенно другая жизнь. Я проводил ночи на улицах Мадрида и был продуктом той новой Испании, которая возникла с падением режима Франко. Я наслаждался свободой. Теперь меня волнует совсем другое, чем 25 лет назад. Время летит, я прожил уже больше половины жизни, что будет еще через 25 лет? Хватит ли у меня времени сделать то, что я хочу?

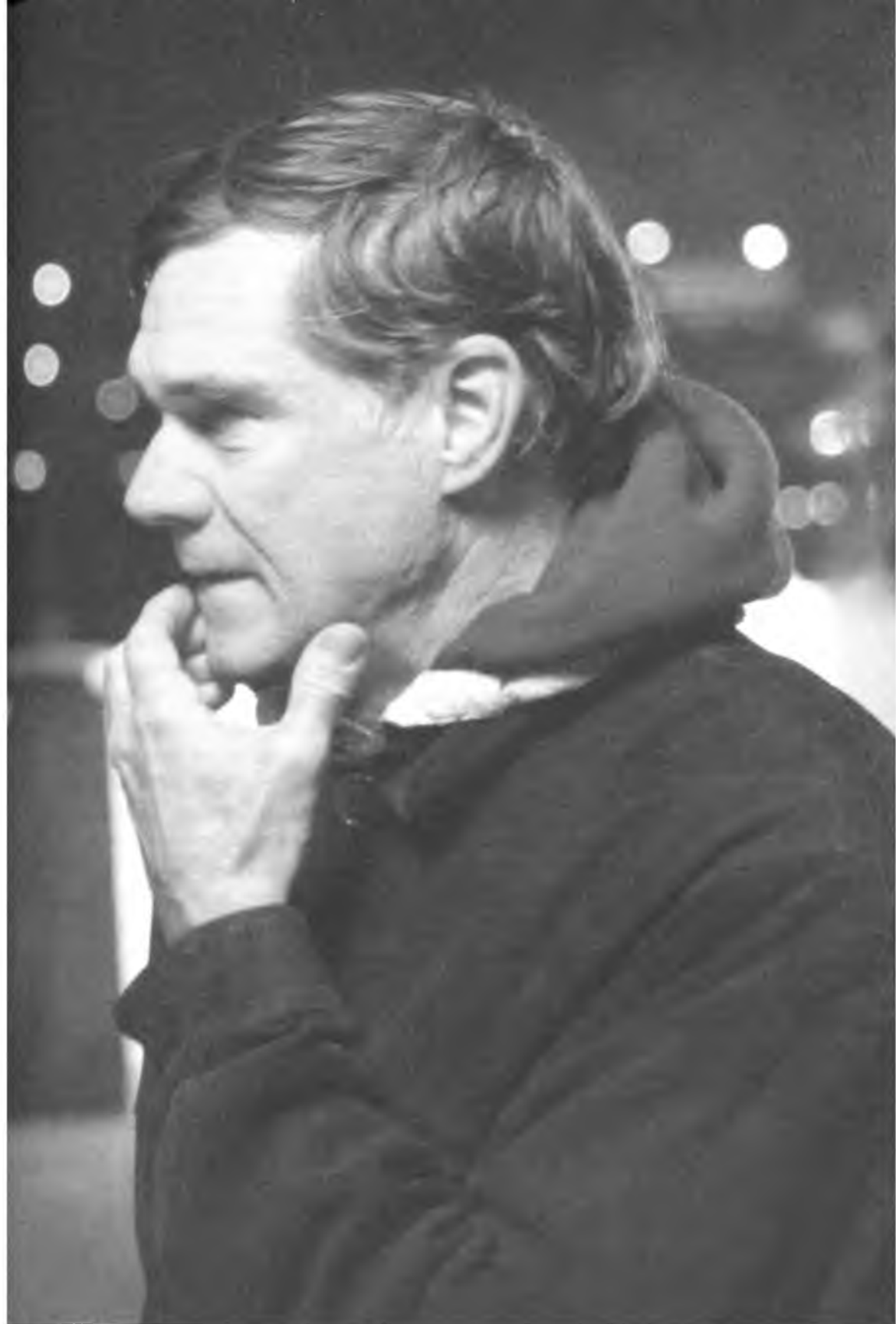
— *А что вы хотите, о чем мечтаете на ближайшие 25 лет?*

— Во-первых, я хочу прожить больше чем 25 лет. Хочу делать кино так же независимо, не испытывая внешнего давления, как делал до этого. Хочу сохранить вдохновение, воображение. А также юмор: ведь некоторые говорят, что в моих последних пяти-шести фильмах, которые имели наибольший успех в мире, меньше юмора, чем в моих ранних картинах. Хочу попробовать вернуться к комедии. Хочу не быть одиноким и быть как можно дольше здоровым. Хочу забыть о том, что всему приходит конец. Я не принимаю смерть — и мое «Возвращение» именно об этом. Вот еще почему действие этого фильма разыгрывается в Ла Манче: для здешних людей, ухаживающих на кладбищах за покойными, как живыми, верящих в призраки, смерть — нечто естественное, повседневное, по сути она — часть жизни.





ΓΑΣ ΒΑΗ ΣΕΝΤ



# ГЕЙ-ПОПУЛИСТ

Гас Ван Сент прошел уникальный путь в киноискусстве: сначала довольно долго был маргиналом, затем прочно закрепился в голливудском истеблишменте и, наконец, занял одновременно обе взаимоисключающие ниши.

Номинированный на «Оскар» по девяти позициям (и награжденный в итоге за сценарий) «Умница Уилл Хантинг» (1997) — кинематографический роман воспитания или педагогическая поэма на американский лад. История взаимоотношений гениального, но чертовски трудного, выросшего без родительской опеки подростка с педагогами и психиатрами сделана с актерской экспрессией, наполнена энергичной изобразительной фактурой. Каждый кадр этого высокобюджетного фильма насыщен мощью великой страны, гордящейся своими ценностями: не хватает только национального гимна за кадром. Сценарий меж тем написан двумя молодыми актерами — Беном Аффлеком и Мэттом Дэймоном. Премия академии стала для них своего рода пропуском в клуб американских суперзвезд.

С «Уиллом Хантингом», обозначившим пик голливудского признания Ван Сента, карьера последнего тоже покатила по чересчур правильной и скучной стезе. Еще недавно его зачисляли в «режиссеры XXI века», а тут даже мне, пылкому энтузиасту вансентовского творчества, пришлось скороспело констатировать, что, мол, «авторы завтрашнего дня куплены уже сегодня». Не оправдался он в гла-

зах поклонников и после того, как выступил в жанре синефильского ремейка, сняв свою версию хичкоковского «Психоза» (1998). Никто не смог сказать, что это сделано плохо, и мало кто умел объяснить зачем. Между тем по прошествии некоторого времени все стало на свои места. На «Психозе» режиссер впервые встретился с оператором Кристофером Дойлом: спустя годы это сотрудничество станет ключевым для поисков новой эстетики в «Параноид парке».

Теперь перенесемся на десять лет назад, в пору кинематографических дебютов Гаса Ван Сента. «Плохая ночь» была объявлена кинокритиками Лос-Анджелеса лучшей картиной «независимого» производства 1987 года, хотя снята была еще в 85-м. «Аптечный ковбой» (1989) удостоился трех призов Национального общества кинокритиков — за лучший фильм, лучший сценарий, лучшую режиссуру. В 1991 году «Мой личный штат Айдахо» громко прозвучал на Венецианском фестивале, потеснив Годара, Херцога и Гринуэя. Актер Ривер Феникс из «Айдахо» стал обладателем награды за лучшую мужскую роль.

Правда, потом пошли сбои и полуудачи. Довольно рыхлую ленту «Даже девушки-ковбои иногда грустят» (1993) режиссеру сравнительно легко простили — вероятно, за феминистский пафос. А его следующий фильм «Умереть за...» (1995) с Мэттом Диллоном и Николь Кидман, посвященный разрушительной власти телевидения, огорчил поклонников режиссера отсутствием второго плана, правда, первый план был так несказанно хорош и выразителен, что картина стала фестивальным шлягером.

Однако все это — внешние приметы профессионального становления, мало объясняющие внутренние процессы. А внутри просматривается очень американская история с европейскими корнями. Гас Ван Сент-младший — потомок голландцев — родился в Луисвилле в 1952 году. Он с детства привык ездить по большой стране. Выросший в зажиточной семье, Ван Сент учился в художественной школе на дизайнера и дебютировал в кино короткометражкой «Алиса в Голливуде», которую впоследствии пытался довести до полного метража. Из Лос-Анджелеса перебрался в Нью-Йорк. Делал рекламные фильмы и музыкальные видеоклипы, пока не разбогател настолько, чтобы переместиться снова на западное побережье — в Портленд, штат Орегон.

Там он и осел — к удивлению кинематографической тусовки, стереотип которой — либо Голливуд, либо Манхэттен. Либо — тоже распространенный вариант — кочевая жизнь, перманентный воздушный мост между этими точками, фокусирующими интеллектуальную энергию. Таких кочующих по аэромосту оппортунистов называют в Америке *bicoastal* (двубережные) — по аналогии с *bisexual*. Ван Сент, однако, бескомпромиссен и в выборе места жительства, и в своей сексуальной ориентации. Впрочем, когда его характеризуют как *openly gay*, он пожимает плечами, не считая это чем-то особенным. Ведь не акцентируют на этом внимание, говоря о гетеросексуалах. Да и вообще, добавляет Ван Сент, из сорока вещей, которые можно сказать обо мне, далеко не первая и не главная, что я гей.

В Портленде и началась его настоящая кинокарьера. Название его дебютной картины «Плохая ночь» в оригинале звучит по-испански: *Mala noche*. Личный характер этого фильма подчеркивается и сюжетом, и бюджетом. Сюжет — наваждение, страсть, любовь с первого взгляда. Она охватывает маленького буржуа, владельца придорожной лавки в Портленде, к 16-летнему мексиканцу, нелегально пробравшемуся в эти края. Что касается бюджета этого *budget movie* (25 тысяч долларов), то его Ван Сент сформировал из своих личных сбережений. Эта полулюбительская черно-белая лента, во всех смыслах обреченная на маргинальность, стала событием и заявила о появлении нового яркого режиссерского таланта.

*Mala noche* подкупает почти детской незащищенностью, абсолютной эмоциональной свободой, обнаженной искренностью. В то же время фильм умен и несколько не сентиментален. Хорош эпиграф к нему: «У того, кто совокупляется с быком, вырастает рог». Ван Сент показывает опыт запретного чувства, парадоксально питаемый не только сексуальными табу, но и расовыми предрассудками. Он говорит о тяжелом духе нетерпимости ко всякой инакости, царящий в обществе. Внутренний драматизм, обреченность «жизни на краю» пронизывают картину от первого до последнего кадра, эмоционально отсылая к классике альтернативного кино — «Беспечному ездуку».

Ван Сент многим обязан шестидесятым годам, и влияние Годара еще скажется в коллажной структуре его последующих картин. Как



«Плохая ночь»

и родство с Уорхолом, от которого Ван Сент воспринял гипнотическую способность заражать зрителя вуайеризмом. Но, в отличие от обоих, он последовательно сводит на нет отчуждающую дистанцию, проникая в своих персонажей, как рука в перчатку. Если Уорхола, сына чешских рабочих-иммигрантов, тянуло к изыску и богатству, Ван Сент, как и Пазолини, находит органическую поэзию в обитателях дна жизни и возмутителях ее спокойствия.

«Аптечный ковбой» поставлен по неопубликованной книге Джеймса Фогля, отсидевшего срок за торговлю наркотиками. Несмотря на это или благодаря этому, фильм содержит элементы дидактики и социальной критики. Его герой — главарь мини-банды из четырех человек. Их метода проста: черпать воду непосредственно из источника. Ведь лекарства продают в аптеках, стало быть, надо грабить аптеки. Жизнь превращается в серию рискованных ограблений, бездомных странствий и нелепых смертей. Действие помещено в Портленд в 1971 год, только что по дорогам и

экранам Америки прошли целые караваны беспечных ездоков и полуночных ковбоев. Но золотое время уже позади, и единственное, что осталось от контркультуры 60-х, — это наркотики.

«Большинство людей не знает, что будет чувствовать в следующую минуту, и лишь наркоману это известно». Сентенция принадлежит аптечному ковбою Бобу Хьюзу. Как и другая: «Лишь бы спастись от этой жизни — например, от необходимости ежедневно завязывать шнурки на ботинках!» Бегство от скуки заводит, однако, слишком далеко — и в пору бежать назад, из коммуны единомышленников, обреченной в своей изоляции на страх, взаимную ревность, самоистребление. Каждый спасается в одиночку. Попытка порвать с прошлым и вернуться в социум через курс реабилитации остается только попыткой. Тот, кто за не слишком долгую жизнь «закатал себе в вену добра на миллион долларов», не может удовольствоваться малым. Но время экстремальной вольницы ушло, пришла эпоха консерватизма и конформизма.

«Аптечный ковбой» поставил жизненную дилемму и перед самим режиссером. К этому времени Гас Ван Сент не только сделал себе имя, но и сформировал свой жизненный стиль. Ежегодно, начиная с 84-го, оставлял на пленке эссе от трех до пяти минут о том, что произошло в его жизни; возможно, когда-нибудь он смонтирует из этого кинематографический дневник. Одна из его короткометражек «Дисциплина Д. И.» (1982) — экранизация рассказа Уильяма Берроуза, литературного кумира Ван Сента. Другая — «Пять способов убить себя» (1987) — мрачная авторская медитация. Кроме того, режиссер не забросил живопись. Его любимый жанр — пейзажи с плывущими по воздуху на переднем плане объектами: то коровами, то шляпами сомбреро; они становятся частыми гостями и его фильмов.

Поначалу кинематографические амбиции Ван Сента не простирались дальше маленьких независимых картин стоимостью под 50 тысяч долларов. Но со своим «Аптечным ковбоем» (бюджет 6 миллионов — в 240 раз больше, чем у *Mala noche*) он сразу перескочил в другую категорию. Отныне, как водится в Америке, эта цифра определяла как бы его личную стоимость, и следовало двигаться только вперед, по нарастающей. Но Ван Сент отклонил все предложения от больших



«Аптечный ковбой»

фирм с их дорогостоящими проектами и взялся за «Мой личный штат Айдахо», чей бюджет составил лишь половину от уже достигнутого.

Возможно, это была реакция на разочарование, постигшее гей-комьюнити: ведь герои «Аптечного ковбоя» гетеросексуальны. Зато в центре «Айдахо» двое хастлеров — уличных мужчин-проституток. Ведя бродячую жизнь, они находят клиентуру иногда среди женщин, но чаще среди сильного пола. Оба — Майк и Скотт — молоды и хороши собой, обоих привели на панель разные (но внутренне схожие) судьбы, обстоятельства, психологические травмы.

Майк страдает нарколепсией — свойством засыпать и отключаться в самый неподходящий момент. Кроме того, он одержим идеей найти бросившую его мать. Скотт, напротив, сам бежал из богатого родительского дома от авторитарного отца, влиятельного местного функционера. Мальчишек сближает не только быт уличной семьи-стаи, облюбовавшей заброшенный отель, но и чувственное тяготение друг к другу. Ван Сент поначалу и не мечтал, что сыграть эти роли согласятся «идеальные исполнители» — Ривер Феникс и Киану Ривз, иконы тинейджеров, для которых даже намек на гомосексуальность мог разрушить имидж и погубить карьеру. Но режиссер и артисты (ставшие в итоге съемок «кровными братьями») в самых рискованных эпизодах выходят победителями. Их



союзниками оказываются искренность и целомудрие, инстинктивная правда отношений, перед которой пасует всякая предубежденность. Во многом благодаря «Айдахо» Феникс сделался идиолом «поколения X», культивирующего погружение в жизнь как в нирвану. Его смерть от передозировки наркотиков стала символической.

Ван Сент не полагался на импровизацию и провел большую драматургическую работу, соединив три разных сценария (один из них — современная версия шекспировского «Генриха IV»). Любопытно суждение продюсера Лори Паркер, поверившей в этот замысел и вскормившей его: «Люди думают, что фильм о мальчиках-проститутках должен быть декадентским и криминальным, — говорит она. — На самом деле он скорее диккенсовский, и уверена, для многих будет сюрпризом, насколько он нежен и обаятелен. Что касается Ван Сента, то, помимо его исключительных режиссерских качеств, меня подкупает его любовь к публике. Он подлинный кинематографический популист».

Заметьте, сказано это не о Спилберге. Гас Ван Сент — первый популист, рожденный гей-культурой. Прежде она представляла в ореоле элитарной исключительности, моральной провокации, авангардистского шока. Даже в фильмах Уорхола и Дерека Джармена. Потом кинематограф вовсе принялся оплакивать жертв СПИДа и сформировал жанр гомосексуальной мелодрамы, в которой самозабвенно любят друг друга (перефразируя классиков) красивые мальчики на красивых ландшафтах — то в Марокко, то на Таити. «Айдахо» — первый фильм, лишенный слащавости и слезливости и при этом обращенный не к «заинтересованной публике», а к большинству, к «общечеловеческим ценностям», которые выше клановых.

Одна из таких несомненных ценностей — семья. Утрата семейного тепла становится причиной раннего драматического опыта каждого из героев. В сущности, болезнь Майка, готового заснуть на ходу, есть не что иное, как защитный рефлекс, неприятие реальности, в которой он оказался отверженным ребенком. «Думаешь, я был бы другим, если бы у меня был нормальный отец?» — спрашивает Майк. «Что значит — нормальный отец?» — парирует Скотт, имеющий основания для скепсиса.



«Мой личный штат Айдахо»

Вот почему идея семьи реализуется вместе с другой идеей — мужского братства. Ван Сент, изучавший среду хастлеров, пришел к выводу, что мальчишеская проституция имеет целью не столько наживу или удовольствие, сколько подсознательную потребность найти друга, способного заменить отца или брата. Таковым становится для Скотта Боб Пиджин, глава уличной семьи, колоритный толстяк с животом, раздутым от пива. Этот портлендовский Фальстаф образует со Скоттом дуэт, подобный тому, что некогда был описан Шекспиром (Скотт занял место принца Хэла).

Вся эта пестрая компания во время съемок «Айдахо» и впрямь жила одной семьей под крышей большого дома в Портленде, который в свое время занимали родители Ван Сента, а теперь купил сам режиссер. Ретроспективно в этом свете иначе вырисовывается и другая неформальная компания — из «Аптечного ковбоя». Это тоже воплощенная модернизированная идея семьи. Сам ковбой и его подруга — папа и мама, а двое новичков в семейном наркобизнесе — дети. Эми Тобин из журнала *Sight & Sound* назвал «Айдахо» безумной мешаниной семейных романов, где каждый пытается бежать из своих семей, создавать новые семьи или даже готов с наслаждением рассматривать чужие семейные фотографии.



«Джерри»

«Последние дни»





«Плохая ночь»

«Параноид парк»



Наконец, третьей общечеловеческой ценностью оказывается верность — дружбе, друзьям, убеждениям и собственной природе. В противовес оппортунизму, ставшему эпидемией современного мира. И здесь неважно, правильно ли выбраны друзья и убеждения, хороша ли природа с общепринятой точки зрения. Как junky (наркоман), так и gay у Ван Сента — это альтернатива обывателю и потребителю. Обратный путь — аптечного ковбоя Боба или уличного ковбоя Скотта — демонстрирует общественно похвальное желание стать «нормальным» (straight), но для них самих означает предательство и утрату идентичности.

Скотт предаёт Майка в первый раз, когда закручивает роман с красивой итальянкой, во второй — когда едет с невестой к внезапно умершему отцу, чтобы вступить в права наследника. Именно в этот момент умирает и его «второй отец» — толстяк Пиджин. Обоих хоронят на одном кладбище, что даёт повод режиссеру аллегорически представить социальные контрасты Америки Рейгана-Буша. Чопорный властный клан, ныне возглавляемый Скоттом, противостоит босяцкой процессии Майка и его друзей, танцующих на могиле Пиджина и разыгрывающих шутовской спектакль словно в пику буржуям. Майк, расставшись со Скоттом, возвращается в уличную семью: это тоже его личный выбор.

Майк отказывается от соблазна «жить как все». Он не способен к этому и сохраняет нечто более важное, чем приличная репутация и положение в обществе. То и дело теряя сознание, он оказывается более сознательным и совестливым в построении своей жизни, нежели те, кто её тщательно планирует и организует.

А выбор героя помог Ван Сенту блестяще организовать картину, взяв за принцип субъективное зрение нарколептика. Живописным лейтмотивом фильма стал пейзаж штата Айдахо, который его уроженец Майк всегда носит в душе: желтая, поросшая кустарником пустынная местность, рассекаемая хайвеем, который уходит за горизонт и теряется в дымке далеких гор. «Эта дорога никогда не кончится, наверное, она опоясывает весь мир», — успеет подумать бредущий по ней Майк и тут же впадет в приступ забывтья. А следующая сцена перенесет героя и зрителя совсем в иное пространство и время.

Эта онирическая структура — логика сна наяву — задает и монтажное, и живописное решение картины, и ее жанр, впитавший элементы бурлеска и черного юмора, голливудской психодрамы и авангардного транс-фильма, классиком которого считается Дэвид Линч. Ван Сент, как и Линч, пришел в кино из живописи и опирался на опыт синтетического андеграунда. На него повлияли также учившиеся вместе с ним члены музыкальной группы Talking Heads во главе с Дэвидом Вирном. Музыкальные темы «Айдахо» прослоены иронией и выражают то, чего не скажешь бытовым языком. Что касается живописных ориентиров, среди них должны быть упомянуты Вермеер и Ван Гог. В палитре фильма преобладают красные и желтые краски, в костюмах и дизайне подчеркнуты современные пережитки шекспировских времен.

Ван Сент сравнивает «Айдахо» с полетом в «боинге», где включены шесть разных телеканалов; на каждом из них один и тот же фильм, но пассажир может выбрать тот или иной язык, культурный код. А потом переключить канал. И тогда вдруг хастлеры начнут разыгрывать Шекспира, словно заплутав во времени и угодив в другую эпоху, где тоже были им подобные. А когда герои совершают путешествие из Америки в античный город (Рим), они видят мальчишек, болтающихся на пьядце точно так же, как в Портленде.

Охотно признавая себя постмодернистом, Гас Ван Сент в те годы, вероятнее всего, им и являлся. С той оговоркой, что его мышление все больше казалось позитивным, оптимистичным и пропитанным ренессансным здоровьем. Однако от бодрящей позитивности до скучного позитивизма не так уж далеко. И «Умница Уилл Хантинг», удручающий своей правильностью, сполна это продемонстрировал. Фильм использует те же схемы отношений (мужское братство, «чуть больше, чем друзья»), но в дело опять вмешивается бюджет, теперь уже соответствующий стандартам Большого Голливуда. Начинает выпирать дидактика, а излюбленная Ван Сентом тема отношений наставника и юного подопечного слишком старательно скрывает гомосексуальный подтекст, чтобы выглядеть искренней. То же самое относится к фильму «В поисках Форрестера» (2000), где на роль наставника режиссер сумел завлечь самого Шона Коннери, а вундеркинда для пушей политкорректности сделал чернокожим.

Ван Сент оправдывается: «Когда я слышу вопрос, почему „Уилл Хантинг“ столь традиционен, отвечаю, что всегда был традиционным кинематографистом, разве вы не заметили? Мой любимый фильм — „Обыкновенные люди“ Роберта Редфорда. И даже когда я делал кино о наркоманах и мужчинах-проститутках, по сути все равно снимал фильмы о самых обыкновенных людях. На этом и стою».

С этим трудно спорить. Как и с тем, что из правильного традиционного кино уходит поэзия. Впрочем, самые горячие поклонники Ван Сента не теряли надежды в один прекрасный день увидеть своего кумира прежним. Это произошло уже в 2002 году, когда появился «Джерри».

Если бы «Джерри» снял не Ван Сент, мы бы подумали, что перед нами опыт юного дарования, выпускника Нью-Йоркской киношколы и страстного поклонника Тарковского или Сокурова. Юное дарование, каким-то чудом получив приличный бюджет и двух видных артистов — Мэтта Дэймона и Кейси Аффлека, — загоняет этих парней в пустыню, туда, где кончается асфальт, заставляет из озорства бросить машину и затеряться в песках.

Они по-настоящему прыгают с высоченных скал, бредут долгими часами в никуда, закрыв лица майками, а камера следит за этим путешествием на равнодушных средних планах, ничего не укрупняя и не акцентируя, только фиксируя происходящее на цветной широкоэкранный пленке. Через три минуты после начала мы догадываемся, что перед нами экзистенциальная пустыня, а через десять понимаем, что в фильме больше ничего ровным счетом не произойдет, и только самые большие оптимисты будут рассчитывать на острые ощущения от секса или каннибализма.

Если бы, повторяю, не лица успешных голливудских мальчиков и не современное техническое обеспечение съемок, все бы это выглядело как восточно-европейское кино 70-х годов, тем более что идет оно под музыку Арво Пярта. Но снял это кино человек, который, казалось бы, уже безнадежно погряз в рутине скучных, назидательных и к тому же коммерческих проектов. Впрочем, сам Ван Сент вовсе не склонен признать, что продался с потрохами, и убеждает в своих интервью, что на самом деле занимается формальной грамматикой кинематографа.



«Слон»

«Джерри» — отчаянная попытка, бросив асфальт мейнстрима, вырваться на дикую территорию, где человеческие реакции и инстинкты обнажены, не будучи закамуфлированными правилами общественного поведения. Однако сила раннего Ван Сента заключалась как раз в том, что он сталкивал своих героев с обществом, а природа становилась полноправной участницей этого диалога. Провинциальные американские пейзажи в ранних картинах режиссера были похожи на галлюцинации, когда в раскаленном воздухе вдруг повисало сомбреро или проплывала корова, цепляясь за облако. Теперь ни коров, ни сомбреро, ни других знаков цивилизации не осталось — только раскаленный песок, буря в пустыне и ничего не стоящая человеческая жизнь. Не важно, это Кордильеры или Ирак.

А потом пришел «Слон» (2003) — первый фильм Ван Сента, показанный в каннском конкурсе. Когда он завоевал «Золотую пальмовую ветвь» и победил Ларса фон Триера с его «Догвилем», раз-



дались голоса: жюри сошло с ума. Но выдающиеся фильмы опережают свое время. И сегодня уже многие включают «Слона» в списки лучших кинопроизведений всех времен.

Целый час камера бродит по бездушным выхолощенным коридорам и спортивным площадкам колледжа, чтобы эта стерильная пустота выплеснулась взрывом насилия: двое парней выписывают по Интернету оружие и, облачившись в камуфляж, расстреливают своих соучеников и учителей. Посвященный той же теме, что и документальный хит Майкла Мура «Боулинг для Колумбины», фильм Ван Сента держится на режиссерском искусстве, на непрофессиональных актерам-школьниках, играющих почти самих себя, и напоминает скорее фотосессию или инсталляцию, чем игровое кино. Но в нем есть поистине магические моменты.

В «Слоне» камера следует за героями школьной драмы с такой же маниакальной настойчивостью, с какой курсирует по залам Эрмитажа в снятом одним планом «Русском ковчеге» Александра Сокурова. Только на первый взгляд это сравнение кажется диким. И для меня не было большой неожиданностью, когда Ван Сент признался, что очень высоко ставит творчество петербургского режиссера, а его фильм «Тихие страницы» — у него один из самых любимых. Ван Сент даже сделал Сокурову в «Слоне» неявное посвящение в одной из сцен, но не сказал в какой: пусть русские зрители сами догадаются.

Вскоре после того, как Ван Сент снял в «Айдахо» Киану Ривза и Ривера Феникса, первый погряз в виртуальном мире «Матрицы», второй погиб от перезодировки и стал символом «поколения X». Таким же символом этого поколения в музыке стал лидер группы Nirvana Курт Кобейн, чье самоубийство совсем не буквально, а скорее отдаленным пунктиром воссоздано в фильме Ван Сента «Последние дни» (2005). Эта картина замкнула трилогию о смерти: «Джерри» (смерть в пустыне), «Слон» (смерть как результат немотивированного насилия) и «Последние дни» (смерть как результат жертвенного саморазрушения).

В отличие от «Слона», «Последние дни» лишены социально-политической окраски. Это — фильм о рокере, жертве рока. Пленник собственной славы, наркотиков, алчных продюсеров, ложных дру-



*«Последние дни»*

зей, Блейк бродит по комнатам своего большого дома и по близлежащему лесу, все больше и больше отдаляясь от земной реальности и приближаясь к той границе, за которой смерть и отделение души от тела.

Блейка играет Майкл Питт. Из полнокровного юноши, каким он запомнился по «Мечтателям» Бертолуччи, артист превратился в изношенную и страдающую телесную оболочку. С первой же сцены, где герой принимает «крещение» в лесной реке, мы ощущаем религиозный подтекст фильма. Блейк — это новое воплощение Христа, преданного своими апостолами, мучительно покидающего этот мир и становящегося объектом посмертного культа. Питт играет не лицом, а сутулой спиной и плечами, облаченными то в бесполою куртку с капюшоном, то в женскую комбинацию. Поэтому лишним кажется единственный крупный план героя: становится видно, что это актер, причем очень молодой.

Майкл Питт не только героически изнурил себя для этой роли, но и сам написал для фильма две композиции в стиле grunge («Fetus» и «Death to Birth») и одну из них исполнил. Кроме того, в фильме звучит знаменитая композиция «Venus in Furs» группы Velvet Underground — группы, близкой к Энди Уорхолу. Но Ван Сент, которого самого сравнивали с Уорхолом, не ограничивается прямыми предшественниками, сочетая в фонограмме фильма старые мадригалы и модернистскую атональную музыку. Фильм заслужил приз технической комиссии Каннского фестиваля за искусный звукомонтаж.

А в 2007-м Ван Сента наградили юбилейным призом 60 Каннского фестиваля. Опять тема смерти (одновременно насильственной и случайной): трилогия стала тетралогией. Опять медленное, но динамичное наблюдение, которое виртуозная камера ведет за повседневной жизнью 16-летнего Алекса (Гейб Невинс). Этот лохматый сосунок с бессмысленным выражением лица болтается по школьным классам, с отсутствующим видом трахается с подружкой (хотя, кажется, у него это впервые). Он вял. Настоящая жизнь начинается, когда Алекс, фанат скейтбординга, соединяет свое худощавое тело с доской и вместе с ней отрывается от земли и опостылевшей реальности. Кто бы мог подумать, что действительность таки настигнет его в лице инспектора, расследующего гибель железнодорожного охранника. Алекса с его друзьями подозревают в убийстве, совершенном при помощи скейтборда.

В фильме крайне мало событий и много атмосферы, однако поклонники Ван Сента категорически отказываются видеть в нем незамысловатое поэтическое кино. Они нагружают его глубочайшими смыслами: то это «Преступление и наказание» по-американски, то экзистенциальная драма в тинейджеровском варианте. Я смотрю на «Параноид парк» проще и вижу в нем то брендовое независимое кино, которое наловчился снимать Гас Ван Сент, обжегшись на дорогих студийных проектах. Именно это вернуло ему статус самого искреннего режиссера Америки: искренность здесь подразумевается в эстетическом смысле. Он в своем варианте повторил тот путь, который прошел Джон Кассаветес, ставший классиком альтернативного кино после неудачного романа с большими студиями.



«Параноид парк»

«Параноид парк» — это опять поэма о юности, о прелести и мерзости этого периода человеческой жизни. Вновь выступив в тандеме с Кристофером Дойлом, режиссер добивается завораживающего оптического эффекта — как у Вонга Карвая (с которым прежде работал Дойл) в «Любовном настроении». Томление и тоска, чувственность и вуайеризм определяют взгляд Ван Сента на молодое поколение по мере того, как режиссер стареет. И то, что он не маскирует эту тоску по молодости ни педагогическими сюжетами, ни социальным пафосом, вызывает уважение.

Другое дело, что «Параноид парк» повторяет многое из того, что Гас Ван Сент делал в последние годы. Тот факт, что его наградили юбилейным призом Каннского фестиваля, — одна из превратностей судьбы режиссера: он получает наибольшее признание, когда источник его вдохновения вычерпан уже почти до дна.

Премьера нового фильма Ван Сента «Милк» состоится не в Канне, а в Венеции: Харви Милка, первого гея из Сан-Франциско, избранного на высокий административный пост и убитого гомофобом, играет Шон Пенн, возглавляющий в этом году каннское жюри.



# «ОТСУТСТВИЕ ГОНОРАРА Я ЛЕГКО МОГУ ПЕРЕЖИТЬ»

Гас Ван Сент — крепкий мужчина без всяких маньеристских замашек, в простой майке, с демократичным чубом на голове.

*— Есть одна безусловная вещь, которая вас характеризует: вы упорно и неизменно живете в Портленде.*

— Да, ведь это совсем не кинематографический город. Там у меня довольно странные друзья, они принадлежат к богеме, и совсем не обязательно артистической. Мне с ними гораздо проще, чем с обитателями голливудских вилл. В Портленде я нашел и всех героев-школьников для «Слона».

*— Но вы дружите и с многими актерами тоже.*

— Да, дружил с Ривером и Киану. С Беном Аффлеком — и не столько даже с ним, сколько с его братом Кейси, с которым познакомился раньше. А с Кейси меня свел Мэтт Дэймон на пробах к фильму «Умереть за...». Мэтт оказался староват для роли влюбленного подростка, ведь ему было уже двадцать пять, и он прислал Кейси, младшего брата своего лучшего друга. Потом встретился и со старшим. Потом Мэтт и Кейси вместе сыграли у меня в «Джерри» — это история двух парней, затерявшихся в Кордильерах. Мы тогда втроем исходили огромную пустыню и, что называется, вместе пуд соли съели.

*— Многие знаменитые артисты называют вас не просто любимым режиссером, но и человеком, близким по духу. Чем вы их привлекаете?*



— Думаете, им всем Голливуд не осточертел? Многим надоела быть знаменитостями. В Портленде чувствуешь себя далеко от амбиций, славы и всей этой мишуры. И многие знаменитые друзья охотно приезжают ко мне. Здесь спокойно, и их никто не достает.

— При всей нелюбви к Голливуду вы сделали фильм «Умница Уилл Хантинг», который вполне вписывается в каноны кинемейн-стрима. Не кажется ли, что с вами злую шутку сыграл бюджет?

— Я уже сто раз говорил, что никому не продавался и не продам-ся, пока не сниму фильм с Вином Дизелем. «Уилл Хантинг» — нормальное педагогическое кино, обращенное к тем, кто страдает аутизмом. И даже когда я делал картины о наркоманах и мужчинах-проститутках, они были интересны мне прежде всего как самые обыкновенные люди.

— Но «Джерри» и «Слона» никак не назовешь традиционными и не отнесешь к мейнстриму. Что изменилось?



— Конечно, когда делаешь блокбастер на крупной студии, творческая свобода режиссера ограничена. И я предпочитаю малобюджетное независимое кино. Хотя и здесь есть свои ограничения: приходится снимать чрезвычайно быстро, что может повредить фильму. Разумеется, ты почти не получаешь гонорара, но это я могу легко пережить.

— Многие рассматривают «Слона» как социально ангажированный фильм...

— Это так и не так. Конечно, жестокость школьных нравов остается серьезной проблемой для США. Но боюсь, что не намного лучше обстоят дела во всех школах мира. И даже в прежние годы, когда мир в целом был спокойнее, школьная идиллия была декорацией, за которой бушевали страсти и происходили страшные вещи. Так что я не делал социальное кино, тем более не стремился насытить его документальными реалиями и фактурами. Скорее снимал поэму о



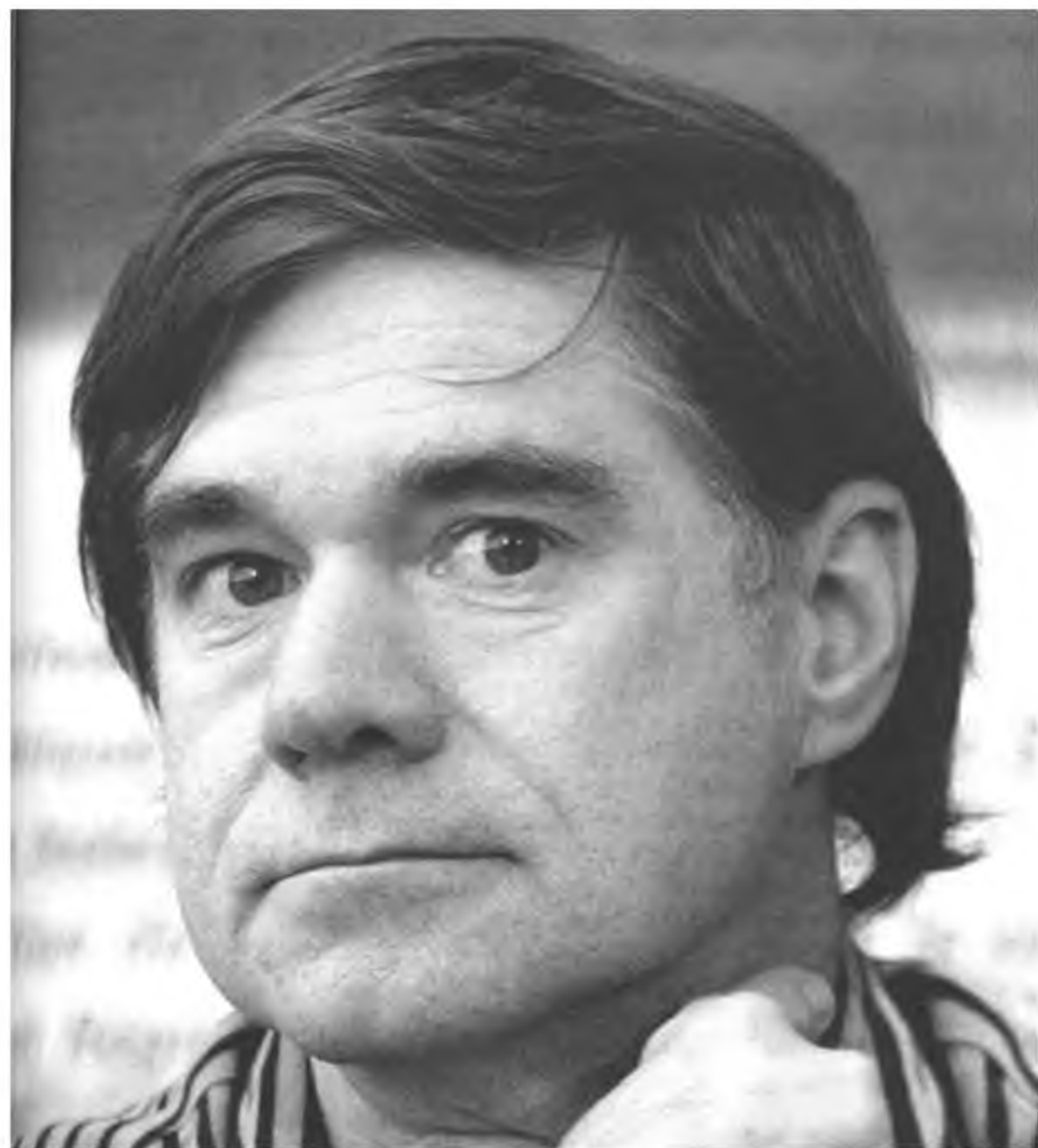
трудном и драматичном возрасте, в которой каждый зритель может узнать хотя бы частицу своего школьного опыта.

— Если говорить о «Слоне», больше всего в нем впечатляет загадочность происходящего.

— Да, это своего рода «Расемон», только там события рассказаны, а здесь показаны с разных перспектив. Мне не хотелось никакой однозначности, ничего расшифровывать и объяснять. Пригласив в фильм простых портлендских ребят, я дал каждому возможность играть примерно ту же роль, которую он исполняет в реальности. Исключение — только двое убийц. Остальные подростки существуют в том же ритме, что в обычной школьной жизни: сплетни, учеба, футбол. Но при этом их мир столь же загадочен для нас, как какая-нибудь инопланетная жизнь, в которой возможны самые невероятные мутации.

— Чем вас лично затронула судьба Курта Кобейна?

— Когда я снял фильм «Аптечный ковбой», я понял, что такое стать знаменитым. Еще вчера ты ютился в скромной квартирке, а сегодня можешь купить шикарный дом и заселить его своими друзьями. Так мы и делали в Портленде, а парни из Nirvana пережили аналогичный опыт в Сиэтле. Ни мы, ни они не хотели покидать северо-запад. И мы, и они в какой-то момент ощутили себя в своих больших домах не так комфортно, как думалось. Между нами словно существовала какая-то внутренняя связь, хотя мы были едва знакомы: один раз встречались у его менеджера, другой раз — он мне позвонил и мы говорили по телефону. Его смерть в апреле 1994-го, всего через полгода после того, как ушел Ривер Феникс, конечно, меня затронула. Ривер был очень близким другом, и он, как мне кажется, не хотел умирать.





**ВОНГ КАР ВАЙ**



# КРАСОТА ПО-КИТАЙСКИ

Когда Вонг Кар Вай был назначен президентом жюри Каннского фестиваля 2006 года, стало окончательно ясно: перевернуты привычные представления о том, что настоящее кино делается в Америке или, в крайнем случае, в Европе. Вонга Кар Вая называют своим любимым киноавтором Квентин Тарантино, у него снимаются Джуд Лоу, Натали Портман и не прочь сыграть сама Николь Кидман (фильм «Леди из Шанхая», название которого позаимствовано у Орсона Уэллса, а часть съемок должна пройти в России, существует в виде проекта уже который год).

Еще начиная с первой половины 90-х годов Кар Вай оказался в числе тех, кого называют *maverick* (не от мира сего) и *festival darling*. Тот же Каннский фестиваль хватает его фильмы не глядя, зачастую в незаконченном виде и даже без названия. Вонг Кар Вай принадлежит к так называемой каннской номенклатуре: три его картины участвовали в конкурсе, из них две — «Счастливы вместе» и «Любовное настроение» — отмечены призами за режиссуру, актерскую и операторскую работу. Холостым выстрелом оказался только «2046», который жюри под председательством того же Тарантино неожиданно проигнорировало.

Синоязычное кино за последние двадцать лет заняло прочные позиции на международной арене и распространило свое влияние даже на Голливуд, опередив другую ранее лидировавшую восточ-

ную кинематографию — японскую. В голливудском фильме «Мемуары гейши» японских гейш играют более красивые и более раскрученные китайские актрисы. «Горбатая гора» — фаворит «оскаровской» гонки и один из самых сенсационных американских фильмов последних лет — снят китайцем Энгом Ли, создателем «Крадущегося тигра, затаившегося дракона». Китайские фильмы Чжана Имоу и Чена Кайге успешно демонстрировались в Канне в течение всех 90-х годов, а «Прощай, моя наложница» удостоена «Золотой пальмовой ветви». И все же то, что произошло в 2006-м, достаточно революционно. За всю историю Каннского фестиваля только раз его жюри возглавлял посланец Азии — японец Тэцуро Фурукаки: это было в далеком 1962 году. Вонг Кар Вай стал вторым.

Характерно при этом, что, несмотря на мощь континентального Китая, успехи синопозичного кинематографа часто связаны с крайними, пограничными точками — Гонконгом и Тайванем, где не только больше творческой свободы, но и сильнее индустрия. Вонг Кар Вай — детище гонконгской культурной среды и пасынок местной жанровой традиции, которая утончилась настолько, что смогла позволить себе отъявленное эстетство.

Лентой, принесшей Вонгу широкую известность, стал «Чункинский экспресс» (1994), в котором триллер и мелодрама, смешанные в смелых пропорциях, разыгрывались на фоне городского муравейника. Когда картина только появилась, ее определяли как романтическую комедию. Можно сказать и так, списав на китайскую специфику раздвоение сюжета на две родственные составляющие: в каждой есть полицейский, и он переживает разрыв со своей девушкой. Иногда складывалось впечатление, что эти части совсем распадаются — как будто киномеханик перепутал ролики. Но именно это стало основой стиля Вонга, который рифмует разные истории, рассказывает их как одну, вечную, достигая построением среды и монтажом эффекта движущейся импрессионистической картины, или фильма французской «новой волны» в восточных фактурах. Уже тогда огромную нагрузку брал на себя оператор-гений Кристофер Дойл, на чьих плечах камера становилась живым существом, проникая в самую душу Гонконга.

Занятно, что у мужчин-героев этого фильма нет имен. Один (Такеси Канесиро) фигурирует как Офицер № 233, другой (Тони Люн Чу Фай) — как Офицер № 663. Числа вообще значимы и символичны в мире Вонга Кар Вая. Так, первый из героев, дабы пережить любовный кризис, в течение месяца скупает в лавке консервированные ананасы со сроком годности 1 мая, потом, когда наступает этот срок, съедает их разом, напивается и идет в бар. Происходящее снято Дойлом в его уникальной манере, которая сама по себе, еще до монтажа, формирует ритм фильма — как бы замедленный, как бы расслабленный, но при этом вязкий и сгущенный.

Этот слегка наркотический ритм воспроизводит свойство человеческого сознания: когда происходит что-то судьбоносное, время замедляется, сжимается в образы, которые потом преследуют память. Один из таких образов — загадочная блондинка в парике и темных очках, которая движется по эскалатору. Движущиеся лестницы — не просто типичная деталь, но структурная образующая пейзажа Гонконга, где господствует вертикаль холмов и небоскребов, а пространство представляет собой словно бы один сплошной мол с бесчисленными магазинчиками, барами, музыкальными автоматами и неоновыми надписями. Этот пейзаж стал главным брендовым открытием Вонга Кар Вая, а сами сюжеты его городских сказок, простенькие, если не примитивные, казались странно привлекательными, будучи вписаны в призрачный эллиптический контур восточного мегаполиса и озвучены мелодией группы Mamas and Papas — «California Dreamin».

До России Вонг Кар Вай доходил еще труднее, чем до Европы. Поскольку сами мы решительно не в состоянии осознать, что продвинутое кино сегодня делается на Востоке, то и Вонга Кар Вая открываем через Тарантино (который, видите ли, на его фильмах плачет) или через Канн. В общем, это еще один поезд, промчавшийся мимо нас не с той стороны, откуда ждали. Первые вагоны, датированные концом 80-х — началом 90-х годов, можно только описать по свидетельствам очевидцев. Начиная с «Чункинского экспресса» поезд становится зримым. Так оно и было исторически: именно эта горько-сладкая лента о неприкаянных полицейских, загадочных



«Чункинский экспресс»

наркокурьершах, влюбчивых буфетчицах и ветреных стюардессах принесла Вонгу славу, призы и сделала его культовым режиссером, диктатором мирового стиля.

Два других фильма Вонга первой половины 90-х укрепили его профессиональную репутацию, но и только. «Падшие ангелы» (1995) — ноктюрн с пятью персонажами и той же призрачной гонконгской аурой — были даже больше заморочены, сюжет окончательно терялся в игре искаженных линз и скошенных углов.

«Прах времен» (1994) — первый заход Вонга Кар Вая в область костюмного кино. Хотя по жанру это фильм боевых искусств и Вонг вполне компетентно режиссирует сцены поединков и кровопусканий, меланхолическую странность этой картине придают, как всегда, прихотливо зарифмованные и сплетенные сюжетные нити, а также застывшие образы пустыни. Есть и момент шизофренической изощренности: его вносит образ женщины-меченосца, которая воплощает инь и ян в одном лице. В 2008 году Вонг представил в Канне восстановленную режиссерскую версию этого фильма — теперь он рассматривается как культовая классика.

Образ Гонконга как космополитичного, залитого неонем мегаполиса вновь присутствует в картине «Счастливы вместе» (1997), но большая часть ее действия происходит в Аргентине, куда едут двое



китайцев-любовников, чтобы придать новое дыхание своему затухающему роману. Серьезный Лай (Тони Люн) и легкомысленный Хо (Лесли Чун) снимают вместе квартиру и часто ссорятся; одна из таких ссор, когда они не могут найти дорогу к знаменитым водопадам Игуазу, приводит к разрыву. Лай работает теперь швейцаром в танго-баре, а Хо — проституткой. Однажды он появляется в дверях дома бывшего друга, сильно побитый. Тот принимает его, залечивает раны, прячет его паспорт, но не поддается соблазну возобновить интимную близость.

Несмотря на специфику сюжета, фильм сделан вовсе не как гомосексуальная мелодрама; это скорее зрелое метафизическое кино о преимущественно мужском мире, увиденном в двух разных культурных перспективах. Два географических полюса — Гонконг и Аргентина — словно отражают друг друга, будучи зеркально перевернутыми версиями один другого. Любовный сюжет о невозможности как расстаться, так и жить вместе — рефлексия Вонга Кар Вая на тему присоединения Гонконга к Китаю, которое состоялась всего через год после появления картины. Сам режиссер в пятилетнем возрасте уехал с матерью из Шанхая в Гонконг — в то время как отец, директор отеля, с двумя другими детьми остался в социалистическом Китае. Вонг до 13 лет не умел говорить на кантонском диалекте (которым пользуются жители Гонконга) и стал режиссером, ни дня не проучившись в киношколах. Не случайно пик его творчества пришелся на 90-е годы, когда Гонконг переживал конец своей призрачной независимости.

Спустя три года после «Чункинского экспресса» Вонгу Кар Ваю пришлось бежать от первой славы, от подражателей-имитаторов и от самого себя аж в Латинскую Америку. Пришлось чуть ли не сменить сексуальную ориентацию и сделать фильм о любви двух китайских геев на фоне чувственных латинских мелодий. Испаноязычная песенка «Cucurrucucu Paloma» в исполнении Каэтано Велозы и «Тапдо Аpassionado» Астора Пьяцоллы, чередуясь с мелодиями Фрэнка Заппы, придают картине особое обаяние, как и смелая смена черно-белого и цветного изображения, как и расслабленная сюжетная структура, которую, по словам Вонга, он позаимствовал из



«Счастливы вместе»

рассказа аргентинского писателя Мануэля Пуига «Роман в Буэнос-Айресе» (он же — автор «Поцелуя женщины-паука»).

Прошло еще три года, и появилось «Любовное настроение» (2000) — ностальгическая love story, помещенная в атмосферу первой половины 1960-х годов. После этого о Вонге Кар Вае заговорили как о выдающемся дизайнере и стилисте, певце красоты по-китайски: его героиня в исполнении Мэгги Чун поменяла по ходу действия несколько десятков платьев, а герой Тони Люна — столько же галстуков, и все они были произведениями искусства.

Это фильм-классика, который может себе позволить больше не суетиться вокруг секса. Один или несколько «постельных эпизодов», которые Вонг снял, он сам же и вырезал. Тони Люн и Мэгги Чун до самого конца думали, что играют комедию про еду: их самые интимные сцены вдвоем сопровождаются поеданием лапши в соседней забегаловке. И фильм остался абсолютно камерным и абсолютно целомудренным: за четыре года знакомства герой так и не решился поцеловать героиню. Что не помешало ему (фильму) стать эпическим и эротичным.



«2046»

«Прах времен»





*«Падшие ангелы»*

*«Мои черничные ночи»*



Американцы называют Вонга Кар Вая китайским Антониони. У нас в стране картина способна вызвать другие ассоциации. Ее действие происходит в 1962 году в гонконгском доходном доме, перенаселенном эмигрантами из Шанхая (такими были в те годы и родители Вонга). Даже вполне обеспеченные главные герои — журналист, редактор крупной газеты и секретарша солидной туристической фирмы — живут, по сути дела, в коммуналках, где снимают комнаты, и каждый их шаг виден на просвет. Словно бы вопреки сплетням и вопреки пошлой реальности (муж героини и жена героя давно крутят роман и почти не скрывают этого, коллега героя не вылезает из борделей), влюбленные ни разу не нарушают поставленного ими самими табу. Не то чтобы они были такие уж железобетонные, просто другие.

Какие же они? Хрупкие. Уязвимые. Несмелые. Они боятся зависимости и избегают ответственности. Они немного конформисты и не решаются резко менять свою жизнь. Он говорит: не хочу изводить себя размышлениями о том, что я сделал не так, лучше напишу роман о боевых искусствах. Искусство любви тоже боевое, но они непрофессионалы, они только робко репетируют роман, удивляясь смелости тех, кто без оглядки пускается во все тяжкие. Они, как партизаны, хранят свою тайну и свой любовный пароль. Этот пароль закодирован в фантастических узорах платьев с неизменным глухим воротом: их носит героиня, облачаясь в полный парад для очередного похода за лапшой, и они всегда гармонируют с цветом обоев или штор. Белое с синей гирляндой, зеленое в белую клетку, цвета морской волны с золотыми цветами: я потерял счет после двух десятков.

Это — своего рода любовный код. Когда-то такими «кодовыми» были шербурские зонтики, появившиеся как раз в первой половине 60-х. Герои фильма Вонга Кар Вая — первые фетишисты дальневосточного общества потребления. Они обращают внимание на вещи, а те в знак благодарности становятся символами их чувств. Глухие воротнички, затянутые галстуки. Вонг больше не прибегает к фальшивой криминальной романтике, а от прошлого стиля остаются только следы клипового монтажа да чувственный испаноязычный саундтрек: шлягером-лейтмотивом фильма оказывается песенка



*«Любовное настроение»*

«Quizas, quizas, quizas» («Возможно, возможно, возможно»). Интересно, что и она, и «Ciccirrusici Paloma» через несколько лет появятся в фильмах Педро Альмодовара, но именно Вонг Кар Вай придал обоим универсальное звучание, перенеся в контекст другой культуры.

Фильм изыскан, реалистичен и одновременно метафизичен. Любовь героев вопреки всему состоялась, как состоялась история призрачного города Гонконга по Вонгу Кар Ваю. Она стала близиться к своему концу уже в конце 60-х, когда вчерашние шанхайцы побежали из Гонконга дальше — в Австралию, в Америку. А нерешительный журналист застрял среди древних храмов разоренной Камбоджи, вглядываясь в остановившееся прошлое, как через мутное оконное стекло.

А потом вновь возникает цифровой пароль и код. «2046» (2004) — фильм, которого кинематографический мир с алчным нетерпением ждал несколько лет, а потом еще несколько месяцев, когда после

каннской премьеры Вонг Кар Вай перемонтировал отснятый материал и готовил новую версию. Как сказал сам режиссер, он вообще никогда бы не закончил эту картину, если бы не Каннский фестиваль. Впрочем, его ждали еще в Канне-2003, но тогда Вонг не сумел использовать все бюджетные деньги и его режиссерская фантазия никак не могла остановиться. Но к маю 2004-го он все же был вынужден выдать продукт и предъявить его в Канне. При этом фантастические сцены из будущего были лишь вчерне намечены — как чертежи, а не полноценные образы. И потребовалась полугодовая доработка, чтобы полуфабрикат превратился в законченную вещь.

В этом процессе произошло много незапланированных перемен. «2046» анонсировался как science fiction, но получился в итоге не постановочно-футурологическим, а интимно-философским. Он продолжает основной мотив «Любовного настроения». Тот же Тони Люн (с возрастом заслуживший титул «китайский Хэмфри Богарт», но в этом фильме смахивающий скорее на Кларка Гейбла) играет сердцеда-писателя, который так и не решается отдать свое сердце одной женщине, но нескольких из своей богатой коллекции ни за что не хочет потерять. Он возвращается на «поезде времени» из 2046-го (год, когда Гонконг должен окончательно стать частью Китая) в 1966-й, 68-й, 69-й... Воспоминания декорированы ностальгическим дизайном и столь же ностальгической музыкой — от классики до поп-шлягеров. Отношения героев проигрываются в разных временах, вариациях, в фантазиях и реальности, которая тоже есть фантазия. А фантазия — реальность, и 2046 уже не символ далекого будущего, но всего лишь номер комнаты в отеле, где проходит жизнь главных героев.

Фильм Кар Вая — восточная версия «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене. Картина, которую можно было бы назвать «В прошлом веке в Гонконге» или «...в Сингапуре», не превзошла «Любовное настроение» с его лаконизмом и уникальной атмосферой. Но все равно восхитила. Великолепны актеры, особенно новая китайская звезда Чжан Цзии.

Вонг Кар Вай — патентованный волшебник, создающий свои фильмы из запахов, цветов и, не в последнюю очередь, вкусовых



«2046»



ощущений. Они обычно были связаны с китайской едой — даже когда режиссера вместе с его героями заносило в Новый Свет — в Аргентину. Фильм «Мои черничные ночи» (2007) — первый, снятый режиссером по-английски, с английскими и американскими актерами. И вот в другой, нью-йоркской забегаловке другие герои столь же увлеченно дегустируют черничный пирог с ванильным кремом. Это, как и «любовная лапша», должно стать эротической метафорой: на экране смешиваются темно-красная фруктовая начинка с белым кремом, как кровь со спермой. Однако если в прежних, даже самых целомудренных фильмах Вонга сквозь гламурную оболочку пробивалось томление плоти, здесь им не пахнет. И блюдо, которое предлагает режиссер, впервые оказывается пресным. Только ближайшее будущее покажет, что это — творческая неудача, от которой никто не гарантирован, или просто повар утратил чутье.

Элизабет (в этой роли дебютировала в кино певица Нора Джонс) — простая девушка — после разрыва с бойфрендом находит родственную душу в лице Джереми (Джуд Лоу), хозяина нью-йоркского кафе, с которым ее связывают платонические отношения, гастрономические и совсем уж преступные в современной Америке курительные утехы, а также один невинный поцелуй. После этого Элизабет ездит по Америке, работает официанткой в Мемфисе, где становится свидетельницей еще одной любовной драмы, потом судьба заносит ее в среду игроков и забрасывает в Лас-Вегас. В конце концов она возвращается в Нью-Йорк, где ее ждет еще один поцелуй с Джереми, уже более страстный.

Вонг Кар Вай не только снял Джуда Лоу в главной мужской роли, но и ввел его закадровый голос, комментирующий действие. В фильме четыре части, три времени года, пять основных героев (помимо названных артистов, их играют Рэйчел Уайц, Натали Портман и Дэвид Стретейрн). Есть дух позднего Джима Джармуша, есть фирменные карваевские замедленные кадры, есть сладко-горькая японская музыка из «Любовного настроения». Нет — Кристофера Дойла, постоянного оператора Вонга Кар Вая, которому, теперь это особенно понятно, режиссер наполовину обязан тем, что принято называть его стилем.



«Мои черничные ночи»

Вывод напрашивается банальный: художник покинул родную культурную почву, и она тут же ему отомстила. Но дело обстоит сложнее: не только в месте, но и во времени. Вонг Кар Вай сделал свои лучшие фильмы «Счастливы вместе» и «Любовное настроение» в период, когда Гонконг присоединялся к большому Китаю, в них запечатлелись волнения, связанные с этим процессом, и меланхолия, и тоска тоже шли оттуда. Потом Кар Вай увяз в фантастических вариациях собственных сюжетов. «2046» был уже во многом кризисным фильмом, а «Мои черничные ночи» не дают сигнала выхода из кризиса. В них уже нельзя спрятаться за таинственную, непостижимую для западного человека китайскую ментальность. И тогда режиссер в качестве экзотического элемента вводит русский. Джереми, когда он встречает Элизабет, все еще страдает по закадровой девушке Кате, а на двери его кафе красуется выписанное кириллицей слово «ключ». Это красиво, но довольно бессмысленно, потому что русская тема ничего к атмосфере фильма не добавляет.



# «Я ГОТОВ СНИМАТЬ ПО-РУССКИ»

Вонг Кар Вай, как всегда в темных очках и сигаретой, невозмутим, доброжелателен, терпелив, и, похоже, ничто не способно вывести его из равновесия.

*— Вы считаетесь закрытым человеком — может быть, из-за неизменных черных очков...*

— Это моя привычка, но на самом деле ничего таинственного во мне нет. По-моему, я легкий человек.

*— История создания фильма «2046» обросла легендами — начиная с его названия и кончая сроками завершения, которые несколько раз переносились...*

— Название — это, пожалуй, единственное, что не изменилось за время работы над фильмом. Еще приступая к этому проекту, я обозначил в качестве отправной точки 2046-й, официально объявленный годом окончательной интеграции Гонконга в Китай. Все остальное — сюжет, персонажи и стиль картины — за четыре года претерпели множество метаморфоз. Мой фильм — не что-то запрограммированное, а скорее инстинктивное. За эти годы мы многое пережили — например, эпидемию атипичной пневмонии, и все это тем или иным образом отразилось в фильме. В связи с SARS возникли и практические трудности, поскольку наша киногруппа состояла из представителей трех разных стран, и им пришлось срочно возвращаться на родину.

— Можно ли сказать, что фильм, сделанный в форме личных воспоминаний, отражает коллективное подсознательное, грезы Гонконга?

— Мои сны — это мои сны, а если кто-то узнает в них что-то общее...

— Параллельно с «2046» вы работали над новеллой из триптиха «Эрос» в составе блистательного режиссерского трио — Микеланджело Антониони, Стивен Содерберг, Вонг Кар Вай...

— Когда мы были вынуждены остановить съемки «2046», я подумал: нет худа без добра. Как раз в это время мне позвонил маэстро Антониони, и я смог сконцентрироваться на «Эросе». Снимали всего две недели. Был очень напряженный график. В картине снималась Гон Ли. Мне захотелось поработать с ней еще, и я предложил ей небольшую роль в «2046». Она сказала: «Я подумаю». А через пять минут согласилась. Я дал ей роль заядлой картежницы и затащил ее в казино в Макао. Она не имела ни малейшего понятия об игре, но зашла — и тут же стала играть почти как профессионал. Потом так же повела себя в похожей роли Натали Портман в «Моих черничных ночах».

— Что еще изменилось в фильме «2046» за время работы и что все-таки сохранилось от первоначального замысла?

— Сохранилась главная тема. Это фильм про секреты, которые есть у каждого и которые раньше принято было шептать в дупло дерева, а потом дупло замазывать. Работая над фильмом, мы искали такие дыры и шептали в них свои секреты.

— А кому вы шепчете секреты не в кино, а в жизни?

— Своей жене, она — исполнительный продюсер и мой первый зритель. Дочери — пока нет. Я не показываю ей свои фильмы, предпочитаю, чтобы смотрела «Унесенных ветром».

— Поэтому ТониЛюн загримирован немного под Кларка Гейбла?

— Возможно, хотя я об этом не думал.

— Говорят, первоначально футуристическая часть занимала почти одну треть, в итоге же она вместилась менее чем в одну шестую метража фильма. Почему так произошло?

— Это все, что мы смогли вытянуть из нашего скромного бюджета, собранного силами французской, китайской и гонконгской кинокомпаний. Впервые я работал с компьютерной графикой — чтобы



создать образ будущего, и это оказалось непростой задачей. Я понимал, что не могу состязаться со Спилбергом, Кубриком и даже Тарковским. Считаю «Космическую одиссею: 2001» и «Солярис» шедеврами, но мой путь вел в другую сторону. Как и мой герой, я чувствовал в себе потребность измениться, но только сам фильм должен был прояснить, в каком направлении.

— Почему у Мэгги Чун на сей раз такая маленькая роль?

— Хотя я взял ту же эпоху, что и в «Любовном настроении», и, по сути, тех же героев, мне не хотелось делать сиквел. Вот почему я предпочел, чтобы Мэгги Чун не появилась в той же самой роли, а выступила как «особый гость» в небольшом эпизоде — так сказать, тень прошлого. Практически я работал без сценария и обнаружил, что некоторые сцены плохо состыкуются, их надо переснимать. Так что мой совет режиссерам: работайте с хорошо прописанным сценарием. Делать фильм четыре года — это все равно что отбывать тюремный срок. Возможно, через десять лет вы вспомните об этом как о романтическом опыте, но переживать его довольно мучительно.



— *Что же вас в итоге спасло?*

— Как ни странно, Каннский фестиваль. У меня репутация режиссера, который всегда опаздывает. Я решил, что анонсировать еще не снятую картину для открытия — это настоящий вызов, не успеешь — сорвешь фестиваль. Все было на грани: я завершил постпродакшн всего за два дня до премьеры. Если бы фестиваль не поставил жесткий дедлайн, я бы придумал еще несколько историй, и фильм все еще не был бы завершен.

— *Что вы думаете о буме азиатского кино?*

— Интересное кино появляется там, где происходят быстрые перемены в обществе. Так было во Франции, Италии, Германии в 60-е годы. Теперь то же самое происходит в Азии. Еще недавно из азиатских кинематографистов знали только Джеки Чана и Джета Ли, а, например, для женщин вообще не было фильмов. Теперь все меняется.

— *Какие были принципиальные трудности в работе над фильмом «Мои черничные ночи»?*

— Конечно, английский язык и американский сюжет. В свое время я уже снимал за границей, в Аргентине, и старался быть внимательнее, справедливее к местной культуре, чем западные режиссеры, которые ищут съемочную натуру в Азии, или китайцы, которые начинают карьеру в Америке в качестве «экзотических режиссеров». Главное для меня было — остаться верным самому себе. Не подлаживаться под чужое, но и не игнорировать. При всей разнице проявлений, жестов, характеров на Востоке и на Западе есть вещи, которые нас объединяют.

— *Как возник сюжет картины?*

— В каком-то смысле это ремейк шестиминутного фильма, который должен был стать частью «Любовного настроения». Это фильм не про путешествие, а про расстояние — географическое и психологическое. Отсюда использование широкого экрана: даже когда герои близки, они кажутся разделены пространством кадра. И только потом я понял, что получится роуд-муви. А еще импульсами стали Нора Джонс и Нью-Йорк. Картину можно рассматривать и как омаж американскому кино, которое сильно повлияло на меня как на режиссера.



— Откуда пришло название фильма?

— От Норы. Фактически она построила образ Лиззи и лучше меня знала, как поведет себя ее героиня в той или иной ситуации. Я придумал сцену, где Лиззи вместе с Джереми поедает пирог, и спросил, какой она больше всего любит. Оказалось — черничный.

— Вы были знакомы с Норой?

— Только с ее голосом, но этого достаточно. Я встретил ее в такси. Не лично, но именно там я услышал ее голос, и он с тех пор не оставлял меня. Главная причина, по которой я поехал снимать в Америку: мне хотелось снять фильм с Норой.

— И тогда возник Нью-Йорк?

— Нью-Йорк сразу стал для меня ассоциироваться с ее песнями, но ни одна из них в итоге не вошла в картину. В разных частях фильма разная музыка — так же, как разные времена года. Например, в Мемфисе звучит джаз. Я включил в картину также японскую мелодию из «Любовного настроения»: ведь у музыки нет национальности.

— Нора — наполовину индианка, играющий ее партнера Джуд Лоу — англичанин, его герой влюблен в русскую девушку. Вы намеренно хотели сделать мультикультурный фильм?

— Нью-Йорк — как и Гонконг — мультикультурный город. Кого только в нем не встретишь. Съемки главных сцен происходили в нью-йоркском кафе, где хозяйева чехи, и я решил ввести восточно-европейский, русский элемент. Не так давно я приезжал в Россию, изучал историю русской эмиграции для фильма «Леди из Шанхая». Возможно, придет день, я поеду в Москву снимать фильм по-русски, мне кажется, я уже сейчас готов к этому.

— Значит, впечатление, что вы принялись завоевывать Гэлливуд, неверно?

— Абсолютно нет. Меня привлекают разные пути и разные миры.

— А как ваш проект «Леди из Шанхая»? Состоится ли он? Будет ли это ремейком фильма Орсона Уэллса? И сыграет ли в нем Николь Кидман?

— Надеюсь, что состоится. С Уэллсом — ничего общего, кроме названия. Будет ли Николь Кидман? Не думаю.





A black and white photograph showing a person's profile on the left side, wearing a hat and a dark jacket. The person is looking out over a vast, open field that stretches to a line of trees in the distance. The sky is bright and overcast. The overall mood is contemplative and serene.

ТЕРРИ  
**ГИЛЛИАМ**

# УХМЫЛКА КОТА

Терри Гиллиам покорила сердца наших благодарных киноманов еще «Бразилией» (1985) — одним из самых ярких и одновременно мрачных футуристических гротесков, который снимался аккурат в год Оруэлла. Трехчасовой фантазм, выдержанный в тонах кафкианской комедии, не просто пугал ужасами тоталитарного общества (нас не очень-то запугаешь), но доставлял неизъяснимую радость свободой режиссерской мысли, богатством изобразительных фактур и остроумием драматургических ходов. Вдохновение стоило автору дорого: от съемочного стресса Гиллиам на несколько дней утратил двигательные функции и не мог ходить.

До сих пор это и его любимый фильм тоже. Невозможно забыть сцену, когда в электропровода попадает муха, убитая программистом, и компьютер выдает ошибку: следует приказ вместо мелкого «террориста-водопроводчика» Таттла арестовать вовсе уж безопасного обывателя Баттла. Врезались в память и сны главного героя — забитого чиновника из министерства информации, почти стукача, который, превращаясь в некий гибрид Икара и Зигфрида, летит на золотистых крыльях над чудесной зеленой страной (Бразилией?) и спасает свою избранницу.

Гиллиам родился в 1940 году в сердце Америки, в столице ее «кукурузного пояса» Миннеаполисе, скучнее которого, говорят, нет ничего на свете. Но в воспоминаниях режиссера его детство, проведен-

ное в деревне, напоминало волшебный мир: озеро, сразу за домом лес, кукурузное поле и за ним болото. В доме не было канализации, телевизора и других благ прогресса, только книги и радио, а это развивало воображение. Потом пришло кино. Гиллиам изображал на бумаге героев своих любимых фильмов — «Багдадский вор», «20 тысяч лье под водой», «Остров сокровищ», «Семь невест для семи братьев». Уже тогда он был неисправимым фантазером и до сих пор, по его признанию, питается детскими впечатлениями. Когда вырос, подвизался на поприще политолога и работал в рекламных агентствах Лос-Анджелеса и Нью-Йорка, рисовал комиксы для журнала Mad. Рванул в Лондон, который в те годы был столицей международной богемы.

С 69-го по 82-й работал с группой телевизионных комиков «Монти Пайтон», сам режиссировал, выступал как актер, делал коллажи, декорации и анимационные вставки в духе поп-абсурдизма и сюрреализма, полные анархистской энергии. Был — единственный американец — среди главных креативщиков культовой киносерии («Летающий цирк Монти Пайтон», «Монти Пайтон и поиски Святого Грааля», «Смысл жизни по Монти Пайтон»), пропитанной специфическим британским юмором. Характерный эпизод: пока ученый-историк рассуждает о рыцарях Круглого стола, один из них проносится мимо иогревает историка мечом по шее. Иногда эстетика рождалась от бедности: например, сломалась камера, и пришлось на самой что ни на есть живописной натуре снимать исключительно крупные планы. Костюмированную массовку собирали из родственников и членов съемочной группы, но выглядела эта вампука как концептуальный ход.

Спустя несколько десятилетий Гиллиам сделал ремейк этого фильма в виде компьютерной игры. Это был чистый заказ — вообще режиссер равнодушен к компьютеру. Даже когда в кино наступила эпоха спецэффектов, он предпочитает живые механизмы, которые можно пощупать и разобрать. Он вспоминает, как в Лондоне его поразили водопроводные трубы, встроенные и выведенные наружу, прикрепленные поверх лепнины и ангелочков в старых английских домах: фрагменты этих труб он с удовольствием рисовал в мультипликационных фрагментах для «Монти Пайтон».

Только в 1977-м Гиллиаму удалось выступить в режиссуре самостоятельно (мистерия «Джабберуоки» по мотивам Льюиса Кэрролла), а уже будучи сорокапятилетним, прославиться благодаря «Бразилии» — одному из стилеобразующих фильмов 80-х годов. Это был высокобюджетный проект стоимостью в 14 миллионов долларов, и уже тогда Гиллиам конфликтовал со студией Universal, которая после европейского триумфа потребовала сократить картину на 17 минут для американского проката. Однако сотрудничество с большими американскими компаниями не прервалось, и хотя его дом находится под Лондоном, где Гиллиам обитает со своим семейством, по всем параметрам его фильмов — бюджеты, звездные исполнители, рекламная раскрутка — этот режиссер принадлежит голливудскому кино.

При этом Гиллиам отказался от американского и принял британское гражданство. Слово подчеркивая, что он — не принадлежность Голливуда, а великолепный маргинал и аутсайдер большого кино, своенравный «капитан Хаос» (таково его официальное прозвище в кинемире; два других — Терри Колбасный Фарш Сосиска Яйцо Гиллиам и Терри — Яйцо в Лице — Гиллиам). «Приключения барона Мюнхгаузена» (1988) выглядели так же экстравагантно и визуально круто, как «Бразилия», но в них было меньше динамики и кинетической энергии, изображение казалось статичным и оттого бездушным. Тогда это списали на маньеризм — барочный стиль времени. Если «Бразилию» снимал англичанин Роджер Пратт, то теперь Гиллиам предпочитает итальянских операторов: на «Мюнхгаузене» работает сам Джузеппе Ротунно, снимавший шедевры Висконти и Феллини, позднее — Никола Пекорини.

Феллини был идеалом режиссера для Гиллиама, но пытаться повторить его путь было невозможно. Терри Гиллиам работал в англоязычном кино. Он с юности убедился, что американцы, чья обыденная жизнь подчинена материальным интересам, предпочитают на отдыхе мечтать, а не сталкиваться с реальностью. Именно ради этого они создали Голливуд: чтобы грезить за собственные деньги. Поэтому для них годится только та часть Феллини, которая открывает буйство его чувственной фантазии. Но не та, что побуждает к рефлексии.



«Бразилия»



Леджера. Правда, актер успел сыграть часть своей роли, закончить его работу должны Джонни Депп, Колин Фаррелл и Джуд Лоу — в память об умершем и чтобы спасти проект режиссера, вечно обитающего в зоне риска.

Несколько других суперпроектов были отвергнуты самим Гиллиамом. Он отказался снимать «Форреста Гампа» и «Кто подставил кролика Роджера?», зато первый фильм о Гарри Поттере ему не доверили продюсеры — хотя на кандидатуре Гиллиама настаивала сама Джоан Роулинг.

Гиллиам вызывает раздражение не только тем, что размахивает нонконформизмом, словно мечом, но просто фактом своего существования. Некоторые критики положили массу усилий, чтобы доказать, будто такого режиссера вообще не существует, что его несговорчивость — это недостаток таланта и распущенность, дурной нрав. Что он делает неполноценный мейнстрим, выдавая его за артхаусный продукт. Что его искусство выморочное и головное. Может быть, нас в чем-то бы и убедили, если бы картины Гиллиама не вызвали мощный прилив эмоций — видимо, недоступных авторам этих теорий на клеточном уровне.

После картины «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998) пресса с тайным злорадством выражала беспокойство за дальнейшую судьбу и кредитоспособность Гиллиама. Иронизировала по поводу того, что употреблять наркотики куда приятнее, чем наблюдать за теми, кто это делает. Сам Гиллиам был подавлен реакцией на фильм, потребовавший колоссальных усилий, чтобы за 18 миллионов долларов (не так-то много) организовать съемки в раскаленной пустыне, построить декорации в голливудских студиях и на месте хотя бы частично восстановить атмосферу Лас-Вегаса начала 70-х годов.

В данном случае не стоит слепо доверяться критикам, лучше самим вместе с Джонни Деппом и его партнером Бенисио Дель Торо (опять подобие Дон Кихота и Санчо Пансы, которые борются с ветряными мельницами) посетить Лас-Вегас — признанный символ Американской Мечты. «Город пороков», где оживают призраки четвертьвековой давности и мгновенно материализуются глюки. Этот опыт стоит предпринять хотя бы потому, что в современном мире



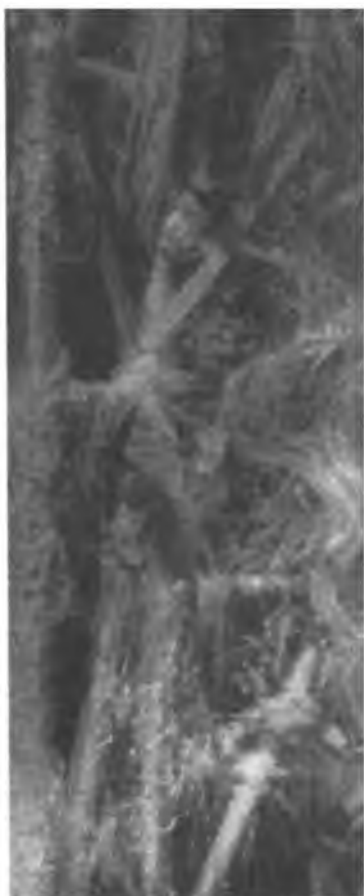
*«Страх и ненависть в Лас-Вегасе»*

трудно сыскать режиссера с более причудливой и буйной фантазией, нежели Терри Гиллиам. И он сам, и его герои всегда ухитряются вырваться из давящей обыденности с помощью разного рода галлюциногенов — не только химического, но и вполне натурального происхождения. Разве не таково оно у выдуманных авантюр, сказочных подвигов, невероятных путешествий? И, как сказал один из немногих доброжелательных критиков картины, «нет необходимости обкуриваться, идя на этот фильм: он сам это сделает за тебя».

В основе «Лас-Вегаса» — дико смешной и до безобразия серьезный роман Хантера С. Томпсона, который стал классикой эпохи постхиппи. Он впервые появился в отрывках на страницах журнала *The Rolling Stones* в 1971 году и тут же стал «проверкой на вшивость» в среде консерваторов, воспрывших после десятилетия бесконтрольной свободы. Сказать тогда, что читал этот роман, в определенных кругах было равнозначно признанию в том, что сам не только курил, но и «затягивался», и означало поставить крест на карьере.



«12 обезьян»



«Страна приливов»





«Братья Гримм»

«Бразилия»



«Этот фильм, — говорит Гиллиам, — несколько лет следовал за мной по пятам. Десять лет назад появился сценарий, и я тогда подумал: „А было бы интересно начать девяностые с этой картины“, но в то время я был занят чем-то другим, и проект так и остался на бумаге... Роман Хантера похож на репортаж военного корреспондента с передовой. Но это была не просто бомбардировка, а самобомбардировка: он как будто забрасывал в себя наркотики, как снаряды, а полем битвы был его мозг. И при этом книга написана так, будто он действительно побывал в гуще сражения. Роман уже состоялся. Теперь наша очередь».

Кинематограф, беременный многими мотивами этой книги, давно должен был разродиться ее экранизацией. Где как не в кино воссоздать наркотический «делириум», где рассказать о путешествии журналиста и его друга-адвоката в бездну никсоновской Америки, из тропического рая лос-анджелесского отеля в песчаный ад пустыни и в неоновый ад лас-вегасских казино. Где как не в кино показать такие аттракционы, как «Выбейте зуб ребеночку», или тир «Порадите жизненно важные органы» со стрелами в виде игл для подкожных инъекций. Где при этом неизбежным фоном прозвучали бы шлагеры эпохи — от Пола Анки до Боба Дилана.

Томпсон — один из самых brutальных представителей «нового журнализма 60-х годов» (наряду с Норманом Мейлером и Трумэнном Капоте) — сам появляется в фильме в эпизодической роли. Играющий его «альтер-эго» Джонни Депп почти карикатурен в своем комизме, в нелепом пиджаке и мятой шляпе (символ безвкусицы 70-х годов), с заторможенной пластикой, с торчащим изо рта, словно антенна, мундштуком. Именно на пороге нового десятилетия Томпсон изобрел свой собственный термин: «гонзо-журнализм». Гонзо — так зовут и героя Бенисио Дель Торо, человека явно неанглосаксонского вида. (На тамошнем жаргоне «гонзо» означает примерно то же, что у нас сочетание «чурки» и «чайника»; чтобы войти в этот образ, Дель Торо отрастил живот массой в 20 кг и получил прозвище «пуэрториканского Будды».) Новый «тренд» состоял уже не просто в том, чтобы видеть окружающую действительность бесстрастным глазом профессионального репортера. Адекватно постичь безумие



*«Страх и ненависть в Лас-Вегасе»*

мира (идея, близкая Гиллиаму) способен только тот, кто вошел в роль обезумевшего «чайника». «Единственный способ честно описать ту или иную среду, — говорил автор «Лас-Вегаса», — это стать ее полноценной частью».

Вот почему Томпсон со своим партнером (а в фильме — Депп с Дель Торо) выезжают по журналистскому заданию на мотогонки в пустыне на открытом красном «шевроле». Наглотаться пыли в пустыне довелось и актерам, и режиссеру, которого продюсер-палестинец закутал в бедуинский платок и прозвал Терри Аравийским. Вот почему, получив задание осветить деятельность полицейских, собравшихся на конференцию по борьбе с наркотиками, они накачиваются галлюциногенами, даже не доехав до отеля в Лас-Вегасе. По прибытии гостиница кажется им населенной человекоподобными ящерами. И это в городе, где, при всех его пороках, горстка марихуаны стоила пойманному человеку двадцати лет тюрьмы. На пресс-конференции в Канне Гиллиам держал оборону. «Ящерица, читаю-

щая Толстого, — это интересно. Ящерица, которая всего лишь больше других ящериц, — нет», — сказал он, намекая на «Годзиллу».

Режиссер выступает в «Лас-Вегасе» радикальным до такой степени, что рискует оказаться непонятым публикой 90-х годов. Он смотрит из обратной перспективы 70-х, когда еще не были утрачены идеалы «поколения цветов» и бунт против культуры истеблишмента не окончательно иссяк. Американцы все еще сражались во Вьетнаме, в студентов стреляли на антивоенных демонстрациях, а Элвис Пресли, согласившийся на тайной встрече с президентом Никсоном быть осведомителем по наркотикам, был провозглашен «одним из десяти выдающихся молодых людей Америки». Потребовалось время, чтобы фильм, оплеванный при своем появлении, стал культовой классикой и лидером видеопродаж.

Примерно та же история повторилась у Гиллиама несколько лет спустя, после очередной полосы простоев и срывов, со «Страной приливов» (2005). Но режиссер стал умнее. Он, кажется, взаправду научился необходимому для голливудского производственника раздвоению сознания. Сначала он освоил 80-миллионный бюджет «Братьев Гримм» (2005), где вместо кабинетных немецких сочинителей показал шарлатанов и авантюристов, которые ездят по городам Германии и за мзду изгоняют ведьм и троллей с деревенских мельниц. Им приходится столкнуться с произволом наполеоновских властей и с тайнами заколдованного леса: фильм построен так, чтобы было чем заинтриговать и детей, и их родителей. Героев сыграли Мэтт Деймон и Хит Леджер, в действие была приведена большая голливудская машинерия.

Но вот по техническим причинам возник пятимесячный простой — и Гиллиам изловчился снять малобюджетную «Страну приливов», которая стала одной из его лучших картин и заставила меня опять увлечься этим режиссером. Когда жюри ФИПРЕССИ в Сан-Себастьяне, которое я возглавлял, вручало Гиллиаму свой приз, большая часть журналистов свистела и выражала свое несогласие. Будучи культовым, Терри Гиллиам привык оставаться в меньшинстве.

«Страна приливов» — проникнутая сарказмом антиутопия, конец света в отдельно взятой семье. В центре сюжета, позаимствованно-



«Страна приливов»

го из новеллы Митча Калина, девятилетняя девочка. Но чтобы понять, насколько это недетское кино, достаточно сказать, что добрая половина картины разыгрывается над трупом ее отца (Джефф Бриджес), а часть — даже внутри трупа. Вердикт большинства западных рецензентов таков: фильм за гранью добра и зла, смотреть его решительно невозможно, чувства, которые он вызывает, — злость и негодование. Гиллиама — в который раз — обвиняют в отсутствии драматургической дисциплины и в том, что его фантазия, которая раньше была направлена на высвобождение «позитивной энергии», сегодня повернулась негативной стороной. Сам режиссер определяет свой фильм как место встречи «Алисы в Стране чудес» и хичкоковского «Психоза».

Девятилетней Джелайзе-Роуз крупно не повезло: оба ее родителя — отпетые наркоманы. Папа, бывший гитарист Ноа (Джефф Бриджес) бредит Ютландией и викингами, и это далеко не единственный симптом размягчения мозгов. Всклоченная блондинка мама по прозвищу Королева Гунхильда (Дженнифер Тилли, травестирующая тип рок-принцессы Кортни Лав) не вылезает из постели, перебива-



ется от истерики к истерике, между которыми пытается неуклюже приласкать дочку. Главная обязанность девочки — подносить своим безумным предкам шприцы с героином.

Зло принято изображать, либо указывая на него моральным перстом, либо помещая в чисто жанровую рамку, либо, наконец, делая объектом пародии. Гиллиам с самого начала ломает правила политкорректной игры: монстры порока абсолютно гротескны, но при этом не просто смешны или страшны, но производят впечатление болезненного правдоподобия. Достаточно скоро оба монстра умирают. Первой — мать: после ее смерти дочь с отцом отправляются в затерянный в прериях фамильный дом. Там дуба дает отец. Его тело разлагается и смердит, а дочь, не видящая особой разницы между живым папой и папой мертвым, раскрашивает его косметикой и напяливает на него белый парик своей бабушки.

Джелайза-Роуз бежит от семейных ужасов в мир фантазий, однако те оказываются едва ли не более болезненными, чем сама реальность. Бродя по полям, она встречает помешанную на таксидермии одноглазую женщину в черном и ее дефективного брата, с которым у девочки возникают квазисексуальные отношения. Педофилия, некрофилия, инцест — неполный перечень запретных тем, которыми Гиллиам насыщает свой фильм, прежде чем завершить его кодой тотального апокалипсиса в духе ранних киноработ Константина Лопушанского. Джефф Бриджес сыграл в этом фильме лучшую за последние годы роль, а десятилетняя Джодель Ферланд держит на своих плечах всю картину, находя даже четыре разных голоса для составляющих ей компанию четырех кукольных головок, с которыми героиня на протяжении всего фильма ведет оживленный обмен мнениями.

Фантазию Гиллиама находили «пережаренной» еще во времена «Бразилии». Но самую выразительную точку отсчета для «Страны приливов» задают «Братья Гримм» — фильм, выпущенный Гиллиамом практически одновременно, принятый без особых оговорок и не возбудивший ровным счетом никаких страстей. Как будто их делали два разных режиссера. На самом деле это два лика Терри Гиллиама, который всегда живет в режиме экстрима и борется с



*«Братья Гримм»*

трудностями, часто сам создавая их. В «Братьях Гримм» спецэффекты впечатляют не своим масштабом, а своей рукотворностью: Гиллиам умеет освоить бюджет, сделав фильм еще более дорогим. В «Стране приливов», напротив, подводные съемки имитируются переливами кисеи: бедность не порок, а стимул поднапрячь воображение.

Разница между двумя этими кинопроектами не только в бюджете, который в «Братьях Гримм» на порядок выше, но в вытекающей из него степени продюсерского контроля. Когда контроль слишком велик, кино даже у этого неисправимого кинохулигана получается чересчур мейнстримовским, и в нем оказывается «мало Гиллиама». Когда контроль сводится к нулю, как в случае «Страны приливов», Гиллиам выпадает в осадок, быть может, «слишком много», но это все же меньше из двух зол.



# «ШИЗОФРЕНИЯ — ЭТО ПРОЩЕ, ЧЕМ МОЖНО СЕБЕ ПРЕДСТАВИТЬ»

На тему о том, как взаимодействуют сюжет и бюджет, творческая фантазия и производственная реальность, мне удалось поговорить с Терри Гиллиамом после премьеры «Страны приливов».

— *Как вы совмещаете столь разные внутренние установки — на масштабный блокбастер и на элитарный арт-проект?*

— Шизофрения — это проще, чем можно себе представить. Две взаимоисключающие вещи запросто помещаются в моей голове. Одна не отрицает существования другой.

— *А какой из фильмов было делать труднее?*

— Однозначно — тот, который стоил 80 миллионов. Я ежедневно чувствовал, как они давят на меня своей гребаной массой. Наверное, когда смотришь «Братьев Гримм», это заметно.

— *Все равно в фильме чувствуется увлеченность. Чем вы вдохновлялись и как сопротивлялись бюджету?*

— Я старался исходить из визуального образа — среды, атмосферы, костюмов. Они должны были диктовать историю, а не наоборот.

— *То есть вы утопили сценарий в визуальной фактуре?*

— В общем, да, но это скорее игрушки для взрослых. Дети, чье восприятие не испорчено и не заштамповано, вероятнее всего, воспримут кино как сказку. И я готов им в этом помочь: может быть, потому, что уже сам впадаю в детство, а может, я из него никогда так и не вырос.

— А что по поводу «Страны приливов»? Вряд ли это кино для детей...

— Это как раз тот редкий случай, когда я сразу влюбился в книгу и захотел перенести ее на экран. «Страна приливов» Митча Калина — прекрасная в своей мрачности история, ни на что не похожая. История маленькой девочки, которой не повезло с родителями и которая придумывает воображаемую страну. Не знаю, сможет ли ее воспринять среднестатистический ребенок, но ведь девятилетняя Джodelь Ферланд смогла это сыграть. Правда, она — гениальная актриса, начиная с четырех лет снялась двадцати шести фильмах, это больше, чем я снял за свою жизнь. Так что некоторые дети по своему опыту могут дать нам фору.

— Сила, заключенная в детях, — это ведь и есть тема вашего фильма?

— Именно так. В Америке, а в последнее время и в Англии то и дело слышишь о детях-жертвах: «жертва насилия», «жертва инцеста», «жертва похищения». Взгляните на заголовки первых полос — и вы увидите, что дети, а не взрослые продают газеты и телепрограммы. На самом деле дети не созданы для того, чтобы быть жертвами. Они — сильные. Они как мячики: их роняют, а они отскакивают от земли, в отличие от взрослых. В «Стране приливов» я показал девочку, которая оказывается в тяжелой ситуации, но не просто выживает, а преображает ужасный мир вокруг нее в чудесный и прекрасный.

— То есть это кино о духовном сопротивлении — тема, знакомая еще по «Бразилии». Почему она вас волнует давних пор?

— Слава богу, я не жил в Советском Союзе, но и того, что видел на Западе, хватило. Тогда, в середине 80-х, в Италии еще действовали «красные бригады» в Германии — группа Баадер-Майнхоф. Западные правительства подняли на щит борьбу с терроризмом и принялись закручивать гайки. Забавно, что в наши дни Америка почти буквально превратилась в мою «Бразилию»: она изобретает терроризм, чтобы обосновать свою тоталитарную паранойю и предоставить карт-бланш спецслужбам.

— Трагические коллизии ваших фильмов часто уравнивает юмор. Юмор «Монти Пайтона» возник на волне легкомысленного оптимизма 60-х годов. Почему и сегодня он популярен во всем мире?



— Я не раз об этом думал, а теперь просто перестал. У меня нет этому факту объяснения. Мы в свое время считали, что наши шутки непередаваемы даже для американцев. И вдруг они поползли по всей планете. В Японии наши скетчи показывали в местном телешоу, и после каждого группа японцев, похожих на бизнесменов, обсуждала, что это и о чем. Это зрелище меня сильно прямо-таки долбануло по башке.

— *«Страну приливов», как и некогда «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», упрекают в нарушении норм и приличий...*

— Когда Хантер С. Томпсон писал свою книгу, еще не было понятия политкорректности, и, надеюсь, скоро его опять не будет. Сегодня же мы живем в мире, регламентированном идиотскими правилами. Люди боятся прямо сказать, что они чувствуют, боятся нарушать приличия, жить не как все. Мы перешли порог третьего тысячелетия, и где мы находимся? Где, черт возьми, достигнутый нами прогресс в терминах личной моральной свободы?



ПИТЕР  
**ГРИНУЭЙ**





# СЕМЯ И ПЕПЕЛ

Питера Гринуэя, британского кинорежиссера и автора многих мультимедийных арт-проектов, трудно застать дома. Две трети года он проводит в путешествиях. Читает лекции в Гаване. Ставит в Зальцбурге оперу по мотивам венской экспозиции «100 объектов, представляющих мир». Декорирует концептуальными постройками и аксессуарами швейцарские города. Снимает новый фильм в разных концах света — от Колорадо до Манчжурии.

Совсем недавно он оформил зону инсталляций в барочной резиденции Савоев под Туринном — в самом современном дворцовом музее Европы. Специальная система проекторов позволяет увидеть живые картины из жизни аристократии: сцены охоты, балов, ночных романтических разговоров под луной, вплоть до «интимной комнаты», где объемные фигуры по двое укладываются в постель: в ней ведь тоже творилась история королевства.

Знаменитая выставка картин, рисунков и коллажей Гринуэя называлась «Семя и пепел», в центре ее были изображения двух обнаженных тел утопленников — мужского и женского. Гринуэй, как и в начале своей карьеры, одержим уверенностью, что есть только две достойные искусства темы — это любовь и смерть, эрос и танатос. («Если мы можем хотя бы частично управлять первым, то второй — не можем и не сможем никогда».) Он признателен тем, кто правильно воспринимает его идеи и находит их увлекательными. И азартно спорит со своими оппонентами — английскими критиками, которые

обвиняют Гринуэя во всех смертных грехах. В том, что он насилует изображение, актеров, камеру. В том, что его фантазии агрессивны и бессодержательны, а его экранные конструкции — перегруженные и невесомые «горы из пуха». Гринуэя упрекают в чрезмерном «арифметическом» рационализме и чрезмерной чувственности, в грубом эпатаже и переутонченности.

Когда недостатков накапливается слишком много, можно наверняка сказать, что перед нами великий художник. Впрочем, слово «художник» к Гринуэю надо применять осторожно. Он считает живопись не только величайшим из искусств, но и самым трудным: в ней некуда и не за что спрятаться. Кино же, по Гринуэю, — дело ловких интеллектуалов, знающих, как строить капканы и фальсифицировать факты. Художник не должен анализировать. Когда герой фильма «Контракт рисовальщика» пытается совместить то, что воспринимают его глаза и его мозг, он терпит поражение.

«Контракт рисовальщика» — это «Фотоувеличение» 1982 года. Антониони, чтобы снять в 1968 году свой знаменитый фильм о причудах фотопленки, поехал в богемный Лондон. Десяток с лишним лет спустя Гринуэю пришлось бежать из Лондона в конец XVII века. Оказывается, уже тогда реальность ускользала от глаз древнего «фотографа» — нанятого по контракту рисовальщика, делающего серию похожих на чертежи рисунков английского поместья. Добросовестная регистрация природы фиксирует нечто запретное — запах семейного заговора и убийства. А то, что по старинке именуется искусством, само способно спровоцировать насилие и становится опасным для жизни: рисовальщик погибает. Как и американский архитектор, который приезжает в Рим и становится жертвой интриг, измены жены и рака желудка («Живот архитектора», 1987). Проблема этого героя в том, что он считает законы архитектуры основой высшего мирового порядка. Фанатично борясь за сохранность старинных зданий, он не замечает, как эрозия разрушает его собственное тело.

В фильме «Зед и два нуля» (1985) близнецы-зоологи, чьи жены погибли в автокатастрофе, снимают на пленку процессы распада живой материи. Они хотят таким образом, подобно Дарвину, доко-

паться до первооснов природной эволюции. Их общая любовница, потеряв в той же катастрофе одну ногу, расстается и с другой (ради симметрии — чрезвычайно характерный мотив для любящего порядок Гринуэя!). В итоге близнецы совершают самоубийство перед автоматической фотокамерой и предоставляют ей фиксировать свои разлагающиеся тела. Начав как амбициозные «организаторы природы», они кончают ее рядовыми жертвами.

В этом фильме есть и другой мотив — увлечение Вермеером, полотна которого один из героев научился подделывать с пугающим совершенством. Искусство — эта фальсификация реальности — еще один способ усмирить дикую природу, систематизировать ее, загнать в зоопарк (ZOO — Z и два нуля — и означают зоопарк). Этим всю жизнь сам занимается Гринуэй, хотя прекрасно знает, что все попытки человека преодолеть свою биологию будут стерты в пыль. Цинизм естествоиспытателя уживается в нем с чисто художественным благоговением и религиозным страхом перед хаосом.

Правила игры в смерть пытается вывести судебный эксперт из картины «Отсчет утопленников» (1988), снятой так, будто Гринуэй экранизировал «Макбета» в жанре ренессансной комедии или даже «комедии положений». На первый взгляд все смерти в фильме похожи: три героини (инстинктивные феминистки) топят своих мужчин — в реке, в бассейне, в ванне. Человеческие поступки, от судьбоносных до самых незначительных, подвижны неоформленными желаниями, а жизнь состоит из попыток придать им форму. Вот почему говорят: «правила игры». Лучше быть игрушками в чьих-то руках, чем вообще оказаться в мировом хаосе лишенным траектории и орбиты.

Пока герои играют друг с другом и с жизнями своих близких, Гринуэй играет со зрителем. «Что такое искусство, как не попытка установить порядок в хаосе?» — говорит он. Условный порядок создается на уровне сюжета, на уровне структуры и на уровне изображения. Помогает режиссеру девочка, которая в прологе прыгает через скакалку и устанавливает порядок чисел: от одного до ста. Отныне каждое микрособытие фильма будет скрупулезно пронумеровано. Эта опасная игра напоминает те, что ведут родители с детьми во время путешествий: например, они считают машины с одной сломанной фа-



«Живот архитектора»

рой. Поначалу кажется, что судебный эксперт близок к победе и вот-вот выведет закон смертей. Но парадоксалист Гринуэй подстраивает и ему ловушку: эксперт, пытавшийся покрыть преступления женщин ради высших целей, сам оказывается их жертвой. Погибает и его сын, коллекционирующий трупы животных, и девочка-«считалка».

При ближайшем рассмотрении оказывается, что общих правил жизни и смерти нет. Интеллект обнаруживает существование различных систем в мире, но не в состоянии решить, какая из них предпочтительнее. Побеждает ненавистная Гринуэю иррациональность. Не случайно название фильма — «Drowning by Numbers» — может переведено и как «Утопая в числах», наполнив его обратным смыслом.

Утопленники стали одной из навязчивых идей Гринуэя, и он даже снял фильм «Смерть в Сене», где ведет уже не фантазийный, а основанный на исторических хрониках отсчет трупов, выловленных в парижской реке в период с 1795 по 1801 год. Вот уже многие годы Гринуэй маниакально регистрирует различные объекты (мельницы,

лестницы или людей, выпавших из окон), составляет художественные алфавиты, каталоги, карты и графики. В картах его восхищает то, что вы можете одновременно видеть прошлое, настоящее и будущее: где вы были, где вы сейчас и где вы окажетесь.

Самым скандальным гринузевским фильмом стал «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989). Нигде так блестяще не проявилась мощная изобразительность режиссера, поддержанная чуткой рукой Саша Верни — французского оператора русского происхождения, снявшего такие шедевры, как «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене и «Дневная красавица» Луиса Бунюэля (оба режиссера, особенно Рене, оказали на Гринуэя несомненное влияние). Верни на годы стал соратником Гринуэя — так же как замечательный композитор Майк Найман. Тихие зловещие аккорды, создавшие атмосферу «Контракта рисовальщика», развиваются в «Поваре, воре...» по принципу спирали и в финале, кажется, разрывают своей агрессией полотно экрана. Недаром Найман называет эту музыку «фашиствующей» и говорит о ее диктаторской мощи. Композитор проводит линию связи между барочными вариационными формами XVII века и современным постминимализмом.

Не меньшую лепту в художественный эффект картины внесли дизайнеры Бен Ван Оз и Ян Роэлфс. Во время авангардного фестиваля в Роттердаме, где показывали фильм Гринуэя, именно они оформили интерьер местного ресторана. Там стояли в вазах немислимые букеты — целые кусты с сочетанием живой и искусственной листвы, с пышными бутонами, с диковинными декоративными птицами. На протяжении десяти дней гости фестиваля все больше погружались в атмосферу увядания, а под конец — и гниения, когда запах разложившихся цветов и стеблей примешивался к ароматам устриц и лангуст, кремов и фруктов, вин и соусов.

«Повар, вор...» — шедевр торжествующей живописной зрелищности. В ресторане, где происходит практически все действие, висит картина Франца Хальса «Банкет офицеров гражданской гвардии Святого Георгия» (1616). Герои фильма уподобляются фигурам этого полотна, как бы срисовывая самих себя с «мертвой натуры». Но некоторые из них и на самом деле мертвы. Нувориш Альберт (он



«Отсчет утопленников»

же — Вор), демонстрирующий мужскую брутальность, импотент. Самая выдающаяся часть его тела — не выступ, а впадина: ненасытный рот, которым он поглощает пищу и им же изрыгает пошлости. Пока он жрет и разглагольствует, его жена Джорджина заводит любовные шашни в туалете. Объект ее обеденного блюда — интеллигент-чужак, приходящий сюда неизвестно зачем, поглощенный не меню (единственная книга, которую уважает Альберт), а настоящими, в толстых переплетах, книгами.

Мечь Вора, несомненно, будет ужасна, но до какой степени? Он выслеживает соперника, забивает ему рот страницами ненавистных книг и лишает жизни. Мечь Джорджины окажется не менее символической и еще более кошмарной. Она уговаривает повара зажарить труп своего любовника и предлагает мужу отведать самую лакомую часть блюда, которую она не раз пробовала, только в ином виде. Рот Альберта в мучительном порыве брезгливости и вожделения тянется к жаркому из человеческого мяса. И тогда Джорджина стреляет в убийцу.

лестницы или людей, выпавших из окон), составляет художественные алфавиты, каталоги, карты и графики. В картах его восхищает то, что вы можете одновременно видеть прошлое, настоящее и будущее: где вы были, где вы сейчас и где вы окажетесь.

Самым скандальным гринузевским фильмом стал «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989). Нигде так блестяще не проявилась мощная изобразительность режиссера, поддержанная чуткой рукой Саша Верни — французского оператора русского происхождения, снявшего такие шедевры, как «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене и «Дневная красавица» Луиса Бунюэля (оба режиссера, особенно Рене, оказали на Гринуэя несомненное влияние). Верни на годы стал соратником Гринуэя — так же как замечательный композитор Майк Найман. Тихие зловещие аккорды, создавшие атмосферу «Контракта рисовальщика», развиваются в «Поваре, воре...» по принципу спирали и в финале, кажется, разрывают своей агрессией полотно экрана. Недаром Найман называет эту музыку «фашиствующей» и говорит о ее диктаторской мощи. Композитор проводит линию связи между барочными вариационными формами XVII века и современным постминимализмом.

Не меньшую лепту в художественный эффект картины внесли дизайнеры Бен Ван Оз и Ян Роэлфс. Во время авангардного фестиваля в Роттердаме, где показывали фильм Гринуэя, именно они оформили интерьер местного ресторана. Там стояли в вазах немислимые букеты — целые кусты с сочетанием живой и искусственной листвы, с пышными бутонами, с диковинными декоративными птицами. На протяжении десяти дней гости фестиваля все больше погружались в атмосферу увядания, а под конец — и гниения, когда запах разложившихся цветов и стеблей примешивался к ароматам устриц и лангуст, кремов и фруктов, вин и соусов.

«Повар, вор...» — шедевр торжествующей живописной зрелищности. В ресторане, где происходит практически все действие, висит картина Франца Хальса «Банкет офицеров гражданской гвардии Святого Георгия» (1616). Герои фильма уподобляются фигурам этого полотна, как бы срисовывая самих себя с «мертвой природы». Но некоторые из них и на самом деле мертвы. Нувориш Альберт (он



«Отсчет утопленников»

же — Вор), демонстрирующий мужскую брутальность, импотент. Самая выдающаяся часть его тела — не выступ, а впадина: ненасытный рот, которым он поглощает пищу и им же изрыгает пошлости. Пока он жрет и разглагольствует, его жена Джорджина заводит любовные шашни в туалете. Объект ее обеденного блюда — интеллигент-чужак, приходящий сюда неизвестно зачем, поглощенный не меню (единственная книга, которую уважает Альберт), а настоящими, в толстых переплетах, книгами.

Мечь Вора, несомненно, будет ужасна, но до какой степени? Он выслеживает соперника, забивает ему рот страницами ненавистных книг и лишает жизни. Мечь Джорджины окажется не менее символической и еще более кошмарной. Она уговаривает повара зажарить труп своего любовника и предлагает мужу отведать самую лакомую часть блюда, которую она не раз пробовала, только в ином виде. Рот Альберта в мучительном порыве брезгливости и вожделения тянется к жаркому из человеческого мяса. И тогда Джорджина стреляет в убийцу.





*«Контракт рисовальщика»*



*«Повар, вор, его жена и ее любовник»*

*«Чемоданы  
ульса Лупера»*





«Дневник у изголовья»

«Зед и два нуля»



Прирожденный структуралист, Гринуэй во всех своих фильмах вычленяет и тщательно описывает модели цивилизации и культуры, обнаруживая ее злые шутки и тайную связь с первобытными культурами, мифологией варварства, религией и натуральной историей. «Повар, вор...» — не исключение. Здесь в качестве модели берется ритуальная культура кухни — преимущественно французское изобретение (хотя сам режиссер предпочитает индийские и арабские рестораны). Гринуэй включает кулинарию в число трех «маленьких С» — так называемых «фальшивых искусств»: *couture*, *coiffure*, *cuisine* (портняжное, парикмахерское и кулинарное). Если кулинария — это религия современной цивилизации, то кухня (помещение для готовки) — ее храм. Кухня в фильме Гринуэя и впрямь похожа на церковь, и лишь в первый момент удивляешься, когда поваренок начинает петь псалмы своим ангельским сопрано.

Гринуэй наглядно воспроизводит на экране пространство огромного тракта пищеварения: блоки по приему, хранению и приготовлению пищи (кухня), ее поглощению и перевариванию (обеденный зал ресторана), ее выбросу (туалет, столь же просторный и стерильный, как остальные блоки, где все приспособлено, чтобы деликатесы были столь же комфортабельно выведены из организма, сколь и недавно введены в него). Каждый блок имеет свой доминирующий цвет: зеленый — кухня, красный — ресторан, белый — туалет. Пройдя через этот «комбинат питания», человек выходит уже другим, словно бы частично тоже переваренным.

И хотя вульгарного Вора невозможно «переварить», то есть цивилизовать, Повар не оставляет своих обреченных попыток. Этот персонаж, который покровительствует тайным любовникам, вызывает у Гринуэя наибольшую симпатию: «В некотором роде это я сам. С каждым новым фильмом я приглашаю людей к моему столу и готовлю блюда».

«Повар, вор...» — последнее гринуэевское блюдо, которое было съедено, да и то не без отрыжки, западной «культурной общественностью». Далее последовали «Книги Просперо» (1991): эта кинематографическая версия «Бури» была сделана методом «электрификации Шекспира» и оказалась тем не менее, даже несмотря на



*«Повар, вор, его жена и ее любовник»*

бенефис старейшины Джона Гилгуда, удивительно бесплотной, больше напоминающей хореографию, чем драму, и словно бы бесполой, хотя Гринуэй ввел в картину целый парад мужских гениталий. Режиссер здесь свирепо расправился с сюжетом: он давно считает источником всех бед нарративную стилистику, выработанную романом XIX века с его «суетливыми придыханиями и рассуждениями о всякой ерунде». Вместо этого Гринуэй разворачивает на экране свою космогонию, свой мифологический бестиарий, где непрерывно воспроизводятся две основные фазы природной жизни: половой инстинкт и смерть.

Сюжет Шекспира затерялся в изобразительном и монтажном великолепии «Книг Просперо», и они превратились в огромный каталог, или энциклопедию, или диссертацию по шекспировской эпохе. В которой, как и в последователем периоде барочной Контрреформации с ее кроваво-мелодраматичным театром, и в сменившей ее культуре маньеризма Гринуэй усматривает прообразы современной массовой индустрии имиджей.

Кризисной стала для Гринуэя одна из самых сильных его киноработ — «Дитя Макона» (1993). Это фильм об эксплуатации малолетних. Не их труда, а их имиджа. Их невинности как смутного объекта запретных желаний и источника наживы. Толчком послужили рекламные фотографии Оливьеро Тоскани. Но Гринуэй не был бы собой, если бы не отправил «святое чадо» в свой любимый XVII век и не сделал его героем католической мистерии. Понимая католи-

цизм, с одной стороны, как высший пик архитектуры и живописи, с другой — как прообраз тоталитарных режимов.

История «святого дитяти из Макона» выдумана Гринуэем в точном соответствии с культурными интересами режиссера. Погрязший в грехе город Макон неожиданно открывает Чудотворное Чадо, способное исцелять горожанок от бесплодия. За право торговать естественными выделениями ребенка — слюной, уриной, мокротой и кровью — разворачивается борьба между церковной общиной и сестрой Чада, которая объявляет его произведенным ею самой продуктом непорочного зачатия, а потом убивает. Вместо казни девушку насилует целый город, и в этот момент окончательно выясняется, что на самом деле все происходит на сцене театра, однако насилие настоящее, и актеры своими стараниями вжиться в роль достигают «полной гибели всерьез». В действие пьесы активно вторгаются зрители, особенно неопит и религиозный фанатик Козимо Медичи. А в финале улыбчивый режиссер объясняет зрителям спектакля и фильма, что все увиденное ими — жуткий вымысел, фантазия, лицедейство.

Помимо секса и смерти, которых в картине предостаточно, в ней ключевое место занимает также мотив рождения и связанные с ним — беременность, бесплодие, девственность, грудное вскармливание. В то время как мужчины у Гринуэя выполняют столь ценную режиссером цивилизаторскую функцию и пытаются организовать порядок, женщины, как правило (вспомним «Отсчет утопленников»), используют мужчин для сексуальных радостей и деторождения, а потом убивают. В «Поваре, воре...» этот «статус кво» несколько нарушается в пользу женщин; «Дитя Макона» вновь восстанавливает традиционный баланс. Хотя жертвой насилия здесь становится как раз таки женщина, играющая сестру Джулия Ормонд вполне монструозна в своих потугах надуть природу и спекулировать на религиозных культах.

Критика и публика в штыки приняли именно этот фильм, где глубже всего прочерчивается связь между современностью и культурными мифами прошлого. Гринуэй выделяет среди них — помимо его излюбленной голландской живописи — жестокий и мело-



«Дитя Макона»

драматичный постъелизаветинский, постшекспировский (иаковианский — по имени короля Иакова) английский театр. И протягивает от него нить к авангарду XX века — к «театру жестокости» Антонена Арто, к агрессивным «аттракционам» Эйзенштейна, к «волюнтаризму образов» Алена Рене. Конец столетия знаменуется внедрением шокирующих эмоциональных приемов авангарда в массовую индустрию имиджей: то, что некогда было интеллектуальным эпатажем, стало расхожим приемом паблисити.

В некотором роде и сам Гринуэй прошел, в сокращенном временном масштабе, этот путь. Еще в начале 80-х он был автором двадцати шести экспериментальных киноработ, профинансированных Британским киноинститутом. На этом опытном пятачке он своеобразно переваривал свой небогатый, но болезненный жизненный опыт. Дитя войны (год рождения 1942), Гринуэй, по его словам, прошел через «типичную английскую начальную школу-интернат, которая хранит свои худшие традиции — гомосексуальные приставания или поджигание лобковых волос у новичков, всю эту богомерзкую подростковую деятельность». Юность он посвятил живописи, после чего десять лет проработал монтажником учебных фильмов в правительственном Центральном офисе информации.

Его идеи о кино выросли из борьбы с неореализмом, который Гринуэй считает губительным и бесперспективным. Он видит и ценит в кино другую жизнь — нечто искусственно воссозданное. Он считает кино тотальной художественной формой, о которой мечтал Вагнер. Формой, пришедшей на смену великим художественным движениям прошлого, каждое из которых просуществовало около ста лет. Но и кино пережило свое столетие, и именно ему выпало подвести итог двум тысячелетиям образотворчества в Европе. Вокруг усиливается религиозный фундаментализм, но кино, по Гринуэю, — это прежде всего язык атеистов, который требует в миллион раз более развитого воображения. С приходом телевидения кино не умрет: в мире электронных медиа оно останется чем-то вроде пещерной живописи, которая тоже когда-то играла роль языка.



*«Дневник у изголовья»*



Размышления о природе слова и картинки, об их соперничестве и любовном слиянии увели Гринуэя далеко от европейской культуры и побудили снять в Японии и Гонконге «Записки у изголовья» (1996) по мотивам классического дневника Сэй Сёнагон. Подобно тому как мужчина и женщина заключают любовный контракт в целях деторождения, так изображение и слово сливаются в японской каллиграфии. Героиня фильма пишет эротические стихи на коже своих любовников и, чтобы придать искусству оттенок бескорыстия, посылает юношей, чьи тела исписаны иероглифами, к издателю-гомосексуалисту.

Гринуэй усматривает связь между старой каллиграфией и визуальной компьютерной рекламой. Режиссер видит в новых художественных языках рывок к свободе, который уже был однажды в истории культуры. И был в эпоху кубизма, конструктивизма, модернизма, который «похоже, прошел мимо кино. А может быть, само кино сознательно прошло мимо модернизма».

Гринуэй завершил для себя XX век неудачным опусом «8 1/2 женщин» (1999) и открыл новое столетие самым амбициозным своим проектом под названием «Чемоданы Тульса Лупера» (2003-2004). Как ответ на вызов новых визуальных языков, он должен был покрывать пять медийных сфер — кино, телевидение, DVD, Интернет и книгу. Комбинация старого и нового, традиционного и современного под девизом «Кино умерло, да здравствует кино!».

Действие этой истории, разбитой на три фильма, происходит на протяжении шестидесяти лет, начиная с 1928 года, когда был открыт уран, до падения Берлинской стены и до окончания холодной войны в 1989-м. «Историки будущего, — говорит Гринуэй, — возможно, назовут XX век эпохой урана — благодаря той роли, реальной и метафорической, которую это слово и этот элемент сыграли в развязывании Второй мировой войны и последовавшей затем холодной войны со всеми ее угрозами и безумствами».

Тулзе Лупер — писатель и прожектор, почти всю жизнь проводит узником. Впервые он попал в заключение десятилетним ребенком, когда отец запер его за провинность в сарае. Дальше были арест в



*«Чемоданы Тульса Лупера»*

штате Юта, сибирский лагерь в России и множество других злоключений в разных частях света. Из своего опыта Лупер вынес вывод, что охранники сами становятся пленниками тех, кого сторожат. Пока он путешествует по миру, его фигура приобретает мифический характер; особый интерес вызывают 92 чемодана Тульса Лупера (92 — номер урана в периодической системе элементов). Задумано все было интригующе, но воплощение страдало перепадами вкуса и заумью, а громоздкий сериал, снимавшийся в 16 странах, распался на неравноценные фрагменты. Некоторые из них вовсе выпали из фестивальной версии, которая по частям демонстрировалась в Венеции, Берлине и Канне — в частности, большой российский исторический эпизод с участием Ренаты Литвиновой и других наших артистов. Кое-какие русские фрагменты все же остались, но именно в них особенно чувствуется не свойственная Гриную неряшливость и приблизительность.

Потребовалось несколько лет, чтобы пережить эту неудачу и осторожно вернуться в кино. «Тайны „Ночного дозора“» (2007) можно отнести к музейному жанру, причем консервативному. По внешней видимости это традиционный байопик о великом голландском

живописце, где подробно развернуты отношения Рембрандта с женой Саскией, а после ее смерти — с подругами жизни Герти и Хендрикке, с сыном Титусом. Неужели неумный экспериментатор Питер Гринуэй наконец уgomонился и принялся, к радости продюсеров, за рутинное сюжетное кино?

Все может быть, но гринуэевский «Ночной дозор» не так прост, как кажется. Не только потому, что играющий Рембрандта Мартин Фриман несколько не романтизирует своего героя, показывая его в быту довольно желчным, скандальным и неопрятным типом — хотя и гением. Снятый в рембрандтовских тонах, этот фильм проникнут конспирологией и нумерологией: два давних конька Гринуэя. В центре сюжета — зловещие события, сопровождавшие рождение шедевра «Ночной дозор», известного также как «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема Ван Рейтенбурга».

Картина была написана в 1642 году по заказу Стрелкового общества — мушкетерского отряда гражданского ополчения Нидерландов. Рембрандт отступил от канона, согласно которому изображение должно было представлять собой статичный парадный портрет городской элиты, и изобразил роту в некотором смятении идущей в сторону зрителя. Но это далеко не единственная странность в картине. Гринуэй насчитывает четыре фундаментальных вопроса, которые ставит «Ночной дозор» перед биографом художника и ценителем живописи. Кроме того, есть восемнадцать частных вопросов. Например: почему один из двух выдвинутых на первый план персонажей (Ван Рейтенбург) одет в сияющее золото, а другой (Баннинг Кок) — в черный «сатанинский» наряд, почему второй так превышает первого в росте, а тень от руки «дьявола» падает на его напарника в районе ниже живота? Таинственная энергия этой мизансцены, похоже, подсознательно гипнотизировала и «иконоборца» в Королевском музее Амстердама, который проткнул обе фигуры ножом.

В этом полотне, наполненном светом и мраком, Рембрандт фактически разоблачает интригу, чреватую убийством, и недвусмыс-



«Ночной дозор»

ленно выдвигает обвинения против сильных мира сего. Он производит на свет абсолютный шедевр, который в то же самое время полностью разрушает его жизнь, низводя художника с высокой ступени социальной лестницы в пучину унижения и нищеты. Расплата гения за остроту художественного зрения.

Впервые ступив на территорию сюжетного кино, Гринуэй тем не менее остался верен своей главной теме. Он сделал еще один «Контракт рисовальщика», еще одно «Фотоувеличение» — 1642-го и одновременно — 2007 года. Возможно, в его режиссерской форме нет прежнего шика и блеска, зато в ней появились внятность и четкость, которых так жаждали его непримиримые критики. Теперь вряд ли у них найдутся основания в чем-то Гринуэя упрекнуть. Хотя прекрасен он был именно тогда — охваченный барочным безумством и навязчивыми идеями.



# «ИСТОРИИ НЕТ, ЕСТЬ ТОЛЬКО ИСТОРИКИ»

Мы встречались дважды — после открытия выставки Питера Гринуэя в Стамбуле и после венецианской премьеры «Тайн „Ночного дозора“». Нижеследующее — конспект двух разговоров.

*— Вы художник по первой профессии. С этим ли связано, что едва ли не каждый ваш фильм рассказывает, прямо либо косвенно, о художниках или архитекторах?*

— Похоже, что так, особенно если речь идет про Рембрандта. Когда я учился в художественной школе в Восточном Лондоне, Рембрандт был самым почитаемым художником среди моих учителей, и это давало мне все основания его ненавидеть. Однако избавиться от его влияния было невозможно. И хотя мой любимый голландский художник — Вермеер, но справедливость заставляет признать в Рембрандте демократа, республиканца, гуманитария и почти что постфеминиста, постфрейдиста. Помимо того, что он просто гений, проникающий к нам через толщу четырех столетий.

*— Как вы выбирали актера на главную роль? Хотя у вас снимались Хелен Миррен, Ришар Боринже, Эван Макгрегор и Джулия Ормонд, вас ведь трудно назвать актерским режиссером?*

— Кинозвезды интересуют меня лишь в качестве культурных знаков, устойчивых имиджей. Их актерские возможности не так уж важны. И в данном случае важнее всего было физическое сход-



ство. Рембрандта принято изображать пожилым и отечным, так его играл в свое время Чарльз Лоутон, а недавно Клаус Мария Брандауэр. Но в период создания «Ночного дозора» художник был еще достаточно молод, и Мартин Фриман гораздо больше подходит на эту роль.

— Как обычно, вы балансировали между исторической реальностью и вымыслом?

— Такого предмета, как история, не существует, есть только историки. Будь вы Ридли Скотт или Вальтер Скотт, вы всегда только играете в историю, организуете историческое пространство.

— А как вы организуете собственное жизненное пространство? Что такое для вас — дом? И каков идеал дома?

— У меня два дома. Один расположен в Западном Лондоне. Это элегантный буржуазный дом в поздневикторианском стиле, построенный в конце XIX века (если быть точным, в 1879 году), четырехэтажный, с большим подвалом. Он весь заполнен книгами, которые буквально падают с лестниц. С этим ничего нельзя поделать. С задней стороны здания находится студия. Еще одна расположена



в другом районе Лондона, там я раньше держал самое дорогое профессиональное оборудование. Но теперь это стало опасно: студию уже четыре раза грабили, и полиция просто сбилась с ног. Последний раз украли программное обеспечение для новейшей марки компьютеров и, как утверждает полиция, вывезли его в Москву. В студию проникали всегда одним и тем же путем — через крышу, хитроумными способами блокируя сигнализацию.

— *Не защищенная от грабителей студия — это и есть ваш второй дом?*

— Нет, мой настоящий второй дом находится в деревне, в местечке Ньюпорт, недалеко от Кардиффа. Именно там, в Уэллсе, я родился. Дом стоит на вершине горы, недалеко находится оловянная фабрика, есть еще артезианский колодец. Эти места описал знаменитый поэт Вордсворт. Дом, в котором я отчасти живу, постройки конца XVIII века (1790), скромный такой дом с садом. Там тоже полно книг. Это и есть мой идеал дома — жить в библиотеке в саду.

— *Кто бы подумал, что вы такой поклонник книжной культуры: ведь именно с литературностью вы всю боретесь в кино.*



— Я борюсь с литературным способом повествования на экране, который несет свои законы. Мне кажется, мы еще не видели настоящего кино. На мой взгляд, за нами всего лишь сто лет иллюстрации текстов. Но сами книги я обожаю — причем всякие.

— *В том числе описи, словари, графики, таблицы и каталоги. Это следует из ваших фильмов и рисунков, где вы ведете отсчет — чаще всего в пределах сотни — тех или иных объектов: то мельниц, то людей, выпавших из окон в каком-нибудь провинциальном местечке, то мертвых тел, извлеченных из Сены. А в жизни вы — коллекционер?*

— О да, я — истинный коллекционер! Никогда ничего не выбрасываю. Помимо книг и картин, в юности я коллекционировал насекомых. Это наследие моего отца-энтомолога. Чувствую в себе и задатки таксидермиста: чучела птиц и зверей украшают мой кабинет.

— *Еда — еще один важный компонент ваших фильмов. Иногда — как в «Поваре, воре...» — их герои предпочитают острые блюда. А какая кухня вам по душе?*

— Недавно я побывал в Израиле и пришел в восторг от арабской кухни. Лондон славится ресторанами всех народов мира, особенно бывших колоний. Я часто бываю в индийских и пакистанских.

— *Сами вы готовите?*

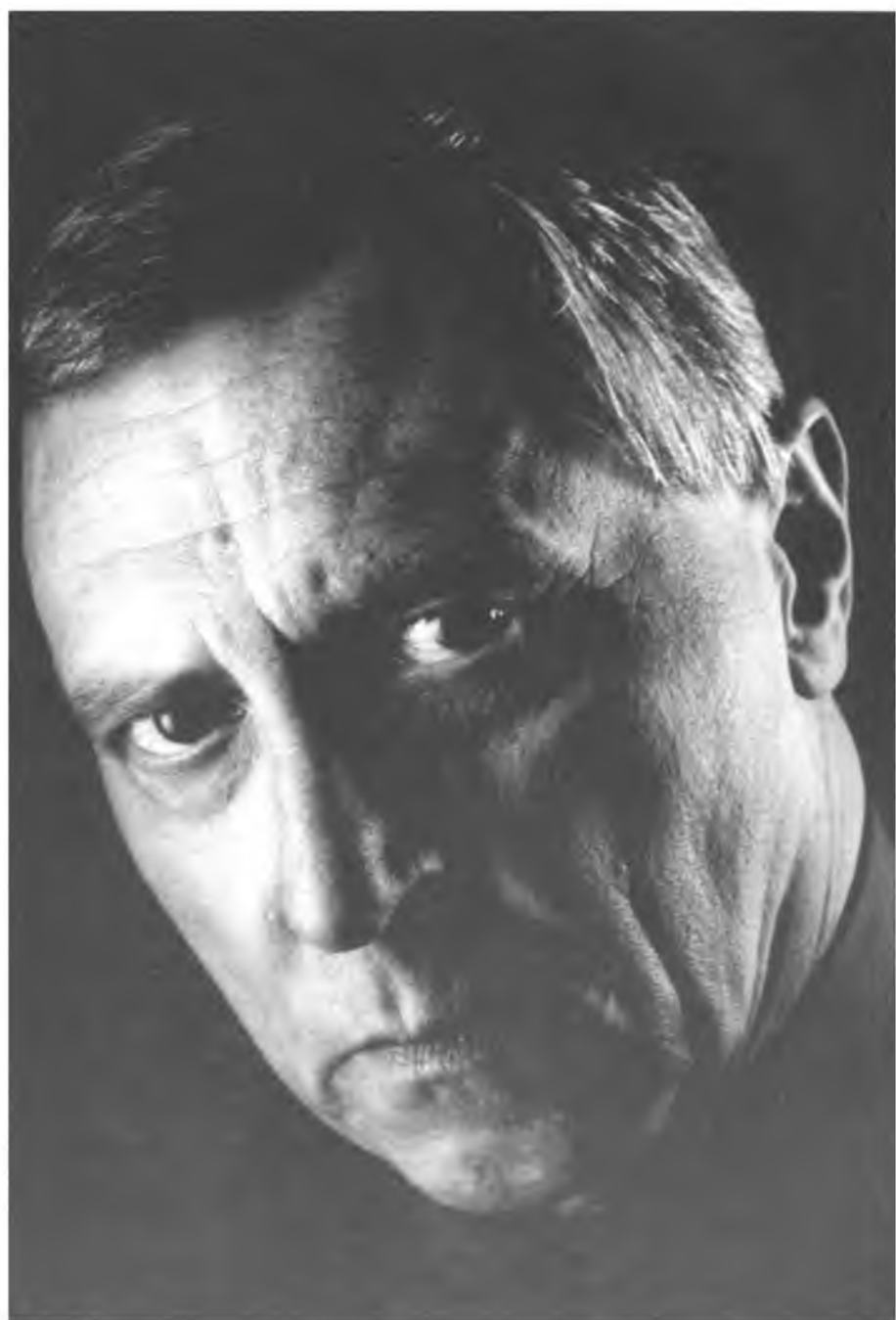
— Для этого совершенно не остается времени. Большую часть года я провожу в разъездах.

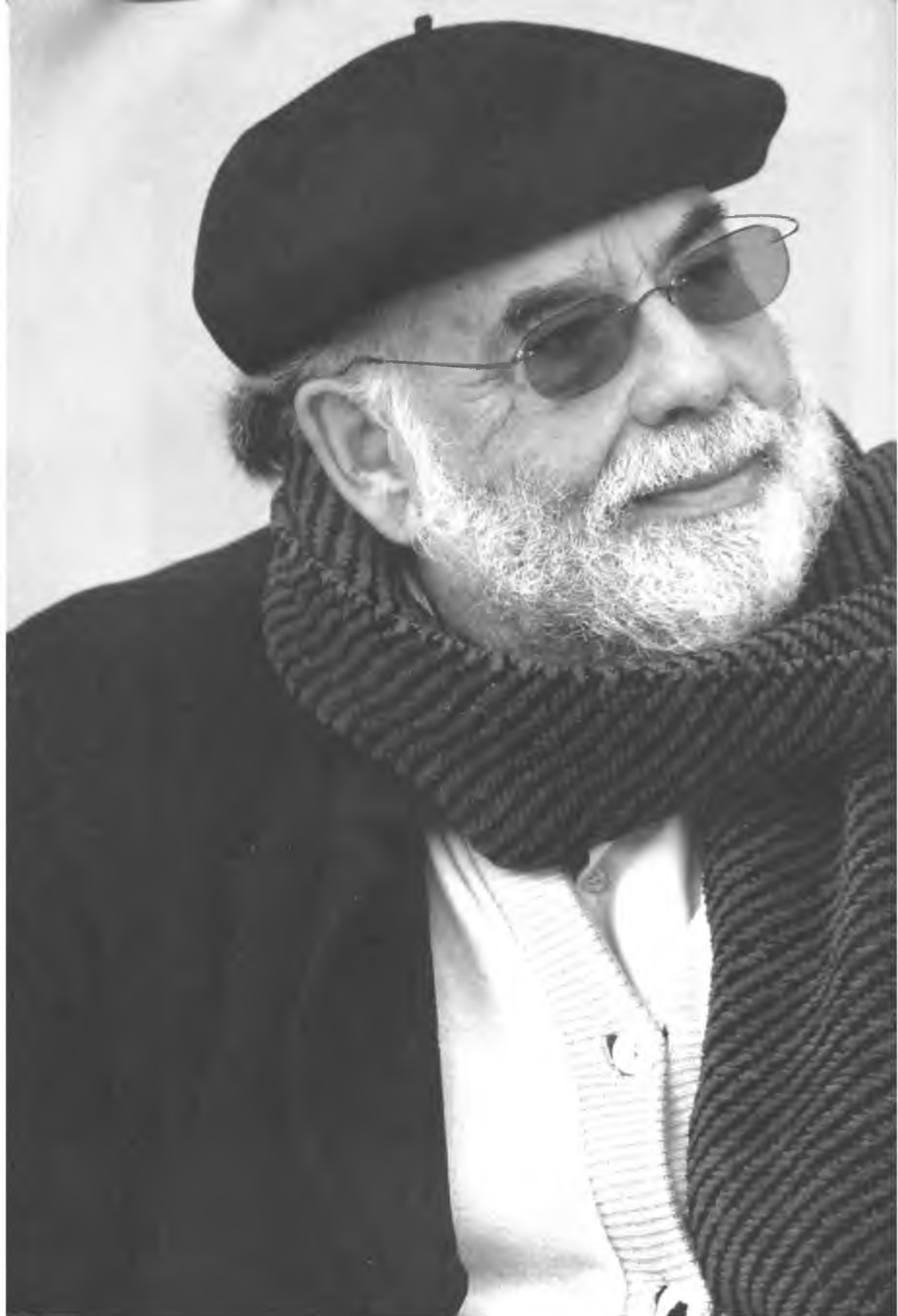
— *Каковы ваши маршруты?*

— Читал лекции студентам университета в Гаване. Был в Осаке, Киото, планирую большую выставку в Японии.

— *Какой век вы больше всех любите и в каком предпочли бы жить?*

— Без всяких сомнений — теперь, в XX столетии. Я испытываю к настоящему и к будущему огромный интерес. Развитие технологий настолько стремительно, что в корне меняет природу человека. Я люблю XVII век и испытываю к нему большую привязанность. Но жить в нем не хотел бы — только в двадцатом!





ФРЭНСИС ФОРД  
**КОППОЛА**



# ЦЕЛЛУЛОИДНЫЙ ДРАКУЛА

Самый таинственный фильм Фрэнсиса Копполы — «Дракула Брэма Стокера» (1992). «Симфония черного и красного, ночи и крови» создана во всеоружии голливудского постановочного мастерства с использованием профессионалов-гастролеров: немецкого оператора Михаэля Баллхауза, японской художницы по костюмам Эйко Исиока, английских актеров Гэри Олдмана и Энтони Хопкинса. Но главное заимствование Копполы — сам роман Брэма Стокера, выросший из недр европейской индустриальной цивилизации и культуры.

Именно викторианская Англия — классическая (и уже слегка загнивающая) страна капитализма, вскормила своей кровью этот культовый литпамятник. В XX веке мотив вампиризма обнаруживал все новые и новые актуальные трактовки и возвращался — чаще всего через кинематограф, — когда находил для себя подходящее «время и место». Вампир приходил на экран в момент кризиса нации — в 1922 году в Германии (знаменитый «Носферату»), в 1930-м в Америке, в 1958-м в Великобритании, снова в Америке (теперь уже тоже слегка загнивающей) — в 1979-м и в 1992-м.

Эстетика «Дракулы» восходит к поздневикторианскому иллюзионистскому театру. Умиравший век с призрачными зеркалами погружается в сон, но его нарушают куда более жуткие, современные призраки. Как пишет журнал Sight&Sound, викторианские ужасы были грезами романтизма. Теперь они стали реальностью и хвата-

ют нас за подол. Франкенштейн и другие чудовища разгуливают по улицам, подобно герою Энтони Хопкинса из «Молчания ягнят», да еще философствуют и сыпят афоризмами. Эпидемия каннибализма и СПИДа, кризис коммунизма и балканский апокалипсис — вот фон конца века, на котором одинокий и одержимый любовью кополовский Дракула в парике «версальский помпадур» выглядит весьма трогательным существом.

Марксисты видели в вампире аллегорический образ кровососа-эксплуататора; по фольклористам, вампир воплощал страх того, что мертвецы не умирают взаправду; новое время принесло новые трактовки. Теперь в старом сюжете находят метафору педофилии или наркомании. Или рассматривают вампиризм как порождение восточноевропейского мира (Дракула, как известно, обитал в Трансильвании), истощенного социализмом и, в свою очередь, пьющего кровь из Западной Европы.

Все эти идеи действительно витают вокруг фильма Копполы. Ни в каком другом американском режиссере не встретить такого крутого замеса интеллекта и сентиментальности, идеализма и практицизма, утонченности и гигантомании, продюсерской жилки и чистого культа стиля. Его определяют как гибрид Феллини и Занука (одного из крестных отцов продюсерской мафии Голливуда). Он состоит из бороды, темных очков, кинокамеры и берета. Он любит электронику и заход солнца, комиксы и Наполеона, Фреда Астера и немецкое кино.

Коппола всегда был окутан легендами. Генетически режиссер связан с итальянской традицией, с пронизывающей ее идеей оперы и мелодрамы. Отец, Кармине Коппола, был флейтистом у Тосканини, дирижировал мюзиклами и сочинял музыку для фильмов сына; мать в молодости играла у Витторио де Сики. Еще в младенческом возрасте Фрэнсис, которому отец, поклонник Генри Форда, придумал второе имя Форд, обожал играть с киноплёнкой, а в десять лет мастерил театр марионеток и накладывал звук на семейные любительские фильмы. Эта легенда о чудесном ребенке итало-американских кровей, влюбившемся в кинематограф в период затяжных детских болезней, подозрительно дублируется в биографиях Мартина Скорсезе.

Уже в самом начале профессиональной карьеры Коппола проявляет свойственную ему всеядность: делает дешевые секс- и хоррор-фильмы в команде Роджера Кормана; в последний раз снимает танцующего Фреда Астера; выступает с поп-артовской экранной импровизацией в духе «Битлз»; пишет сценарии батальных супергигантов; наконец — ставит стопроцентно авторский фильм «Люди дождя» (1969), признанный на родине «престижной неудачей», но сделавший молодому режиссеру имя в Европе. Это был один из роуд-мувиз, появившихся на руинах классической голливудской мифологии и сформировавших новый имидж американского кино — кино рефлексии, разочарования и протеста. Но подспудно зрела ответная созидательная волна, в мощном оркестре которой Копполе было суждено сыграть первую скрипку.

Чтобы стать свободным, Коппола сначала заковал себя в тиски кормановской системы поточного производства — когда в рекордно короткие сроки в рамках мизерного бюджета снималось два фильма вместо одного. У Кормана режиссер получил не только первую постановку, но и смежные профессии сценариста, мастера диалогов и, если потребуется, звукооператора. Здесь он освоил и основы продюсерской стратегии, что весьма пригодилось впоследствии. Ретроспективный взгляд побуждает по-новому взглянуть на кормановскую школу — не просто как на трудовые галеры. Речь не только о навыках профессионализма (Корман говорил, что в каждом ученике он воспитывал сначала монтажера, а потом уже режиссера), но и о становлении нового типа художественной личности. Из кормановских мастерских вышли такие разные режиссеры, как Джо Данте, Алан Аркуш, Джонатан Демме, Пол Бартель, множество блестящих актеров во главе с Диком Миллером и Мэри Воронов. Общее у них было только одно: каждый в отдельности — исключительно одаренный художник. Корман создавал для них люфт между самовыражением и поточным производством, готовил для каждого нишу в грядущих джунглях постмодернизма.

Корман и его ученики были сильно политизированы со времен кубинского кризиса, участвовали в левых движениях, делали рок-н-ролльную революцию. И хотя Корману присвоили титул «короля



«Разговор»

В-movies», он шел впереди своего времени. Сегодня, в эпоху дорогостоящего трэша, ясно, что разница между фильмами разных категорий только в бюджете. Если Кеннет Энгер в те же 60-е годы пытался приблизить авангард к масскультуре, Корман шел с противоположной стороны тоннеля. И Коппола вместе с ним.

Трогательная деталь для наших соотечественников: молодой Коппола, чьими кумирами были Бергман и Антониони, занимался в то же самое время перемонтажом и дубляжом киносказок вроде «Садко» Александра Птушко, пересмотрел все фильмы и прочел все книги Эйзенштейна. Голливуд Копполы-Лукаса-Спилберга реализовал заветную мечту советского монументального кинематографа. Начав с лирических авторских зарисовок и кинопритч, этот новый Голливуд быстро воспарил к гигантомании батальных блокбастеров и звездных киновойн.

Скрипка Копполы — не только метафора. Музыка организует действие ключевых картин режиссера. Мелодия Нино Роты из «Крестного отца» (1972), сама по себе ставшая шлягером, определила чувственную атмосферу всей трилогии. Вагнеровский «Полет валькирий» озвучил самую жуткую и эффектную сцену «Апокалипсиса сегодня» (1979). Даже в суховатом «Разговоре» (1974) подслу-



шанный магнитной пленкой диалог, прокручиваясь вновь и вновь, становится почти музыкой — звуковым лейтмотивом этого политического детектива.

Именно Коппола стал душой нового Голливуда. В созданном им предприятии American Zoetrope в разное время сотрудничали Лукас, Спилберг, Вим Вендерс, Акира Куросава. Коппола был катализатором и ангелом-спасителем их проектов, начиная с «Американских граффити» Лукаса, которых только благодаря его решительному вмешательству не положили на полку. А Лукас спустя полтора десятилетия пришел на помощь в очередной раз прогоревшему боссу.

Это стало знаком того, что нравы меняются даже в Голливуде. В свое время Орсона Уэллса за плохое поведение выкинули из системы. Копполу хоть и прозвали «плохим мальчиком», обошлись с ним лучше. В старом Голливуде никакой режиссер не мог на это даже претендовать. Коппола легко шел на риск и многократно за свою карьеру претерпевал финансовые взлеты и падения, вызывая то всеобщее поклонение и зависть, то угрозу судебного преследования. Впервые тень катастрофы нависла после провала в прокате «Людей дождя»; заработав миллионы на «Крестном отце», Коппола потерял их на «Апокалипсисе» и других проектах. Вечный баловень судьбы и вечный банкрот, а по сути неутомимый авантюрист, сумевший соединить контрастные понятия независимого кино и мейнстрима.

Самым авторским фильмом стал супергигант «Апокалипсис», разбивший его творческую жизнь на две — до и после. И там, и тут — около десятка картин, этапных, ставших достоянием кинематографической истории, и проходных, сделанных поспешно. Полных стихийной энергии, но не всегда воссоздающих цельную мифологическую картину мира. А без этого нет по определению большого американского кино, которое отличается от европейского лишь тем, что ставит экзистенциальные проблемы в фиксированную плоскость жанра.

Коппола всегда проигрывал, когда поддавался соблазну одной проблемы или одной стилистической идеи. Вслед за архаичными «Изгоями» (1983) он поставил в этом же году блистательную «Бойцовую рыбку» — вариацию той же молодежной темы и той же сентиментальной схемы. Но опирался режиссер не на актуальную со-



*«Бойцовая рыбка»*

циологию (так было в «Изгоях»), а на эмоциональную память эпохи. На то самое «кино разочарования и протеста», которое вместе со своими героями само стало к началу 80-х ностальгическим мифом. И мы будто слышим скрип жерновов времени, перемалывающих иллюзии в муку, на которой замешан крепкий и основательный американский эпос. Ничуть, впрочем, не чуждый лирики. Оптическая магия этой черно-белой картины, снятой глазами дальтоника, превосхищает позднего Вендерса. А «сверхъестественная естественность» еще не спившегося Мики Рурка блестяще стилизует типаж анархистствующего шестидесятника.

Искусством стилизации Коппола пользуется иначе, нежели приверженцы консервативного «ретро». Разве что в «Коттон-клубе» (1984) он подчинился обаянию негритянского мюзик-холла. В картине «От всего сердца» (1982) сладкие грезы Голливуда обыграны в формах патетически-декоративных, демонстративно рукотворных, вызывающе дорогих. Но столь же вызывающе, как целиком выстроенный в студии Лас-Вегас, выглядят пустяковость сюжета и герои, лишённые голливудского обаяния. Невиданный сгусток формалистического безумия, этот фильм обернулся жестоким коммерческим провалом и не был понят в момент своего появления, надолго отбросив режиссера от голливудских вершин. Сегодня эта вымученная



*«Изгой»*

*«Дракула»*





*«Молодость без молодости»*

*«Апокалипсис сегодня»*



мелодрама воспринимается как начало нового маньеристского стиля американского кино, приведшего в конце концов к Дэвиду Линчу.

Однако все новаторство, на какое способен Коппола, отступает в общей архитектонике его кинематографа перед классической мощью трех несущих опор.

«Крестный отец» признан «величайшим гангстерским фильмом в истории» (матриарх американской кинокритики Полин Кейл) именно за то, что идеально воплощенный жанр обнаруживал глубинную метафоричность. Сколько бы Копполу ни упрекали в романтизации мафии (само слово ни разу не произносится в фильме), это произведение абсолютно бескомпромиссное, ибо ему не с чем конфликтовать. Оно до мельчайших извилов отвечает сознанию американца, чей экзистенциальный выбор всегда условен. С одной стороны — три святыни: успех, власть, семья. С другой — свобода личности, гарантированная в рамках этой триады, открывающая бесконечное число возможностей. Попытки альтернативной свободы снимают проблему выбора: выбор в супермаркете невозможен, если человек не имеет денег и не хочет есть.

«Крестный отец» — завуалированная исповедь Коппола, который вместе со своим поколением пережил крах идеи абсолютной свободы и отныне стремится только к возможно большей степени независимости. Вероятно, «Крестный отец-2» (1974) создан главным образом для того, чтобы доказать себе и другим устойчивость миропорядка, движущегося по мифологическому кругу. И во второй, и в третий раз Копполе удалось войти в одну и ту же воду, потому что, пока он был занят другими делами, не прекращался циклический круговорот природы. И все возвращалось к первооснове вещей. Успех, власть, семья...

Только Коппола и его герои возвращались другими. «Крестный отец-3» (1991) — шедевр трагического маньеризма, американский аналог позднего Висконти, произведение монументальной структуры. Смешно, когда Копполу уличают в сюжетном плагиате по отношению к какой-то книге о Ватикане, весь фильм сплошной плагиат, а первоисточник — действительность, мифологизированная уродливыми и величественными формами глобального китча.



«Крестный отец»

Беспрецедентные доходы от «Крестного отца» (первого) режиссер вложил в «Апокалипсис сегодня», самый дорогой на конец 70-х фильм в истории кино. Рекламной кампанией руководили специалисты по политическим митингам из штаба президента Картера. Режиссера вдохновляла грандиозность задачи — показать, как действует тотальный робот истребления, автомат террора, как выжженные войной земля и душа превращаются в потусторонний лунный пейзаж, в пробирающую до печенок галлюцинацию.

Вместе с ним путь от «Крестного отца» к «Апокалипсису» прошел Марлон Брандо — такой же мегаломан, только в актерской ипостаси. Он уже был живой легендой для шестидесятников, но сыграть двух самых великолепных монстров — дону Корлеоне и полковника Курца — смог благодаря Копполе.

Он решил сделать этот фильм, чего бы это ему ни стоило. И сделал. Впоследствии «Апокалипсис» был провозглашен классическим постмодернистским экспериментом. Метод, который использовал режиссер и работавший с ним на этой картине оператор Витторิโอ Стораро, мало отличался от методов ведения самой вьетнамской войны: напалмом сжигались леса, тратились миллионы на взрывы, жизнь съемочной группы напоминала военную экспедицию. С другой стороны, согласно Жану Бодрийяру, «Апокалипсис» есть не что иное, как продолжение (другими способами) войны, которая, быть может, никогда в действительности не происходила, а была только монструозным сном о напалме и тропиках. Жизнь и кино перемешались и могут замещать друг друга, ибо они вылеплены из одной и той же глины — психоделически-технократической фантазии или гигантомании фанатика-перфекциониста.

Коппола соединил мощь современной аудиовизуальной техники с индивидуальным безумием в духе ницшеанских образцов. Его суперздоровая американская психика не лишена навязчивых идей, и недаром «Разговор» считают первым в серии «паранойя-фильмов». А «Апокалипсис» — лучшим.

Копполу, который любит говорить, что у него в крови «слишком много гемоглобина», называют целлулоидным вампиром. Он жадно высасывает из окружающего мира все, что насыщено болью и страстью,



*«Апокалипсис сегодня»*



чтобы выплеснуть потом километры вьющейся пленки с записанной стенограммой этих эмоций, уже переработанных, превращенных в миф. Так Коппола продлевает себе жизнь в обе стороны — в прошлое и в будущее. Впрочем, в прошлом он уже застолбил себе место, что же касается настоящего и будущего...

В 2007 году создатель «Крестного отца» совершил come-back после десяти лет отсутствия в кинорежиссуре, представив на фестивале в Риме свою новую работу. В эти годы куда больше говорили о режиссерских успехах его дочери Софии Копполы. Сам же он появлялся лишь на фестивалях и ретроспективах, причем не только собственных. Помню свое потрясение, когда этот киноман со стажем на моих глазах просидел два сеанса подряд в кинозале в Сан-Себастьяне, где крутили фильмы Майкла Пауэлла.

Новый фильм Копполы, снятый на цифровое видео, называется «Молодость без молодости». Сюжет позаимствован из одноименной повести румынского писателя, философа и религиозного историка Мирча Элиаде. Герой, пожилой ученый-лингвист Доминик Матеи (Тим Рот), в канун Второй мировой войны падает в Бухаресте сраженный молнией, и неожиданно для врачей не погибает, а, наоборот, обретает молодость, сбросив лет тридцать, сохранив при этом разум 70-летнего ученого. Этим феноменом заинтересовываются нацисты-селекционеры Третьего рейха, из чьих лап Доминику едва удается выбраться в нейтральную Швейцарию.

Уже после войны главный герой (почти не изменившийся внешне) встречает в Альпах девушку (Александра Мария Пара), как две капли воды похожую на Лауру — возлюбленную его юности. Пережившая авткатастрофу девушка периодически впадает в транс и начинает говорить на санскрите и даже более древних языках. Она явно пришла из другой жизни, но поселилась в этой — похоже, специально, чтобы встретиться с Домиником. В финале картины — после крутых виражей в горы Непала и на Мальту — нас переносят снова в Румынию, теперь уже эпохи махрового коммунизма, в бухарестское кафе «Select», где находится некая воронка времени, которое то сжимается, то расширяется, позволяя героям и событиям разных эпох словно бы существовать одновременно.

Даже по этому описанию фильма нетрудно догадаться, что в американском прокате его ждал полный провал: какая Румыния, какой санскрит, почему у Тима Рота неаккуратный грим? Когда Коппола снимет очередной шедевр? Американцы готовы были бы хоть на новую версию вылизанного «Английского пациента», хоть на «Мумию», но только не на это. Фрэнсис Коппола прожил большую жизнь. Ничто и никогда не останавливало его от любви к эксперименту, часто довольно-таки дорогостоящему. «Молодость без молодости», хоть снята на цифру и преимущественно в Европе, весьма амбициозный и недешевый проект, в котором закодированы глубоко личные переживания режиссера. Ведь и «Дракула» с ее темой вампиризма — тоже о попытке сохранить молодость, творческую и физическую. «Молодость без молодости» — фильм не столь совершенный, но живой, а это для режиссера самое главное.

Коппола приехал в Рим, настроенный ответить на любые, самые провокационные и болезненные вопросы. Даже о том, что случилось недавно с ним в Буэнос-Айресе. Неизвестные ворвались в дом в отсутствие хозяина, избили его помощников и забрали ноутбук со сценарием фильма «Тетро», который вскоре всплыл на одном из интернет-аукционов (стартовая цена в 1 доллар после 11 поступивших предложений выросла аж до 62). Коппола готовил «Тетро» в течение пятнадцати лет и уже приступил к съемкам в Аргентине. Аргентина — вторая, наряду с Румынией, страна, которая привлекает в последнее время режиссера. Родом из Аргентины и композитор Освальдо Голихов, который написал для фильма «Молодость без молодости» великолепную музыку в неоклассическом стиле.

Скрипка Копполы продолжает звучать, хотя скрипачу уже под семьдесят.



# «Я ВСЕГДА ХОТЕЛ БЫТЬ РЕЖИССЕРОМ ЛИЧНЫХ ФИЛЬМОВ»

После премьеры фильма «Молодость без молодости» Фрэнсис Форд Коппола был в лирическом настроении.

*— Тема фильма — возвращение молодости, но, похоже, проще помолодеть физически, чем творчески, поскольку нажитый опыт тяготеет над каждым даже в его следующих воплощениях. Это так?*

— Главная тема фильма — время и сознание. Со временем в кино трудно что-то сделать, поскольку всегда есть объективный показатель — метраж картины. А вот сферу сознания можно попытаться расширить. Иногда это делается примитивно — с помощью введения так называемого внутреннего голоса. Я же следовал идеям Мирча Элиаде, согласно которым время — это и есть сознание, а сознание — это внутренний архаичный язык, живущий внутри нас.

*— У Элиаде отчетливо проглядывает автобиографический пласт. А вы внесли в свой фильм какие-то личные мотивы?*

— Я всегда хотел быть режиссером так называемых «личных» фильмов — именно личных, а не авторских. В свое время, следуя этому стремлению, я снял «Людей дождя». Моими ориентирами в ту пору были великолепные режиссеры из Франции, Италии, Греции, России, Японии, других стран Европы и Азии. Я никогда не думал, что стану режиссером «Крестного отца».

*— А его продолжений? В прессе появились сигналы о готовящемся «Крестном отце-4»...*

— Я бы хотел ограничиться первым. Решение делать второго и третьего было продиктовано интересами бизнеса, а это значит: ничего личного. Меня стали считать индустриальным режиссером развлекательного кино, но это занятие меня не очень устраивало. Мне по-прежнему хочется самому делать и поддерживать в качестве продюсера фильмы, настроенные на индивидуальную волну. И сейчас я возвращаюсь к молодости: это и есть мой личный мотив. Быть молодым — само по себе неплохо, но чувствовать себя молодым кинематографистом завидно вдвойне именно по этой причине: на вас еще не давит груз индустрии.

*— Иными словами, ваш новый фильм можно считать малобюджетным...*

— В том-то и фокус, что нет. Я бы не стал этого утверждать. Посмотрите, чего там только нет: съемки в горах Индии, старые поезда, ходившие при нацистах, исторические костюмы, автомобили и даже некоторые спецэффекты.

*— Процесс удешевило то, что значительная часть фильма снималась в Бухаресте?*

— Да, но роль этой страны в нашем кинопроекте гораздо более значительна. Со мной работал мой постоянный монтажер Валь-





тер Мурх, который участвовал в съемках «Холодной горы» Энтони Мингеллы, проходивших в Румынии. Румын Михай Малаймаре-младший был оператором и будет опять на съемках «Тетро». Все начали интересоваться Румынией после революции, свергнувшей Чаушеску. Но это изначально очень необычная страна с чрезвычайно высоким интеллектуальным потенциалом. Здесь великолепная музыка, живопись, театр, а теперь, как мы знаем после триумфа фильма «4 месяца, 3 недели и 2 дня» на Каннском фестивале, и кино тоже. Подумайте только: семьдесят лет в их истории не было ничего кроме мрака — и вдруг мы видим светлых, воодушевленных молодых людей, которые верят в свой национальный кинематограф. Впрочем, не только кино — и вино у румын отличное. Я спросил их: «Это римляне вас научили делать или вы их?»

— *У вас снималось несколько румынских артистов, но в главной роли все-таки — Тим Рот, который воплощает «альтер-эго» самого автора книги...*

— Тим похож на того Мирча Элиаде, который видится в его работах и за ними. Скромный, интеллигентный человек, которого не испортили даже многомиллионные гонорары, говорит на нескольких языках. Кроме того, Тим все знает про кино, и я у него учусь, как учился в свое время у Аль Пачино и Боба Де Ниро. Это не я сделал их, как иногда пишут в газетах, а они сделали меня.

— *Раз вы вспомнили своих старых друзей, интересно, что думают о новом этапе вашего творчества Спилберг и Скорсезе, с которыми вы вместе начали реформировать Голливуд в 70-е годы.*

— Я показал картину своим друзьям и коллегам. Мне кажется, они тоже устали от бремени большого коммерческого кино и были бы рады заниматься более личным творчеством.

— *Сегодняшний кинематограф во многом питается как раз опытом того времени: осталось не так много фильмов, которые еще не дождались ремейков. Но ваши картины — исключение...*

— Я считаю, что любой ремейк уже существующего прекрасного фильма — напрасная трата денег. Индустрия таким образом питается собственной кровью, паразитирует на самой себе. Причина интереса к 70-м годам — в том, что тогда было сделано больше всего фильмов —



прокатных рекордсменов: кажется в списке, состоящем из ста коммерческих лидеров, двадцать появились именно в это десятилетие.

— *«Молодость без молодости» — фильм, который вряд ли пополнит этот список, многие сочтут его переусложненным...*

— Что ж, это кино, больше связанное с поэзией и метафорой, чем с нарративом. Я не стремился сделать фильм, понятный всем на сто процентов. Я хотел доставить удовольствие зрителям другим способом — через музыку, изображение, через игру актеров. А кто захочет до конца разобраться, пусть посмотрит это кино еще раз. Я бы предложил прокатчикам приглашать зрителей смотреть картину второй раз бесплатно. Я ценю фильмы, которые можно пересматривать и через тридцать лет после того, как они сделаны.



# ИТАН КОЭН





ДЖОЭЛ  
КОЭН

# СТАРИКИ-РАЗБОЙНИКИ

Звезда братьев Коэнов зажглась на мировом кинематографическом небосклоне 20 мая 1991 года. Председатель каннского жюри Роман Поланский вручил им сразу три приза. Помимо «Золотой пальмовой ветви», фильм «Бартон Финк» был отмечен наградой за режиссуру и за лучшую мужскую роль. Для 37-летнего Джоэла и 34-летнего Итана это был невероятный успех. Оба приняли его сдержанно, как будто ничего другого и не ожидали.

Другие участники конкурса затаив дыхание ждали вердикта жюри. Особенно нервничал Ларе фон Триер. Представленный им «нордический» фильм «Европа» должен был — что подчеркнуто уже в названии — сыграть роль тяжелой артиллерии европейского кино и в то же время имитировать жесткую фактуру заокеанского триллера. Ларе фон Триллер, как окрестили его шутники-журналисты, в результате был вынужден довольствоваться двумя второстепенными призами. На сцене он едва сдерживал бешенство, а потом в баре катил бочку на жюри, которое предпочло фильм несравненно худший. Услышав это, братья Коэны только пожалы плечами: «Возможно, он прав, мы никакой „Европы“ не видели, ну да ведь что из этого? Мы победили, он нет, какая разница?»

Победа в Канне для американцев, в отличие от датчан, румын или даже французов, имеет значение скорее символическое. И все же Коэны немного кокетничали. На самом деле они целенаправлен-

но шли к европейскому признанию, только выбрали для этого особый — даже для американцев — путь.

Высокий красавец Джоэл с темными волосами до плеч и рыжеватый тщедушный Итан — оба в очках и с еврейской грустью в глазах — составляют колоритную пару. Журнал *The Time* писал, что они производят впечатление акселератов, которых насильно держат в школе. Коэны — как и Терри Гиллиам — родились в Миннеаполисе, с малых лет восприняли голливудскую мифологию как свою собственную. Джоэл сразу поступил в киношколу Нью-Йоркского университета, ассистировал на малобюджетных «хоррор-фильмах», в то время как Итан изучал в Принстоне философию. Было бы странно, если бы вскоре братья не воссоединились: контрастные внешне, они разительно близки друг другу внутренне. Не только их голоса неотличимы (их всегда путают по телефону), но удивительна синхронность, с какой один начинает, а другой заканчивает фразу. Их дуэт подобен саморегулирующейся экосистеме, и такая же согласованность отличает распределение между ними профессиональных функций: Джоэл обычно фигурирует в титрах их ранних фильмов как режиссер, а Итан как продюсер, и оба делят авторство сценария.

Первая же их картина — стилизованная криминальная драма «Просто кровь» (1984) — имела неожиданный успех у критики и вошла в списки лучших фильмов года. Счастливая фестивальная судьба, в том числе за пределами Штатов, ждала и «Перекресток Миллера» (1990) — гангстерско-любовный эпос, живописующий борьбу ирландского, итальянского и еврейского кланов в конце 20-х. Между ними, несколько в стороне, «Воспитание Аризоны» (1987) — «сумасшедшая» антирейгановская комедия о молодой бездетной паре, которая похищает ребенка.

Коэны не перестают подчеркивать: каждый их фильм — «просто фильм», ничего больше. В коэновских триллерах мы находим все, что положено: ужасы и кошмары, преступления и расследования, погони и пытки, похороны живьем и драки со смертельным исходом. Но есть еще нечто сверх программы, что вызвало в свое время недоразумение с прокатчиками, которые классифицировали

«Просто кровь» как комедию. Это нечто — ирония по отношению к жанру, святая святых Голливуда. Ирония, наличие которой в собственных картинах братья отрицают, как партизаны на допросе. И все же их фильмы имеют репутацию «чересчур софистических», то есть утонченных для того, чтобы их полностью приняла аудитория большого коммерческого кино. Впрочем, если так было прежде, то сегодня, после работы, проведенной в области американской мифологии Кознами и Тарантино, многое изменилось. И начало меняться еще двадцать лет назад, когда, начиная с «Аризоны», прокатом фильмов Кознов занялся 20th Century Fox.

Коэны подхватили эстафетную палочку у Спилберга, став очередными «чудесными мальчиками» американской киноиндустрии и одновременно — ее «ужасными мальчиками», которые любят поиграть в независимость. Но они зависимы хотя бы уже от легендарного прошлого Голливуда. И сами своей иронией подпитывают, освежают и актуализируют голливудскую легенду.

Коэны — братья сюжета и жанра. Братья крови и огня, которых в избытке обнаружишь в любой их картине. На вопрос, почему в их кино так много *gore* — запекшейся крови, Итан отвечает: потому что она цветная. Если Спилберг вкупе с другими мегаломанами вбухивает миллионы в декорации и спецэффекты, Коэны ограничиваются обычно весьма скромными бюджетами. В «Перекрестке Миллера» авторы проявили изобретательность, сняв ключевые натурные сцены мафиозных разборок в лесу, поскольку «лес 1929 года как две капли воды похож на лес 90-го». А в «Бартоне Финке» съемка местами идет изнутри пишущей машинки — поистине главной виновницы происходящей фантазмагии, так что зритель оказывается в положении листа бумаги, на который, как молот, обрушивается клавиша, распластывая полотно экрана.

Имеет свои секреты и литературно-словесная мастерская братьев Коэнов. Оба — фанаты детективного чтения, поклонники Чэндлера и Хэммета, у которых нередко беззастенчиво крадут обрывки диалогов и даже названия. «Просто кровь» — характеристика особого состояния человека, совершившего убийство, из повести Дэшила Хэммета «Красная жатва». Братья черпают заковыристые сло-



*«Просто кровь»*

вечки из жаргона нью-йоркских ночных таксистов, мимикрируют под какие угодно речевые стили и создают себе славу мастеров литературного коллажа высшей пробы.

Даже у таких отъявленных профессионалов случаются творческие кризисы. Один из них разразился во время работы над сценарием «Перекрестка Миллера». Тогда-то братья и решили отвлечься на что-то другое и за три недели разработали сюжет «Бартона Финка». Сначала возникла их любимая эпоха: Голливуд начала 40-х годов; потом замаячила фигура героя — театрального драматурга, снискавшего успех на Бродвее и приглашенного на киностудию, где он должен родить сценарий «богом проклятого» третьеразрядного фильма. Что, конечно, противоречило его моральным принципам и убеждениям — до красноты левым, как и положено нью-йоркскому еврею-интеллекту образца 1941 года. Но жизнь есть жизнь, и Бартон Финк отправляется в Лос-Анджелес. Таков был исходный замысел, с некоторыми коррекциями перешедший в фильм.

Актер Джон Туртурро (напоминающий в этом фильме Итана Козна) играет, в сущности, знакомого вуди-алленовского героя — закомплексованного, незащитного и склонного к безудержному конформизму. Кулуары голливудских студий пестрят знакомыми персонажами. Тучный самодовольный босс — господин Липник, родом из Минска (этакий гибрид Селзника и Майлстоуна). Спившийся писатель, живой классик, промышляющий сценариями: немного хулиганский намек то ли на Фицджеральда, то ли на Фолкнера, скорее все же на последнего, поскольку В. П. Мэйхью — явный «южанин». Вдобавок к алкогольным грехам Мэйхью оказывается садистом и плагиатором: каждодневно издеваясь над своей любовницей-секретаршей, он заставляет ее при этом еще и писать вместо себя. Неудивительно, что в один прекрасный день она бросает своего мучителя и переступает порог гостиницы, где живет Финк.

Гостиница играет в этой истории не последнюю роль. Оплаченная за счет студийного бюджета, она тщится предстать фешенебельной: массивные лифты, величественный коридор с выставленной вдоль дверей обувью постояльцев. Но стоит, подобно Бартону Финку, оказаться запертым в комнате, как она преображается: со стен начинают с противным скрипом отлипать обои, а из соседнего номера доносятся невнятные, но зловещие звуки. Превратившаяся в монстра машинка с диким грохотом выдавливает из себя лишь пару банальнейших фраз, Бартон сосредотачивается на дешевой картинке с изображением девушки у моря, а в дверь уже ломится общительный толстяк-сосед с бутылкой виски и болтовней.

Фильм Коэнов построен на перепадах реальности. Точнее, на взаимодействии разных реальностей. После бродвейского спектакля из жизни «простых людей» герой попадает в утрированный мир голливудского китча. Причем студийные нравы по своей дикости превосходят любой сценарий.

«Бартон Финк» окончательно вырывает в сверхреальность, когда герой, очнувшись после акта любви, видит на спине у женщины алчного комара и прихлопывает его. Мгновенно по всей постели расплзается отвратительное кровавое пятно. Добродушный сосед оказывается на поверку психопатом-убийцей, кото-



«Бартон Финк»

рый режет головы, в финале поджигает гостиницу и шествует по коридору сквозь адское пламя, как Христос по воде.

Бартон же с его интеллигентскими предрассудками типа хорошо знакомого нам «искусство должно служить народу» страдает от крайней формы эгоцентризма, свойственной детям и взрослым инфантилам; он как бы впервые покидает родительский дом и проходит обряд инициации, посвящения в жизнь. Жизнь оказывается кошмарным сном, — а когда герой просыпается в финале на берегу моря, то видит наяву ту самую девушку с картинки; рядом же, на песке, торчит загадочная коробка, оставленная Карлом. В ней возможно разглядеть женскую голову.

«Бартон Финк» проясняет мотивы тяготения Коэнов к классической голливудской эре, когда сценарист был связан по рукам и ногам жестким контролем. Финк оказывается перед сокрушительной дилеммой: выполнять свой моральный долг или потворствовать дурным вкусам. Для Коэнов все это уже экзотика, которую занятно разглядывать под микроскопом. Голливуд не нуждается больше в грубой цензуре: идеологические границы тоньше, они пролегают прямо в мозге художника.



Поколение Спилберга еще питалось европейскими культурными инъекциями — годаровскими, например. Дети Спилберга уже стесняются «провинциальной» Европы. Вот и Коэны ни за что не признаются, что читали Кафку и видели Бергмана. На вопрос о любимом европейском режиссере называют Куросаву. Игра в невежливость и невежество?

Сами Коэны весело прокомментировали американский снобизм в новелле из альманаха «У каждого свое кино» (2007). Открыточного ковбоя какая-то нелегкая заносит в арт-хаусный кинотеатр, там идут «Правила игры» Жана Ренуара и турецкий фильм «Времена года» каннского лауреата Нури Билге Джейлана. Ковбой спрашивает: «А что, неужели фильм действительно на турецком? И надо читать субтитры?» На его лице написан панический ужас. Ковбой абсолютно уверен, что настоящее кино делается только на его родном языке, но этот сеанс откроет перед ним новые горизонты.

Когда появился дебют Коэнов «Просто кровь», ориентированная на Голливуд критика заходила от восторга, говоря о новом Уэллсе, новом Леоне, новом Скорсезе. Однако ни этот, ни последующие фильмы Коэнов настоящего коммерческого успеха не имели. Несмотря на все развлекательные маневры и неистовства с огнем и кровью, на юношескую ухмылку и лукавое подмигивание публике, последняя безошибочно ощущала свойственный Коэнам холодный герметизм.

Совсем провалился самый дорогостоящий проект Коэнов — «Подручный Хадсакера» (1994) с бюджетом в несколько миллионов долларов. Эта урбанистическая архитектурно-индустриальная фантазия в духе Муссолини и Церетели, озвученная музыкой Хачатуряна и наполненная реминисценциями Эйзенштейна и Мейерхольда, в очередной раз зафиксировала родство авангарда и тоталитарного китча. Однако замысел оказался столь же остроумен, сколь и пуст — совсем как осенившая и. о. Хадсакера идея хула-хупа. Внутри обруча, как известно, пустота.

Коэны — формалисты и эстеты, классицисты и декаденты Голливуда. Журнал Sight & Sound пишет, что их мастерство торжествует в застенчивых изгибах интриги и ассоциативных отзвуках, мимолетных приколах и обманчивых движениях камеры, что отвлекает от



«Подручный Хадсакера»

действия и побуждает вместо этого восхищаться режиссерской дерзостью и сноровкой. Сокровенные же идеи, которые питают братья по поводу любви и верности, искусства и жизни, неизменно оказываются рассеяны по углам их невероятных конструкций, а это самый прямой путь к коммерческой неудаче.

Но Коэны как будто бы не подчинялись общим правилам. Вершиной их раннего творчества стал «Фарго» (1996). Фильм плавно течет под скупую, но выразительную музыку Картера Баруэлла на фоне заснеженных дорог и полей Миннесоты. Это шедевр академической невозмутимости и минимализма, к чему братья стремились и раньше, но достигли только теперь. Ни на йоту не изменив излюбленной ими — и ставшей с их легкой руки хрестоматийной — манере гиперреалистического гротеска, смеси отталкивающего и прекрасного.

Быть может, именно этого заснеженного пейзажа американской глубинки с тонкой сероватой чертой горизонта не хватало их прежним эксцентриадам? Сыграли ли на сей раз роль в выборе природы ностальгические чувства? В Миннеаполисе, на родине Коэнов, живет некий Джерри Ландегар — менеджер по продаже автомобилей в компании своего тестя. Двухэтажный дом в тихом районе города, жена или строгаёт морковь, или уставится в телевизор, сын-троечник норовит сбежать с домашнего обеда в «Макдоналдс», рутинное

мужское развлечение — хоккей. И то сказать, живут эти люди в ледяной стране, ходят — что мужчины, что женщины — в утепленных ботах и куртках с капюшонами, а если в шляпах, то со смешными клапанами для ушей, каждый владелец машины долго и тщательно прочищает заиндевевшее ветровое стекло. Здесь и в помине нет голливудского лоска и блеска, здесь живут унылой трудовой жизнью, хотя и снабженной всеми достижениями цивилизации.

Столь же рутинна и жизнеподобна завязка драмы: Джерри Ландегару, запутавшемуся в долгах и мелких махинациях, нужны деньги. В голове у Джерри — или в том месте, где у других голова, — рождается гениальный план: нанять двух проходимцев, чтобы те похитили его жену и взяли у тестя выкуп. Один из проходимцев — уморительный психопат-коротышка — все время морщится оттого, что вляпался в такое дерьмовое дело. Другой — мрачный детина, практически немой «мальборо-мэн» — даже во сне не выпускает изо рта сигарету-соску. Они еще не знают, что, помимо возни с похищенной плаксивой теткой, им предстоит замочить полицейского, двух случайных свидетелей, саму тетку и ее отца и что маленький кончит в мясорубке, куда с воодушевлением засунет его большой.

Семья — одна из главных американских ценностей — здесь предстает в износившемся, коррумпированном виде. Внутрь мифологической системы проникли вирусы. Действуют, впрочем, не только вирусы, действует и система. Систему американской мифологии представляет шеф местной полиции Мардж Гундерсон. Хоть она и впервые расследует убийство, но с необычайной ловкостью размаывает клубок преступлений и выводит виновных на чистую воду, а главного и самого опасного берет с поличным. Ей, неуклюжей, недалекой и к тому же глубоко беременной, облапошить преступников помогает, конечно, женская интуиция, но главным образом — корневая мощь американского мифа.

Мардж в чем-то похожа на Джерри — хотя бы упорством, которым славятся жители Среднего Запада. Она тоже проста, как пять центов, в своем берете, комбинезоне на молнии и с округлившимся животом, вечно жующая бутерброды и сыплющая фразами типа «в ногах правды нет». Она даже проще, ибо живет не в Миннеаполисе



«Фарго»

(по окрестным понятиям, городе небоскребов), а совсем в деревенской глуши, в том самом Кукурузном Поясе Соединенных Штатов, который, по словам исполнительницы этой роли Фрэнсис МакДорманд, всегда сопротивляется искушениям саморефлексии. Актриса, родом из соседнего Иллинойса, связана брачными узами с Джоэлом Коэном и, по ее свидетельству, хотя вот уже двенадцать лет спит с режиссером, впервые получила от него такой подарок. Эта роль стала едва ли не главным фактором успеха фильма и принесла нелюбимому академиком кровавому гиньолю, смешанному с фарсом, одного из двух «Оскаров» (второй достался Коэнам за сценарий).

Мардж против Джерри — это классический конфликт добра и зла, становящийся особенно комичным оттого, что подобной его интенсивности никогда не ожидаешь от столь посредственных людей. Но посредственность здесь настолько сгущена, что становится по своему выдающейся. Возникает столкновение двух идеальных американизмов — мифа об успехе и мифа о человеке на своем месте.

Двое наемников-головорезов, пришедшие из фильмов Тарантино, оказываются здесь почти ни при чем. Так же как Линч, который дарит братьям местную легенду — фигуру мужика с топором, некогда убившего на этом месте мифологического голубого быка. Но,



*«Большой Лебовский»*

*«Перекресток Миллера»*





*«Игры джентльменов»*

*«Человек, которого не было»*



в отличие от вышеназванных режиссеров, у Коэнов в «Фарго» реальность не загадочно-двойственна и не аморальна. Братья остаются в поле традиционной проблематики американского кино, дидактических вопросов типа: что лучше — рваться к большим деньгам и карьере, не будучи по натуре победителем, или обрести радость и счастье в скромном, но достойном существовании?

И вместе с тем Коэны немножко морочат голову, говоря о ценностях Среднего Запада, о борьбе добра со злом. Кажется, нас даже намеренно дурачат документальной подлинностью — начиная с титров, в которых настаивают, что леденящая душу история действительно произошла в Миннесоте в 1987 году; по просьбе выживших их имена изменены, из уважения к погибшим имена последних сохранены в подлинном виде. Какова же мера коварства, заключенная в иронической трагедии Коэнов: выжили-то в основном все хорошие, погибли главным образом плохие. Что же такое — память и уважение, как не очередной американский миф?

«Фарго» — картина абсолютно новая для Коэнов. Раньше они создавали визуальное богатство с помощью подвижной камеры, которая, презрев обычную перспективу и неожиданно спикировав вниз, позволяла нам опуститься на точку зрения собаки, или ползающего ребенка, или человека, летящего с 46-го этажа. В «Фарго» Роджер Дикинс, постоянный оператор Коэнов, избегает каких бы то ни было фокусов такого рода, а если и пользуется цветовыми эффектами, то столь элементарными, как окровавленная красная куртка на снегу.

Коэны доказали свою творческую зрелость, сделав фильм, напроць лишенный открытых символов и метафор, деформаций реальности и вообще откровенной условности. Фильм, построенный в единой стилистике псевдорепортажа, фиксирующий невероятные мотивы и поступки самых заурядных людей. Фильм, доминантой которого стало холодное безмолвие, так и не растопленное сомнительной теплотой человеческих сердец.

Напротив, праздником киногурманства и формализма стала эксцентриада Коэнов «Большой Лебовский» (1998) — игра с жанрами, включая комедию, черный фильм, мюзикл «а-ля Боб Фосс» и иронический триллер «а-ля „Фарго“». «Лебовский» не оставляет камня на



«О где же ты, брат?»

камне от всего, к чему прикасается. Козны упоенно хулиганят, с равной степенью сарказма выводя на экране миллиардеров и хиппи, евреев-ортодоксов и польских католиков — вплоть до «испанских педерастов».

Сам Лебовский в исполнении Джеффа Бриджеса — персонаж, суммирующий противоречивые итоги тотальной свободы и сексуальной революции 60-70-х годов. Но прежде всего «Большой Лебовский» — это наслаждение для глаз и ушей: обильно звучат шлягеры прошлых лет, а Стив Бушеми и Джон Туртурро даже в небольших ролях являют чудо актерского лицедейства. Возникшие после этой картины Лебовский-фесты позволяют фанатам Кознов и любителям беззаботной жизни культурно оттягиваться в компании единомышленников.

В новый век Козны вошли сразу двумя фильмами. «О где же ты, брат?» (2000) — дерзкий микс Гомера, Библии и музыки кантри, вставляющий американскую мифологию в самый серьезный культурологический ряд. А в 2001-м на экраны вышел «Человек, которого не было». Еще один маленький козновский шедевр.

Парикмахер Эд — калифорнийский цюрюльник. Живет себе в городке Санта-Роза, стрижет клиентов и тихо страдает оттого, что его жена спит со своим начальником. Соблазн приходит к Эду в образе посланца прогресса — кокетливого коммивояжера из Сакраменто, который ищет инвестора в своей проект под названием «Сухая чистка». Эд не находит ничего лучшего, как шантажировать любовника жены и вытянуть из него необходимые на открытие химчистки



\$ 10 000. Деньги, отданные проходимцу, уходят, а вслед за ними уходят жена Эда, его репутация, честь и совесть, а потом и сама жизнь. Черный юмор этой истории нисколько не мешает развиваться ни ее меланхоличной философии, ни подспудному драматизму.

Даже заядлые перфекционисты не нашли в этом фильме ни малейших изъянов, если только изъяном не может быть признано чрезмерное совершенство. Совершенство прет буквально из каждого кадра. Кадры эти черно-белые, сняты так, как снимали в Америке в первые годы холодной войны, только с более мягко поставленным, теплым светом. Потому и кажется, что кино сделано тогда, но сделано не Орсоном Уэллсом и не Джоном Хьюстоном, многочисленные приветы которым Коэны рассыпали по всей картине. Нет, кажется, будто фильм снят гуманоидами из будущего — так что кадр с летающей тарелкой и шутка о свихнувшейся вдове, решившей, что ее муженька забрали инопланетяне не без помощи ЦРУ, вполне уместны.

Коэны и есть гуманоиды, способные клонировать и самих себя, и все ткани старого голливудского кино. Сюжет этого фильма синтезирован по образу и подобию романов Джеймса М. Кейна («Почтальон всегда звонит дважды»), классических «черных фильмов» полувековой давности, но также — гораздо более свежих продуктов братской деятельности фирмы «Коэн и К<sup>о</sup>». Ведь «Человек, которого не было» — почти ремейк «Фарго», а тот, в свою очередь, повторяет сюжетный ход фильма-дебюта Коэнов «Просто кровь». Всюду чайник-герой запускает адскую машину, которая в конечном счете доведет и его самого до ручки, до могилы, до электрического стула. Абсурдное мировое зло не имеет конкретного лица (один из смыслов названия «Человек, которого не было») и напоминает волосы, которые растут из нас, будучи частью нашей плоти, и которые мы с помощью цирюльника отрезаем и выбрасываем.

Формализм и эстетство Коэнов, каллиграфичность их стиля явлены здесь в превосходной степени: недаром в фильме несколько раз (в связи с недавней войной) упоминаются японцы. Цвет пропадает вообще — вместе с символами и метафорами, деформациями реальности и вообще всякой условностью, если не считать краткой сцены бреда героя, попавшего в аварию.



«Человек, которого не было»

Самый издевательский фрагмент фильма — это вкрапленная в него новелла про музыкальную девочку, похожую на Дину Дурбин (ее играет начинающая Скарлетт Йоханссон), которой Эд пытается протезировать в карьере. Девочка на поверку оказывается бездарной, зато благодарной, и чтобы доказать это, пытается устроить благодетелю быстрый минет в машине, что приводит к ДТП. Судьба-проказница наказывает нас не за свои, а за чужие грехи. Или за добрые намерения.

Наследники классического *film noir*, Коэны превратили его в декадентский «арт-нуар», идущий под минималистскую музыку все того же Картера Баруэлла и отчасти под «Лунную сонату» Бетховена. «Человек, которого не было» лишен даже тени романтизма прошлых эпох и использует их арсенал только для того, чтобы доказать его полную исчерпанность.

В биографии Коэнов есть несколько провалов, которые обычно наступают после громких побед. «Подручный Хадсакера» — после «Бартона Финка». А после «Фарго» и «Человека, которого не было» — «Невыносимая жестокость» (2003).

Когда появились первые сообщения о том, что сердцеед Джордж Клуни сыграет в паре с голливудской любимицей и добродетельной супругой Кэтрин Зета-Джонс, Майклу Дугласу стали сочувствовать: все ли у него в порядке с женой — как бы чего не вышло из такого

опасного партнерства. Не вышло, однако, ничего, кроме фильма-провала, хотя сделан он по фирменной коэновской методе — препарировать старое голливудское кино до полной неузнаваемости.

Коэны берут за основу screwball comedy (сумасбродную комедию) — излюбленный американский жанр 30-х годов, в котором блистали Кэри Грант и Кэтрин Хепберн. В основе таких картин — психологический поединок с примесью авантюры и эксцентрики на фоне салонных интерьеров. Джордж Клуни в роли адвоката, специализирующегося на бракоразводных процессах, наследует лучшие качества своих предшественников. Даже те, кто не находит его таким уж сексуальным, не могут не признать, что это редкий из современных актеров, в ком самоирония никогда не убивает самолюбования, а ведь именно тупой самовлюбленности не хватает сегодняшним артистам, чтобы играть стопроцентных мачо. У Клуни с этим все в порядке. В свою очередь, Кэтрин Зета-Джонс — одна из считанных див в современном Голливуде, которую легко сопоставить хоть с Авой Гарднер, хоть с Деборой Керр. В роли брачной авантюристки она смотрится так, словно до Майкла Дугласа женила на себе еще как минимум десять миллионов.

Это именно что блистательная игра: актеры прикидываются влюбленными — точно так же, как их герои прикидываются вовсе не теми, кем являются. Но для авантурной комедии мало блистательного дуэта: необходим третий персонаж в любовном треугольнике, и им обычно оказывается режиссер. Даже двух талантливых братьев не хватает, чтобы заменить одного Эрнста Любича или Билли Уайлдера.

В «Невыносимой жестокости», как и в прежних фильмах Коэнов, тоже есть мотив заказного убийства, хотя и абсолютно пародийный. Раньше сквозь стеб и иронию режиссеры умели протащить свои мысли о коррумпированности брака и семьи, показывая, что за фасадом семейного благополучия таится «невыносимая жестокость». Но они не умеют создать атмосферу, в которой рождается смех ради смеха — а не ради издевательства. Поэтому им гораздо легче стилизовать кровавый детектив или гиньоль, чем легкомысленную комедию, да еще и оснащенную тяжелой звездной артиллерией.



*«Невыносимая жестокость»*

Этот вывод перетекает почти в приговор в связи с еще одной неудачей Коэнов в роли комедиографов. Ремейк культовой британской черной комедии *Ladykillers*, который вышел в наш прокат под названием «Игры джентльменов» (2004), лишен и тени драйва и скупен, как играющий в нем главную роль Том Хэнке. Даже самые горячие фаны Коэнов как-то загрустили. Только не большие голливудские студии: как в ежедневный восход солнца над Калифорнией, они по-прежнему верят в то, что все еще молодые и все еще резвые ребята Коэны в один прекрасный день произведут на свет убойный оскароносный кассовый верняк.

И они произвели. Парадоксальным образом на Каннском фестивале 2007 года фильм «Старикам тут не место» остался без призов — «Золотая пальмовая ветвь» ушла к румынской картине. Но теперь уж точно приз, столь важный для датчан или румын, на карьере культовых американцев вряд ли повлияет, ведь все равно их кино — это современная классика. «Старикам тут не место» — типичный для этих авторов черный криминальный гротеск, на сей раз в жанровых координатах вестерна на территории Тех-Мех —

границе Техаса и Мексики. Сцены погонь, перестрелок в темноте и пресмешнейшего пересечения американско-мексиканской границы джентльменами удачи достойны войти в учебники режиссуры. Однако общий тон «Стариков» далек от комического, а во второй половине картина превращается в почти что библейскую притчу, причем надо признать, что ее художественный блеск несколько тускнеет.

Действие фильма, поставленного по роману лауреата Пулицеровской премии Кормана Маккарти, происходит в конце 1970-х годов, когда в Америке, охваченной постиндустриализацией и вьетнамским синдромом, поменялся характер преступности — на смену прежним злодеям, жившим по «понятиям», пришли беспредельщики. Если с первыми можно было бороться, то справиться со вторыми не в силах даже шериф Эд Том Белл (Томми Ли Джонс) — живое воплощение общественного блага, порядка, справедливости и целесообразности. Закон, всегда побеждающий и в этом жанре, и вообще в американской ментальности, в американском мифе, здесь проигрывает. И зло уходит ненаказанным, как это случается в самых жестоких фильмах Сэма Пекинпа.

Образ отморозка-терминатора без страха и упрека блестяще удался испанскому актеру Хавьеру Бардему. Его герой — психопат Антон Чигур — не признает никаких моральных барьеров и с неподражаемой миной изображает из себя философа, решая с помощью брошенной монеты, жить его очередной жертве или нет. Сила этого образа такова, что его тут же принялись сравнивать с другим совершенным воплощением зла — героем Денниса Хоппера в «Синем бархате» Дэвида Линча. Но при всей метафизичности зло в мире Коэнов происходит не от сатаны, а от подлой человеческой природы.

Мрачный взгляд на вещи всегда был присущ братьям Коэнам, и он становится еще мрачнее по мере того, как из вечных подростков они превращаются в «стариков». Шериф Томми Ли Джонса куда матерее и мудрее, чем Мардж из «Фарго», а толку нет. Беда в том, что корневая система перестала работать, вирусы сожрали ее.

Вопрос о том, остаются ли Коэны до сих пор культурными героями «независимого кино» или они уже интегрированы в голливуд-



*«Старикам тут не место»*

ский истеблишмент, относится к числу «вечных». Об этом спорили после «Перекрестка Миллера», «Бартона Финка», «Фарго» и первых двух «Оскаров». Спорили, хотя и без пены у рта, после недавнего падения Коэнов в бездну под названием «Игры джентльменов». Но оказалось, что бездна им нипочем, и братья играючи выбрались из нее к четырем «Оскарам», включая два главных, которые заработали «Старики», признанные всеми людьми доброй воли за *fucking masterpiece*.

Это был настолько ловкий кульбит, что некоторые не поверили, принявшись доказывать, что перед нами не «настоящие Коэны», а какая-то подделка. Нет уж, увольте, самые что ни на есть настоящие. Просто напугали публику попроще, в том числе голливудских академиком, тем, что превратятся в катастрофически стареющих вудилленов — и ничего не оставалось, как признать «Стариков» с их тотальным негативизмом. Десять лет назад это было бы невозможно.

А что будет еще через десять? Коэны анонсировали свои планы надолго вперед. Фильм «После прочтения — сжечь» уже снят, остальные варятся в разных котлах их сценарно-режиссерско-продюсерской кухни.



# «МЫ РЕШИЛИ ВСЮ СЛАВУ ДЕЛИТЬ ПОПОЛАМ»

Встреча с Кознами отличалась от других тем, что оставшаяся от нее магнитофонная запись состояла большей частью из смешков и междометий. Кроме того, ни по голосу, ни по памяти не представлялось возможным установить, какие реплики принадлежат Итану, а какие — Джоэлу. Так что попытаюсь передать только общий смысл разговора.

*выходцы из профессорской семьи. Что привело вас в кинематограф?*

— Мы жили в Миннеаполисе, зимой там чертовски холодно, как у вас в Сибири. Так что всю зиму по субботам смотрели по телику старое кино. А летом... любой теплый день проводили за кинокамерой. Роли исполняли наши друзья, а сюжеты брали те самые, из старых картин. Гораздо позднее узнали, что это называется «ремейки».

*— Ваши функции как режиссера, сценариста и продюсера срослись с самого начала?*

— Мы несколько раз экспериментировали: один из нас был в титрах режиссером, другой продюсером, и оба — сценаристами. Но потом сами запутались: кто несет финансовые расходы, кто на самом деле пишет, кто отвечает за команду action? В итоге мы решили всю славу делить пополам.



— К вопросу о славе. Равнодушие, которое вы к ней демонстрируете, немного показное?

— Мы знали не только славу, например, «Невыносимая жестокость», можно сказать, провалилась. Жалеем ли мы? Да, потому что успех дает больше возможностей. А так, можно прожить и без него.

— Для ваших фильмов, включая «Старикам тут не место», характерны идеальные воплощения зла. А вам какое из них больше по душе?

— Убийца Карл из «Бартона Финка», носящий в жизни маску страхового агента Чарли. Это самый симпатичный из наших персонажей, хотя критики и нашли, что он напоминает разжигателей Второй мировой войны. А ведь этот чувак просто придумал свой способ решения собственных проблем.

— Именно эта картина принесла вам первое международное признание на Каннском фестивале. Вы благодарны ему?

— Иначе мы бы не втиснули в свой съемочный график новеллу для юбилейного каннского альманаха «У каждого свое кино». Сначала мы отказались: ну никак было не успеть. Тогда Жиль Жакоб выставил в компьютере самый большой шрифт и написал нам: «SHAME ON YOU!» Мы вспомнили, что фестиваль «столько сделал для нашей карьеры», — куда было деваться?





**ДЭВИД ЛИНЧ**



# ЖЕРТВА АБОРТА

Перед премьерой в Венеции фильма Дэвида Линча «ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ» (2006; режиссер настаивает, чтобы название было прописано заглавными буквами) ее создателю был вручен почетный «Золотой лев» за карьеру, а кинематографический бомонд во главе с председательницей жюри Катрин Денев, стоя навытяжку, чуть не отбил руки, аплодируя.

В то же время сюжет «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ» поставил в тупик даже давних прихожан церкви Линча. Уловить и сделать достоянием внятного пересказа им удалось не так уж много. Актриса Ники вселяется в роскошный дом, где слуги говорят по-польски и все пропитано «нездешней» атмосферой. Приходит познакомиться соседка, говорит с жестоким восточно-европейским акцентом, и есть в ее внешности что-то специфически неприятное — если не нервный тик, то какая-то деформация в лице, сразу напоминающая соседей героини «Ребенка Розмари» Романа Поланского, являющихся, как известно, агентами дьявола. Гостя сообщает, что фильм, в который пригласили Ники (ради съемок она и арендовала этот польский дом «с прошлым») и который основан на «старой цыганской легенде», уже начинали раньше снимать, но исполнителей главных ролей убили.

Ники слушает рассказ соседки с нарастающим напряжением, ее лицо (надо знать пластику Лоры Дерн) уродливо искажается. Вероятно, она, вышедшая замуж по расчету и потерявшая маленького

сына, и раньше была не в ладу с собой, а визит соседки пробудил дремлющие страхи и чувство вины. Ее преследует навязчивое видение: плачущая перед телевизором женщина; преследует образ ребенка-дьявола. Впрочем, возможно, все это происходит не с самой Ники, а с ее героиней Сью, которую она играет. Или эти образы пришли из опыта людей, занятых в предыдущем, так и неосуществленном фильме, поди разберись.

«ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ», снятая на цифровую камеру, предлагает еще немало загадок. В ней много персонажей разных национальностей, от поляков до японки, не играющих особой роли в сюжете. В то же время режиссер снял, а потом вырезал сцену со звездой Настасьей Кински. Несколько лет назад Дэвид Линч, приглашенный польскими киноманами, приехал на киностудию в Лодзь и полюбил эту страну с ее мечтательным настроением, таинственно струящимся серым светом, не похожей ни на что архитектурой и потрясающими молодыми актрисами без калифорнийского гламура, но со славянской красотой и змеиным шармом.

Линча не раз просили расшифровать ассоциативный ряд «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ». На все подобные вопросы режиссер отвечает: «Фильм — это фильм, в нем много абстракций и свой внутренний смысл, который не облечь в слова. Само кино — это прекрасный, совершенный язык, вполне годный для коммуникации. Каждый пусть найдет свой ответ, и у кого-то он окажется даже ближе к моему, чем то, что я мог бы сказать в своем комментарии. Поэтому я предпочитаю воздерживаться от комментариев. Представьте себе, что имеете дело с книгой, автор которой умер, и спросить не у кого. Считайте, что меня просто нет».

Тем, кто не готов к столь радикальному разрушению киносюжета, однако не против подпитаться линчевской энергией и подыскать ключ к фильму, полезно было отправиться на открывшуюся вскоре выставку «David Lynch. The Air Is on Fire» в парижском Фонде Картье, где показывают современное искусство.

Полет на парижскую выставку оказался лучшим способом навсегда забыть все вопросы, касающиеся сюжетов фильмов Линча. Почему, собственно, в фильме должен быть сюжет? Только ленивый

не спросил, что означают люди-кролики с бутафорскими ушами, сидящие в маленькой комнате, пространство которой оглашается резким смехом. А ведь именно такая комната фигурирует в нескольких рисунках Линча, и звуки, что время от времени взрывают тишину выставки, похожи на те, что в фильме, но это не вызывает ни малейшего удивления. Когда подходишь к картине «Этого человека застрелили минуту назад», слышишь хлопок, напоминающий выстрел. В представленных коллажах фигурируют реальные предметы — особенно часто джинсы, а также ножи и другое оружие. Но никому не приходит в голову поинтересоваться, «что же там на самом деле произошло» — как в случае с «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИЕЙ».

Возникает подозрение, что Линч стал кинорежиссером в силу обстоятельств, может быть, судьбы, но никак не призвания, поскольку свой взгляд на мир сполна выразил в бесчисленном множестве коллажей, рисунков, картин и просто росчерков пера хоть на туалетной бумаге. Типа «Нора, разбуди в 9 люблю тебя Дэвид». Он начал собирать эти слепки собственного подсознания почти с детства, проведенного в лесах Монтаны в доме отца-ученого, работавшего для министерства сельского хозяйства, и хранил в специальных черных ящиках. Из них можно извлечь, например, серию фотографий «снежных людей» (по-нашему, снеговиков или снежных баб), отснятых в Айдахо. Или цикл рисунков и стихотворений о «злой собаке» — злой настолько, что она не может ни есть, ни спать, ни даже лаять. Или многотомные записанные на бумагу разговоры Линча со своим любимым антигероем — Бобом из «Твин Пике», которого его создатель спрашивает: «В каких тонах тебя изображать? Ты хочешь быть темным или светлым?»

То, что может показаться экстравагантной фантазией или даже придурью, для Линча совершенно естественная реальность, в которой он живет. «Я уважаю точные науки — математику, химию, — говорит режиссер и художник, — я очень высокого мнения об умственном потенциале человека, который еще далеко не освоен. Но превыше всего ценю интуицию, она объединяет мышление и чувство, и она выше, чем интеллект и эмоции, взятые по отдельности». Парижская выставка проходила в современном «виртуальном»



«ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ»

здании, выстроенном Жаном Нувелем (под пристальным наблюдением 83 комиссий по наследию прошлого) в старинном парке с кедром, который посадил Шатобриан. Поддеревом романтизма вырос и сам Линч, сохраняющий романтические традиции даже в таких чисто виртуальных и бессюжетных киноопытах, как «ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ».

Фильм начинается с образа Дома, который своей зловещей двойственностью» интригует Линча с детских лет и который стал одним из главных лейтмотивов выставки. Именно в такой дом с жутковатым «подбрюшьем» вселяется Ники. Призраки старого замка, которые преследовали бы героиню в готическом романе, у Линча оборачиваются призрачными персонажами киномира, который уже второй раз подряд (после фильма «Малхолланд Драйв») становится источником расслоения реальности, свертывания ее в чудовищную воронку.

В центре «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ» — фигура Ники, которую Линч определяет как «женщину, попавшую в беду». Именно такие «женщины в беде» заполняют выставку Линча — со стертыми лицами и окровавленными вагинами, символизируя женскую фрустра-



цию, связанную с бесплодием или рождением уродов. Отдельная секция выставки демонстрирует фотографии обнаженных тел без ног, рук и других важных частей: они сканированы из оригиналов фотоэротики 1840-1940 годов, то есть эпохи, когда культура еще не освоила понятия «концлагерь». В живописных образах мужчин тоже хватает уродства: изо рта торчат кляпы, вместо рук — культы, и те, и другие напоминают разросшиеся пенисы.

Философ Борис Гройс, выступивший одним из комментаторов выставки, включил Линча в «экспрессионистско-сюрреалистическую традицию современного искусства, видящую человека в его фундаментальном конфликте с собой и с миром». То, что очевидно по отношению к изобразительному искусству, приходится объяснять на пальцах, когда речь заходит о кинематографе.

Детство Линча, родившегося в 1946 году, прошло под знаком болезненных тайн живой природы. Искусство для будущего кинорежиссера ассоциировалось с живописью, которую он изучал в Бостоне, Филадельфии, Вашингтоне, а также в Австрии, куда ездил, чтобы посмотреть живьем на любимого Оскара Кокошку. Его первый фильм представлял собой бесконечную цепь одноминутных эпизодов, в которых показаны шесть голов: сначала их мучает рвота, а потом они загораются.

В 60-70-е годы Линч экспериментировал с движущимся изображением и звуком, а потом в течение семи лет снимал «Голову-ластик» (1977) — «последний шедевр авангарда», фильм об отвратных зародышах, о недоношенных уродцах, об экскрементах и отходах постиндустриальной цивилизации. «Голова-ластик» с сюжетом про зомби, его нервную подружку и ребенка-мутанта считается автобиографическим фильмом: во время работы над ним Линч бросил свою жену с ребенком. Другую жену и еще одного ребенка режиссер оставил в период «Синего бархата», когда встретил Изабеллу Росселлини. Она была в восторге от безудержной фантазии Линча, но в конце концов признала, что не в состоянии выносить его чудачества и эскапады. Линч той поры испытывал неподдельный восторг перед женским организмом, и когда одной из его продюсерш делали гинекологическую операцию, он упросил ее прислать ему свою матку.



«Голова-ластик»

В 1980-м, когда появился первый студийный фильм Линча «Человек-слон», он решительно воспротивился всяким рациональным трактовкам этого произведения. «Не знаю, почему считается, что искусство должно иметь смысл. Ведь все как-то смирились с тем, что жизнь не имеет смысла», — заявил он не без кокетства. Но это не могло помешать многочисленным интерпретациям. В «Человеке-слоне» — истории нежной человеческой души, страдающей оттого, что ее телесная оболочка кажется людям уродливой, — увидели апологию новой моды на экранных мутантов и трактат о зарождавшейся тогда политической корректности. Линч не закладывал в эти персонажи ни социальной, ни экзистенциальной начинки. Он обращался напрямик к обыденному подсознанию и извлекал из него колоссальные запасы «мистической жути». Первый после Бунюэля он освоил жанр постсюрреалистической сказки, первый после Поланского реабилитировал романтический гиньоль, первый после Бер-



*«Человек-слон»*

*«Дикие сердца»*



*«Простая история»*





*«Шоссе в никуда»*

*«Малхолланд Драйв»*



толуччи высек искру inferнальной эротики. За «Человека-слона» Линч впервые был номинирован на «Оскар» как лучший режиссер.

В 1983-м Линч делает свой первый и последний блокбастер — фильм «Дюна» — в жанре science fiction. Хотя с поставленной коммерческой задачей режиссер не справляется, а критика разносит картину в пух и прах, Линч оттачивает свой стиль и обживает свой мир, решая дизайн каждой планеты в духе самых невероятных безумств. Одну из них он стилизует под ренессансную Венецию, другую — под мексиканскую пустыню.

В 1986-м появился «Синий бархат», сыгравший роль центральной эстетической и этической провокации десятилетия. Юный Джеффри (Кайл Маклахлен — будущий агент Купер) находил в траве отрезанное человеческое ухо и пытался разгадать стоящую за этим загадку. Певица Дороти (Изабелла Росселлини) пела тягуче-эротичную, как жвачка, песню «Синий бархат» и получала мазохистский кайф от унижений, которым ее подвергал психопат и садист Фрэнк (Деннис Хоппер). Другую наркотически-ритуальную песню исполнял Дик Стокуэлл с напудренным лицом гомосексуального клоуна. В эту теплую компанию попадал Джеффри, который сначала выступал «агентом сил добра», потом невольным вуайером и, наконец, давал злу втянуть себя в свой порочный круг. Поплывший от наркотического вливания Фрэнк размазывал кровь по лицу Джеффри и целовал неопита в губы. Тем самым он как бы говорил: «Ты такой же, как я» — и осуществлял ритуал приобщения к пороку.

О том, что элитарный «Синий бархат» беременен массовыми экстазами «Твин Пике», свидетельствует вступительная сцена фильма, в которой женщина сидит у телевизора и смотрит триллер. Интерьер комнаты напоминает рекламную картинку, и в нее с экрана врывается звук чьих-то зловещих шагов, поднимается рука с пистолетом. А за стенкой комнаты тоже творится недоброе: образ тишины и покоя, ленивого процветания обманчив, зло и насилие располагаются не только рядом — они находятся прямо здесь.

«Синий бархат» признан эталонным фильмом Линча — но не сразу и не всеми. В нем впервые прозвучала таинственная, минималистская и эротичная музыка Анджело Бадаламенти. Линч сам прекрасно



«Синий бархат»

чувствует музыку и оформил саундтрек «Головы-ластик», но в Бадаламенти нашел художественного единомышленника — как и в операторе Фредерике Элмесе (он также успешно работал с Фредди Фрэнсисом).

Если «Синий бархат» был отвергнут конкурсом Каннского фестиваля из пуританских соображений, то в 1990-м американский режиссер привозит на Французскую Ривьеру фильм «Дикие сердцем» и получает за него «Золотую пальмовую ветвь». Свист противников тонет в восторгах добровольных служителей культа, приветствующих на сцене Линча и его «светоносную подругу» Изабеллу Росселлини (это было одно из их последних совместных появлений перед разрывом).

«Синий бархат» казался угрожающим и стильно холодным; зато «Дикие сердцем» — на свой манер, конечно, — стараются быть теплыми и приятными. Герои фильма Сейлор (Моряк) и Лула — это безобидные искатели приключений, это дети, заблудившиеся в джунглях, где им не страшны ни змеи, ни крокодилы: из змеи они делают нашейное украшение, крокодила седлают и едут на нем верхом. Это как бы Бонни и Клайд в эмбриональной фазе, из

которой они никогда не выйдут. Они не могут быть инфицированы злом, поскольку по уши погружены в него с рождения.

В отличие от героев «Синего бархата» (героиню играет та же Лора Дерн, Маклахлена заменяет Николас Кейдж), им не нужно открывать infernalную сторону жизни; они сами часть ее, и в то же время они остаются вплоть до полного идиотизма стерильно чистыми. Как в сказке. Сейлор и Лула истинные дети американской поп-мифологии. За Сейлором стоит миф Элвиса Пресли, за Лулой — фигура Мэрилин Монро. И тот, и другая гротескно заострены как образы, но, в сущности, не так далеко ушли от прототипов, сохраняя их основные характеристики: невинный эротизм, чистоту порока.

Сейлор и Лула дети старой и доброй, наивной и сильной Америки, не испорченной психоанализом и рефлексиями. Той Америки, где идеологией был Запад, а раем — Калифорния. Герои «Диких сердцем» и едут в Калифорнию через опасный Новый Орлеан, через затягивающий, словно черная дыра, Техас. Они так и не добиваются до цели, да и не нужно: ведь рая уже не существует.

Зато по дороге они дают волю своим диким сердцам. Они умеют любить, быть великодушными, но могут и превратиться в жестоких варваров. Сейлор, защищаясь, убивает противника в манере, достойной эпических героев Гомера. На дискотеке он ставит на место зарвавшегося металлиста: светлая сила побеждает унылый порок. Линч словно отвечает своим критикам, обвинявшим его после «Синего бархата» в аморализме: молчите и смотрите, я специально для вас показываю, как можно сохранить невинность.

О да, в этой невинности есть свои противоречия. Как, скажем, между сладостью идеалов и жестокой дикостью сердец, этими двумя векторами американской культуры. Не принадлежа до конца ни одному, ни другому, Сейлор и Лула балансируют между ними под нежную мелодию «Love Me Tender\*».

1990 год почти официально объявлен «годом Линча» (недаром суеверный Д. Л. до объявления итогов фестиваля не завязывал шнурки ботинок). «Дикие сердцем» сводит воедино линчевские контрасты — трепетный мистицизм и попсовый угар, детскую веру в чудеса и невыносимую изощренность порока, изыски стилизаторства



«Твин Пикс»



и влечение к китчу. Как никакой из прежних, этот фильм Линча пронизан энергетическим драйвом и вызывает в зале мгновенную вибрацию.

На этом классический Линч заканчивается. Сериальный эффект «Твин Пике» (1990-1991, про славный американский городок, где агент Купер расследует убийство старшеклассницы Лоры Палмер и попутно обнаруживает много интересного) принадлежит уже другой территории и другой эпохе.

Линч — один из считанных органичных «варваров» в современной кинокультуре. И один из немногих реально изменивших ее ландшафт. Дерево «линчевианы» разрослось за столь же буйно, сколь и культовая поросль «Твин Пике», пересаженная с телеэкрана на бумажную почву pulp fiction — воспетого Квентином Тарантино бульварного чтива: комиксов, разукрашенных сюжетных схем, дневников Лоры Палмер и агента Купера. Одно из этих произведений принадлежит перу дочери режиссера Дженнифер Линч. «Твин Пике» породил целую гряду подражаний, «пиков» поменьше на пространстве от Голландии до Японии, включая и российскую «Дюбу-дюбу».

Дэвид Линч изверг основные плоды своих фантазмов именно в 80-е годы — когда старая модель культуры (классика плюс-минус авангард) оказалась в рекордно короткие сроки заменена другой, построенной на экспансии масскульта. Авангард (и его наследник модернизм) был абортирован из многострадального лоно культуры. Линч — один из тех, кто блистательно провел эту операцию, но он же стал невольной жертвой аборта, когда монструозные зародыши зажали своей жизнью и перенаселили планету.

Линч гениально выразил постмодернистскую мутацию цветов: слишком зеленая трава, слишком алая кровь, слишком синий бархат и вызывающе голубая роза. Однако со временем мутации стали восприниматься как должное. Отыграв роль диктатора стиля целого десятилетия, Линч вновь превратился в одинокого волка, по-американски пожирающего гамбургеры и перерабатывающего их в фантастические ужасно-прекрасные химеры.

Последующие годы оказались не самыми успешными в биографии Линча. Фильм «Огонь, иди со мной» (1992), представленный в Канне, не повторил триумфа «Диких сердец». Режиссер разочаро-



«Простая история»

вал своих фанов, позволив злу вселиться в безупречного Купера. Поклонники почувствовали себя обманутыми: Бог умер, и не в кого больше верить.

Линчу надоела роль небожителя. Он больше не хотел, чтобы его любили, и безуспешно пытался полюбить сам. «Я брался за множество разных вещей в надежде найти то, что заставит себя полюбить, но так и не нашел», — сетовал режиссер. Без вдохновения сделанный на комедийных гэггах сериал «В эфире» (1992) провалился. Один киносценарий остался недописан, другой отклонен студией СиВи 2000. И только с третьей попытки Линч наконец запустился с картиной «Шоссе в никуда» (1997), которая оказалась кондиционной линчевской продукцией, но откровением не стала.

При этом Линч не бездействовал и довольно легко решал финансовые проблемы. Он дал волю всем своим хобби — рисовал, фотографировал и делал мебель. Снимал рекламные ролики для Джордже Армани и Карла Лагерфельда — вплоть до Майкла Джексона. Он вел себя как человек, почивший на лаврах и переживший двойной пик своей славы — как авангардиста и как массмедийной фигуры.

В свое время Линча называли критиком тайных пороков американского общества, говорили даже о «суде Линча». Красивый образ, однако довольно бессмысленный. Линч рисует одноэтажную Америку с едкой иронией, но это не умаляет его восторга перед ее природной мощью и первопроходческим варварством. Кто мог

ожидать от авангардиста линчевского разлива такого фильма, как «Простая история» (1999), — о старике-ветеране, который пропал на своем допотопном тракторе пол-Америки, чтобы встретиться с тяжело больным братом, забыть давнюю распря и посидеть вдвоем под звездным небом. По словам дочери Линча Дженнифер (тоже ставшей режиссером), ее отец «любит Рейгана, любит Америку, очень нетерпим к ее врагам». Дэвид Линч, как и инспектор Купер из «Твин Пике», воплощает вполне варварские гастрономические вкусы своей страны: кофе с пончиками, брокколи на пару, сыр с подгорелым хлебом.

И при этом именно Линч, как ни странно, остается последним королем авангарда в том его понимании, которое завещал XX век. Хотя покойный Леонид Трауберг сказал, что не видел в жизни ничего более отвратительного, чем «Синий бархат», его готические аттракционы могут в какой-то степени быть уподоблены экспериментам ФЭКСов (авангардистской кинофабрики, на которой молодой Трауберг работал вместе с Григорием Козинцевым). А чем дальше в последние годы Линч уходит от мейнстрима, тем очевиднее возвращается к самому себе эпохи молодости.

Это было заметно уже в картине «Малхолланд Драйв» (2001), тоже сюжетно связанной с нравами Голливуда, но отъехавшей далеко от темы в пространство тотальной мистики. Однако там все же был стержень, на который нанизывались прихотливые фантазии, были нити, соединявшие странные образы, была сатирическая разоблачительная тема. Была, наконец, отсылка к голливудской классике — к образу Риты Хейуорд, например. Когда сегодня эту ленту крутят по телевизору, от нее невозможно оторваться, как от лучших фильмов Хичкока: такова волшебная сила саспенса. А когда общаешься с типовыми представителями голливудского истеблишмента, они своей пластилиново-гламурной внешностью и комиковыми ужимками выглядят живыми цитатами из «Малхолланд Драйв». Какая там мистика, какая сатира — все в точности так и есть.

Во «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ» нет уже почти никакой привязки к реальности, зато главные темы режиссера доведены до предельной концентрации и даже нарциссизма. Не случайно здесь уже нет

музыки Бадаламенти, а оператором выступает сам Линч. Образец трансфильма. Стопроцентно авторское кино! Кино катастрофическое: дуют дьявольские ветры, улицы городов заполнены бездомными и алкашами, а попытка человека укрыться в своей «внутренней империи» терпит крах, его ждут распад и раздвоение сознания.

Эта новая фаза творчества Линча уже не определяет базовых трендов в искусстве, а территория, которую он завоевал и обживает, остается его личной вотчиной. Линч сегодня — король без королевства, император без империи, в почетной ссылке, откуда его периодически вызывают, чтобы наградить за прежние заслуги. На этой его новой территории почетное место отдано новым съемочным технологиям и смежным медиа — телевидению и Интернету.

Чем более мрачным и темным кажется мир фильмов Линча, тем более высветляется, делается респектабельнее его человеческий образ. Он одевается в светлые рубашки и костюмы, всегда выглядит безупречно корректным. С возрастом, с превращением «монстра» и «варвара» в «классика», это стало главной составляющей его имиджа. Тем, кто сомневается в натуральности этой позы, Линч говорит: «Не забывайте: я делаю фантастическое кино. Не надо самому страдать, чтобы показать страдание. И зрители не любят сами страдать, зато охотно смотрят на страдания других. Мои сны, если уж о них речь, нормальны и даже примитивны. Люблю грезить наяву, сидя днем в удобном кресле. Я курю, люблю французское красное вино, а вместо наркотиков прибегаю к медитации, поверьте, она открывает совершенно новые горизонты!»



# «Я НИКОГДА НЕ ВИДЕЛ ТАКОГО СВЕТА, КАК В ГОЛЛИВУДЕ»

Он сидел в парке венецианского отеля Des Vains, в белой рубашке, застегнутой на все пуговицы, и охотно отвечал на вопросы, иногда на минуту задумывался, был чрезвычайно доброжелателен, открыт и взволнован.

— *Вы охотно используете новые съемочные технологии...*

— Съемки на цифровом DV — это просто сказка, которая стала былью. Вы настраиваете фокус на автоматический режим и чувствуете невероятную свободу. Именно это я ощущал на съемках «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ». Хотя качество получается не столь блестящее, как в формате High Definition, все равно я уже никогда не вернусь к традиционной кинотехнике.

— *Но вы и раньше часто опирались в своих фильмах на другие медиа — на телевидение, например...*

— Телевидение, как и кино, оперирует звуком, изображением и способно рассказывать истории. В отличие от кино, оно способно рассказывать продолжающиеся истории, часть которых зрители пропускают, но это даже добавляет им интриги. Неважно, откуда пошел замысел фильма — от «высокого» или «низкого». «Синий бархат» родился от цветового ощущения: красный рот, зеленые глаза, пронзительный свет, что-то от Эдварда Хоппера. «Малхолланд Драйв» начался с мини-сериала, а «ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ» — с разработки к

моему вебсайту. Только потом осознаешь, что лежит в основе, которая обрастает магией и преобразуется в совсем другую форму.

— Как, по-вашему, изменилась публика по сравнению с тем периодом, когда вы начинали кинокарьеру?

— Мне кажется, что новая аудитория способна к восприятию абстрактных структур не меньше, чем ее предшественники. Когда я кончаю каждый очередной фильм, первое, что говорят: это катастрофа. Так было и с «Синим бархатом», и даже с «Человеком-слоном». Студии их ненавидели, хотели порезать, но потом вдруг у фильмов находились горячие сторонники, и все образовывалось. И оказывалось, что не так страшен черт...

— Можно ли назвать Лору Дерн, играющую во «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ», вашей музой?

— Ну раз актриса снимается у режиссера больше чем в двух-трех фильмах, конечно, ее назовут твоей музой. Или еще, не дай бог, альтер-эго. На самом деле Лора — просто замечательная актриса. Я люблю ее и расту, развиваюсь вместе с ней. Она — смелая, умная, быстро схватывает замысел и сполна реализует его.

— Хотя вы пытались убедить в своем прагматизме, правы ли те, кто считает вас неисправимым романтиком?

— О, да-да, конечно...

— Но все-таки в каждом фильме, даже таком, как ваши, есть некая история. Как она рождается и чему служит? Кроме того, продюсеры любят все просчитывать — например, метраж картины. Их не смущала почти трехчасовая длительность «ВНУТРЕННЕЙ ИМПЕРИИ»?

— Слава богу, пока никто не требовал ничего сокращать. Это очень деликатный вопрос — длительность фильма. Иногда фильм отказывается работать в короткой форме. Я всегда вспоминаю в этой связи Билли Уайлдера...

— Неужели его знаменитую фразу о том, что только две вещи в мире не бывают слишком длинными — слишком длинный член и слишком длинная жизнь?

— Не только. Уайлдер рассказывал мне историю о том, как продюсеры потребовали у него сократить картину, Он сокращал, сокращал и в результате, к ужасу финансистов, добавил еще пятнадцать минут.

— Кого из режиссеров вы вспоминаете как близких себе?

— Бергмана, Феллини, Хичкока...

— Романа Поланского?

— Да, и его тоже. Все они открывают другой мир — а это самое потрясающее в кино. Но и мир такого вроде бы бытового фильма Уайлдера, как «Квартира», не менее фантастичен и в то же время обжит мною как зрителем.

— Уже вторая ваша картина связана с миром кино. Каково ваше отношение к Голливуду — главной фабрике грез?

— Лос-Анджелес — это город, куда ежедневно съезжаются молодые люди в погоне за мечтой. Она сбывается далеко не для всех. Когда-то я тоже приехал сюда лет сорок назад, это было в августе, ночью, и больше всего меня поразил свет. Он бил отовсюду, я никогда не видел такого света. Это открыло во мне какой-то шлюз, и я ощутил прилив свободы. Голливуд, как и Лас-Вегас, — это открытая дверь из автобуса или из самолета. Вы выходите, и перед вами открывается мир.

— Но в ваших фильмах Гэлливуд изображается нередко с не самым добрым сарказмом, особенно — продюсеры...

— Страх оказаться под пятой у продюсера преследует режиссера всегда. Это наш профессиональный комплекс, своего рода паранойя. Если у вас нет права на окончательный монтаж, считайте, что вы потеряли картину.

— Некоторые жалуются, что не понимают запутанного сюжета ваших последних картин...

— Те, кому мои фильмы не нравятся, делают мне одолжение: они призывают искать новые пути и новых зрителей. Вообще же язык кино говорит больше, чем сюжет или слова. В свое время так до меня дошел фильм «8 1/2» Феллини. Правда, сегодня все меньше возможностей для других голосов. Если бы Феллини сделал свой фильм сегодня, он бы просто не имел коммерческого проката.

— Но ваши фильмы находят свое место.

— В кинематографе найдется комната для каждого. Хотя в Америке арт-хаусные кинотеатры умирают, все коммерциализируется. Где буду я — не знаю. Где-то...



— Но вы любите Америку? И если да, то какую больше? Позитивную Америку «Простой истории», мистическую Америку «Твин Пике» или гламурную Америку «Малхолланд Драйв»?

— Я не политик и люблю разные аспекты моей страны. В Европе меня больше ценят за мои сюрреалистические абстракции. Но и в Америке были люди, которые проникали в глубь сюжета — Хичкок, Уайлдер, Кубрик. Не важно в конечном счете, где мы живем, — важно найти внутреннюю свободу самовыражения — своего рода «внутреннюю империю». Я побывал в Польше на кинофабрике в городе Лодзь несколько лет назад, я полюбил это место и вот теперь снял там кино.

— Как вы относитесь к цензуре?

— Считаю, что запретов быть не должно, надо разрешить все показывать. Но публика должна быть информирована и знать, на что она идет.

— Как вы работаете с музыкой?

— Анджело, что противоречит обычной кинематографической практике, сочиняет музыку еще до фильма — после того, как я опишу ему идею картины. Очень важен, конечно, звуковой дизайн, но чего не хватает в кино, так это хороших мелодий — таких, какие пишет Бадаламенти.

— Как приходит к вам идея картины? И как возникает переход к следующей?

— Внешне все идеи похожи. Люди, любовь, тайны — это то, что есть во всех моих картинах. Идеи приходят неизвестно откуда. Я перевожу их на язык эмоций. Это другой, нерациональный язык. Если, допустим, дом разрушен, это не значит, что следующей сценой будет самоубийство. Для сексуального эпизода недостаточно идеи, нужно чувство. Но потом зритель безошибочно отличает, органично ли сцена выросла из идеи или мы произвели ее искусственно. В семени (идее) содержится в зародыше целое дерево будущего фильма. А потом, когда работа окончена, возникает посткоитальный синдром — странное ощущение вакуума и период нового поиска. Пока снова не влюбишься в очередную идею.



МОХСЕН

**МАХМАЛБАФ**



# ПОСЛЕДНИЙ ЛЕВ

Мохсен Махмалбаф — один из главных «виновников» мощного прорыва иранского кино. На родине он знаменит так же, как более утонченный, но менее темпераментный Аббас Киаростоми. Последний даже снял ставший знаменитым фильм «Крупный план» — об авантюристе, который выдал себя за знаменитого режиссера Махмалбафа, проник в зажиточный дом (якобы для съемок) и был арестован по подозрению в мошенничестве и попытке грабежа. Последовавший судебный процесс составляет сюжетную канву фильма, но истинный его предмет — это особый статус кино в Иране. Кинематограф в этой стране, как некогда в Грузии, стал не только частью духовной жизни элиты, но элементом личного и национального престижа, ценностным достоянием широких масс.

Режиссер как миф, как кинозвезда. Это ли не всенародная слава, которая польстила бы даже Спилбергу. Махмалбаф родился в бедном квартале Тегерана в 1957 году и прожил там большую часть жизни. Там трагически погибла его жена от пожара, вспыхнувшего в их доме. Его вторая жена — тоже кинорежиссер, как и обе его дочери, и сын, снимающие кино с ранних лет.

Судьба самого Махмалбафа в детстве и юности сложилась иначе. Пятнадцатилетним мальчишкой он бросил школу и совсем юным вступил в ряды антишахской оппозиции. Два года спустя был ранен при попытке разоружить полицейского и избег смертной казни толь-

ко благодаря тому, что был несовершеннолетним (этот автобиографический эпизод спустя годы Махмалбаф воспроизведет в фильме «Миг невинности»; другое название — «Хлеб и цветок»). После чего будущий режиссер провел почти пять лет в тюрьме. Полтора года он хромал после пыток. И излечил хромоту с помощью бега.

Его освободила Исламская революция 1979 года. Однако он, верующий мусульманин, стал не апологетом нового режима, а скорее — философом-диссидентом. Разочарованный в политике, посвятил себя искусству: написал несколько романов и сценариев, а в 1982 году дебютировал в кинорежиссуре. Первая его заметная работа — фильм «Бойкот» (1985). Действие происходит в тюрьме среди политзаключенных, духовный поиск которых располагается в широком спектре идей — от материализма марксистского толка до исламского богословия (типичная дилемма иранских интеллектуалов). В то время как соратники-леваки делают из вновь прибывшего и приговоренного к смерти зэка мифологического героя, он сам пересматривает свою жизнь и взгляды, отказывается от прошлого.

Махмалбаф считает, что пережил наиболее травматический момент своей жизни в семнадцатилетнем возрасте. Будучи арестован шахской секретной полицией Савак, он обнаружил, что «не может рассчитывать даже на малейшую помощь людей, ради которых он положил свою голову в пасть льва». Так что внутренний сюжет «Бойкота» автобиографичен, хотя его герой представляет противоположное юному Махмалбафу течение.

После освобождения из тюрьмы Махмалбаф вместе со своими единомышленниками создал Исламскую пропагандистскую организацию. Но вскоре ее радикальные цели перестают устраивать режиссера. «В моих ранних картинах, — говорит Махмалбаф, — я был экстремистом. Впоследствии мой образ мыслей стал более гибким, но по-прежнему сохранил связь с социальной практикой». Впрочем, критики увидели в первых же лентах режиссера не только страстность политических и религиозных дискуссий, но также аллегорический стиль, напоминающий о раннем Бергмане.

Первый успех на Западе Махмалбафу принес фильм-триптих «Разносчик» (1987). Его называли гранд-гиньолем и самым силь-

ным воплощением «ада на земле» после «Таксиста» Скорсезе. В нем находили влияние Достоевского и Моравиа, Бунюэля и Хичкока, а также Феррери и «Головы-ластика» Дэвида Линча. При этом, в отличие от западной практики изощренного цитирования, Махмалбаф остается верен своей эстетике псевдонаива и неопримитивизма. Его фильмы абсолютно самобытны и изобличают гениального самоучку. «Разносчик», состоящий из трех новелл-притч, хотя и разрабатывает знакомую проблематику отчуждения и одиночества, отличается совершенно оригинальной интонацией и антизападной философией. Сардонический тон присущ всем трем новеллам, живописующим рождение, жизнь и смерть. Ребенок, которого родители подбрасывают в богатую семью, в итоге оказывается в доме для дефективных детей. И однако горечь философских парадоксов уравновешена в мире Махмалбафа неиссякающим жизнелюбием и человеколюбием.

«Велосипедист» (1987) обозначил поворотный пункт в карьере Махмалбафа и остается одним из его немеркнущих шедевров. Как и другие иранские кинематографисты, режиссер вдохновлялся итальянским неореализмом и даже в название фильма ввел ассоциацию с «Похитителями велосипедов». Как и фильм Де Сики, «Велосипедист», смонтированный в ритме стаккато, визуально структурирован вокруг выгородок и проемов, напоминающих о том, что герой находится в ловушке. Кроме того, здесь тоже есть пара отец-сын в их отчаянных усилиях выжить, есть и мотив потери невинности.

При этом фильм развивается в русле принципов исламизма, что удивительным образом не мешает ему быть разомкнутым в широкое культурное пространство. Сама история афганского беженца, который, чтобы заплатить за лечение своей умирающей жены, ввязывается в семидневный велосипедный марафон, сродни известному фильму Сидни Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?». Велосипедный нон-стоп превращается в карнавал смерти и уподобляется забавам общества потребления включая автомобильные гонки и видеоигры.

«Велосипедист» — классический образец нового иранского кино, которое сочетает исламские ценности с общегуманистическим



«Бойкот»

духом, социальность с экзистенциальностью, сердечность и нежность с отсутствием сентиментальности, а порой с жестокостью и гротеском.

После этой картины Махмалбаф объявил о своем временном уходе из кинорежиссуры и действительно около года писал и редактировал сценарии для своих коллег. Он опубликовал статью, где охарактеризовал кино как динамичное и развивающееся явление культуры, вследствие чего никто не может претендовать на абсолютное определение его целей и задач, годное на все времена. Таким образом, режиссер отверг абсолютистские взгляды своей молодости. Его религиозная вера отныне сочетается с плюралистическим восприятием культуры. А сама культура по своему значению выходит на уровень религии.

«Я по-прежнему верю в Бога, — свидетельствует Махмалбаф, но мое восприятие Бога стало более широким. Свобода и справедливость также принадлежат для меня к вечным ценностям. Но стремлюсь я к ним теперь другими путями. Раньше я готов был взять в руки оружие, теперь предпочитаю культурную работу. Все



мои фильмы говорят о важности влияния культуры на поведение человека. Мир без культуры превращается в джунгли. Поверьте, гораздо легче разоружить полицейского голыми руками, чем победить невежество культурой». Интеллектуальная рефлексия Махмалбафа — отражение общих процессов в иранском обществе, которое пытается сохранить веру в традиционные ценности перед лицом резко меняющегося мира. Это процессы болезненные и противоречивые, и только настоящий художник, влекомый гармонией, находит здесь свои собственные решения.

Вернувшись в кино в 1990 году, Махмалбаф на собственном опыте соприкоснулся с иранской цензурой. Фильм «Время любви» был запрещен на пять лет, прежде чем его премьера с огромным успехом состоялась в Канне. Эта картина снималась в Турции с турецкими актерами, поскольку ее тема — адюльтер — остается табу в Иране. Это опять триптих, но на сей раз перед нами три вариации одного и того же сюжета с одними и теми же актерами, которые меняются ролями. В первом эпизоде темноволосый мужчина убивает блондина — любовника своей жены — и оказывается приговорен к смерти. Во второй новелле блондин оказывается мужем героини, а брюнет любовником; в третьей сюжет претерпевает еще более сложные повороты. Все вместе являет собой художественный трактат об относительности моральных критериев и человеческих приговоров.

«Время любви» обнаруживает неожиданную для Махмалбафа связь с модернистскими драматургическими концептами. Вместе с тем впервые в творчестве режиссера появляется подобие визуальной композиции по принципу восточного ковра. В картине «Габбех» (1996) этот принцип становится определяющим. Фильм, посвященный отношениям между любовью, природой и искусством, по словам Махмалбафа, показывает, «как жизнь создает произведения искусства». Герои картины принадлежат к племени, кочующему по юго-востоку Ирана. История девушки, которой родители запрещают выйти замуж за любимого, переплетается с другими судьбами и образует узор прекрасного ковра. Персияне называют его «габбех», и в нем запечатлено слияние любящих душ, а также их переселение в инобытие.



«Время любви»

Палитра цветов граната, хурмы, синевы и охры преобразует сам экран в ковер. Критики писали, что трудно вообразить другую столь же прекрасную медитацию на тему художественного творчества — если не считать «Саят-Новы» Параджанова. Но если даже она не более прекрасная, то наверняка менее эстетская. Махмалбаф провел несколько месяцев с кочевым племенем и создал фильм, который, по словам газеты *Variety*, «добавил еще один бриллиант в корону современного иранского кино». И сам режиссер, уподобивший персидские ковры «природе у наших ног», ощутил родство между этими коврами и лучшими иранскими фильмами.

Все фильмы Махмалбафа так или иначе ставят вопрос «Что такое реальность?», а многие посвящены таинственной природе кино. Все началось с фильма «Однажды в кино» (1992) — об иранском шахе начала века, у которого было 84 жены и 200 детей и который ненавидел кино. Но именно его угораздило влюбиться в экранную красотку до такой степени, что он пожертвовал своим шахством и гаремом ради любимой и стал киноактером.

Символический автобиографизм этого фильма и ирония судьбы Махмалбафа состоят в том, что он не только не был синефилом, но ни разу не посещал кинотеатра вплоть до 23 лет — когда вышел из тюрьмы. Однажды в детстве он даже поссорился с матерью, которая хотела ходить в кино. Причина его отторжения была идеологическая: будущий режиссер ненавидел иранскую «фабрику грез». А когда все-таки пошел в кино, то лишь для того, чтобы научиться делать новый, революционный (в исламском смысле) кинематограф. Лишь со временем он и его поколение поняли, что актеры и режиссеры старой школы — вовсе не враги, и ощутил себя частью национальной истории кино. Признание этого факта и стало основой фильма «Однажды в кино», где Махмалбаф с любовью цитирует огромное количество старых картин.

О взаимоотношениях кино и реальности — фильмы Махмалбафа «Салям, синема» (1995) и «Миг невинности» (1996). В последнем он переосмысливает свое революционное прошлое посредством его экранной реконструкции. Эти фильмы пронизаны тонкой самоиронией и лишь внешне имитируют неореализм, изнутри разрушая само это понятие.

Работа над двумя картинами шла параллельно, а их замыслы переплетались. Началось с того, что Махмалбаф дал объявление в газету о поиске актеров для будущего фильма, посвященного столетнему юбилею кино. У ворот студии собралась многотысячная толпа энтузиастов, и режиссер, не без труда произведя отсев, отобрал около ста претендентов для кинопроб. Все это, вплоть до самих проб («фильм о непоставленном фильме» — очень современная затея!), и составляет содержимое «Салям, синема».

Но параллельно режиссер разрабатывал знакомый сюжет с нападением на полицейского. Дело в том, что тот самый полицейский, которого Махмалбаф попытался разоружить двадцать лет назад, волей судьбы оказался среди тысячной массовки. «Мне больше не было нужно его оружие, — говорит режиссер, — а ему мое нужно. Это оружие — кинематограф. Для того, чтобы достичь любви и достичь демократии, нужен не нож, нужен цветок. Об этом и получилась моя картина». Когда Махмалбафу надоедали кинопробы к «Салям, сине-

ма», съемочная группа переключалась на историю с полицейским, но все-таки последнюю пришлось отложить на целый год, настолько всех поглотил первый сюжет.

«Даже пятьдесят революций не изменят иранскую культуру, — говорит Махмалбаф. — Это жестокая культура: родители наказывают своих детей, государство наказывает своих граждан». Откуда же столь мощная тяга к самовыражению в кинематографе? В сценах проб мы видим, как мужчины-простолюдины мечтают о ролях Харрисона Форда и Алена Делона, о съемках в фильмах action; женщины под черными платками и чадрами чувствуют себя потенциальными Мэрилин Монро. При этом американизация коснулась этих людей лишь поверхностно. На самом деле кино для них — нечто вроде терапевтического кабинета, где они могут выплеснуть собственные эмоции, потаенные чувства. Живущие в закрытом обществе, они легко открывают перед камерой то, что в западном мире называется *privacy*. А одна из девушек даже признается, что благодаря роли в фильме надеется поехать в Канн и воссоединиться со своим возлюбленным-эмигрантом.

Махмалбаф не случайно по поводу этой картины процитировал Хайдеггера с его убежденностью, что человеческая натура способна открыться не в обыденных обстоятельствах, а только перед лицом Любви и Смерти. Несмотря на локальность предмета, фильм проявляет иранский взгляд на такие глобальные вещи, как индивидуализм, конкуренция, мужской шовинизм и права женщин. Сдержанный Махмалбаф почти выходит из себя, когда его начинают упрекать в связи с этой картиной за вторжение в личную жизнь и эксплуатацию откровенности своих героев. «Я пытаюсь показать фашизм кинематографа, а они говорят, что я фашист!»

На самом деле этот фильм, как и все картины Махмалбафа, не о человеческих слабостях, а о человеческом достоинстве и благородстве. В этом причина популярности и престижа иранского кино на Западе. Махмалбаф говорит: «Они отчаянно ищут чего-то позитивного и надеются найти человечность здесь, на Востоке». После революции большинство ведущих кинематографистов Ирана отказались эксплуатировать насилие в своих фильмах. Успех Киаростами и Махмалбафа на Западе связан с тем, что они дают альтернативу



«Разносчик»

«Габбех»





*«Велосипедист»*

*«Однажды в кино»*



современному кино, погрязшему в смаковании насилия. Иранское кино представляет собой экологически чистую культуру. Вот почему его так ценит Вернер Херцог. Вот почему немецкий режиссер сказал своему иранскому собеседнику: «Я не хочу жить в мире, в котором, например, не существует льва. А вы лев, Махмалбаф».

Не приукрашивая жизнь, иранское кино показывает, что она не только выносима, но и прекрасна в своем драматизме. Красота побеждает и в фильме «Миг невинности». Режиссер предлагает две реконструкции старого эпизода — с точки зрения его самого и полицейского. Каждый выбирает молодого актера, который должен репрезентировать его на экране, и руководит им. В сюжет вмешивается девушка, которой симпатизирует полицейский (по одной из версий она — революционерка, призванная помочь его разоружить). Вновь и вновь воспроизводится эпизод нападения, которому предшествует изумительно элегантно и полный психологического саспенса проход героев по бесконечной галерее. И вот финал, в котором из двух конкурирующих версий инцидента является третья — прекрасная в своей непредсказуемости. На съемочной площадке рождаются новые отношения, новое чувство, и «полицейский» от себя — не от своего героя — дарит девушке цветок. Старая легенда в своей двусмысленности отходит в небытие, реконструкция выходит из-под контроля, из столкновения вымысла и реальности на глазах рождается не менее сложная и загадочная реальность.

Махмалбаф любит теперь цитировать поэта-мистика Руми: «Истина — это зеркало, которое выпало из рук Господа и разбилось вдребезги. Каждый, кто нашел осколок, верит, что в нем и заключена вся истина». Часть истины, которую парадоксально проявил феномен иранского кино, состоит в том, что цензура фундаментализма может способствовать художественным открытиям успешнее, чем либеральный диктат политкорректности.

Взять хотя бы активность в кинематографе иранских женщин. В семье Махмалбафа (по преимуществу женской, за исключением единственного сына) все режиссеры — его жена Марзиех Мешкини, его дочери тридцатидвухлетняя Самира и девятнадцатилетняя Хана. В восемь лет Самира сыграла в «Велосипедисте», с четырнадцати снимала документальные ленты, в семнадцать ассистировала



«Миг невинности»

отцу на съемках, в восемнадцать представила в Канне свой режиссерский дебют «Яблоко», в двадцать четыре уже дважды участвовала в каннском конкурсе и дважды получала там приз жюри.

Потом на авансцену выходит младшая Махмалбаф — Хана. Тут женская эмансипация и акселерация делают новый скачок. Когда Хане было восемь, ее короткометражку показали на фестивале в Локарно. Она работала ассистентом Самиры, смонтировала фильм «Радость безумия» — о том, как сестра снимает свое кино. А когда его включили в программу Венецианского фестиваля, возник конфуз, ибо согласно итальянским законам Хане как несовершеннолетней было запрещено смотреть собственную картину. Сестры Махмалбаф побили все возрастные цензы участия в фестивалях. Такого уровня признания и такой творческой активности не знал ни один режиссер мира в столь нежном возрасте независимо от пола. Это удивительное порождение иранской реальности, в которой женщины, вопреки канонам ислама, чрезвычайно пассионарны и проявляют свои таланты с юных лет.



Все выглядит как творческая идиллия, иногда — как семейный подряд и бизнес-проект «Дом Махмалбафа» (Makhmalbaf Film House — официальное название его кинокомпании). Однако чем дальше, тем больше начинает проступать другая сторона истины. Разрастается конфликт Махмалбафа с цензурой и вообще идеологической атмосферой иранского общества.

Действие «Кандагара» (2001) происходит в Афганистане и на иранской границе накануне свержения режима талибов. Работая над этим фильмом, Махмалбаф обратился к президенту Ирана с письмом о бедственном положении двух миллионов афганских беженцев. Он же выступил со статьей «Статуя Будды не была разрушена — она сгорела со стыда». (Позднее Самира сняла фильм с таким названием.) Статья была обращена к европейцам, потрясенным тем, что талибы разрушили каменные буддистские святыни и равнодушно взирающим на то, как те же талибы уничтожают людей. На съемках Махмалбафа дважды пытались убить. «Кандагар» был показан в Канне незадолго до событий 11 сентября. Он смотрится не менее актуально и после падения режима талибов.

Героиня «Кандагара» — Нафас (что означает «дыхание»), канадская журналистка афганского происхождения — мчится в Иран, а оттуда через границу в Кандагар. Там в день последнего солнечного затмения уходящего века ее отчаявшаяся сестра собирается покончить со своей жизнью. Нафас, спрятав в ворохе одежд диктофон, делает все, чтобы пробраться в заветное запретное место. Мимикрирует под четвертую жену уличного торговца. Пользуется услугами мальчишки-проводника, промышляющего также мародерством, и осевшего здесь в поисках истины чернокожего врача-философа. Прячется от талибов в пестрой свадебной толпе.

«Кандагар» имеет все черты политической акции и даже футурологического проекта. Фильм пронизан убежденностью в том, что человеческая натура способна открыться не в обыденных обстоятельствах, а только перед лицом Любви и Смерти. Он сплетен по принципу восточного ковра. Толпа женщин, задыхающихся под паранджами, выглядит как орнамент. А бег наперегонки одноногих и одноруких мужчин, ловящих протезы, которые разбрасывает на парашю-



«Кандагар»

тах ооновский вертолет, превращается в танец упрямого жизнелюбия посреди выжженной земли-пустыни. Но «Кандагар» — это и фильм-провокация, подвергающая сомнению границы между искусством и политикой, между реальностью и кино, в чем критики не без оснований усматривают отблеск древнего суфийского мистицизма.

Оппоненты картины как раз и вменяли ей в вину, что она слишком красивая, слишком эстетская и что режиссер эксплуатирует страдания ради экзотического эффекта. Но у Махмалбафа иная цель. Как известно, талибы запрещали всякие отображения реальности — фотографию, кино, телевидение. То, что не отражено и не запечатлено, как бы не существует вовсе: нет ни насилия, ни палачей, ни жертв. Смысл фильма Махмалбафа в том, что уродливое и страшное тоже имеет право быть превращенным в образ: образ, собственно, и есть тайный смысл.

Попав в плен к талибам, Наргис так и не дойдет до Кандагара как географической точки. Не спасет сестру, которой, наверное, уже нет в живых. Но Махмалбаф рассказывает не очередную «историю», а воспроизводит то мистическое состояние души и ума, которое

позволяет восточным людям преодолевать хаос жизни. Неувиденный, оставшийся за кадром Кандагар более реальный и более живой, чем виртуальные башни, рушащиеся на Манхэттене.

Еще один акцент, характерный для Махмалбафа и для нового иранского кино, — феминистский. Главная героиня видит женщин, замотанных в ворох из тряпок, внутрь которого запрещено заглядывать даже врачу: осевший здесь лекарь-американец делает свое дело через дырку в простыне. Нафас же представляет эмансипированных восточных женщин — таких, скажем, как Самира, которая сегодня уже конкурирует с отцом по масштабу международной известности. Почти в каждом заметном иранском фильме женщина играет активную роль и служит пружиной социального сюжета, даже если он по восточной традиции мелодраматически окрашен.

Хотя на словах Махмалбаф и его коллеги защищают исламские моральные ценности и противопоставляют их «западному разложению», их фильмы все больше говорят о другом. О том, что Восток тоже начинает переживать системный кризис «мужской цивилизации», неотъемлемой частью которой было и есть насилие. Даже если в кинематографе на него наложено табу. Визуальный образ, как и зеркало, можно разбить и запретить, но реальность на Востоке еще достаточно витальна, чтобы существовать вне своих виртуальных отражений.

Поздние фильмы Махмалбафа все более тяготеют, с одной стороны, к притче, с другой — к этнографии. «Тишина» (1998) и «Секс и философия» (2005) снимались в Таджикистане. Обращаясь к излюбленной теме взаимоотношений жизни, любви и искусства, Махмалбаф находит в ней новый поворот, показывая иную среду и иные нравы. При этнической и языковой общности, Таджикистан не похож на фундаменталистский Иран. В этой бедной, истерзанной войной стране режиссер находит воздух свободы и возможность вкушать запретные плоды. Само слово «секс» в названии фильма в Иране расценивается как уголовно наказуемое деяние.

«Тишина», как и многие картины Махмалбафа, посвящена отношениям между любовью, природой и искусством. Только медиумом теперь стала музыка. Одиннадцатилетнему Хорсибу она заменяет картину мира, поскольку герой слепой. Каждый день он выезжает



«Тишина»

на автобусе в магазин музических инструментов, где работает настройщиком. Он часто опаздывает, поскольку по дороге его отвлекают и искушают концерты уличных музыкантов. Кроме того, девочки на улице продают хлеб, качество которого Хорсиб легко определяет на ощупь. А временами в его душе начинает звучать симфония Бетховена, и через нее он представляет себе в красках окружающий мир.

Это первая картина после снятого в Турции «Времени любви», которую режиссер целиком сделал за рубежом. После распада СССР и гражданской войны Таджикистан еще не залечил раны, но режиссер все равно любит эту бедную страну, где ислам пока не закрыл руки и плечи молодых девочек. «Тишина» — фильм-метафора. Надо быть слепым, чтобы по-настоящему слышать музыку. Надо испытать силу аскетических запретов для того, чтобы оценить красоту живой плоти.

Герой «Секса и философии» хореограф Джон (его играет Далер Назаров, актер и композитор, чья музыка звучит в картине) в день сорокалетия испытывает «революционный порыв» и решает собрать на

одном пяточке своих возлюбленных. Со стюардессой Марьям его связывает скорее флирт, любовная игра; изжитая, но неутоленная страсть — с провинциалкой Фарзоной; любовь, перешедшая в дружбу, — с врачом Тахминой; старая привязанность — с богемной Малоат. Понятно, что встреча не обходится без сюрпризов, конфликтов и ревности. Однако во всем остальном этот фильм крайне трудно описать, потому что он напоминает очень многое в кинематографе и вместе с тем совершенно и решительно не похож ни на что.

Напоминает — и «8 1/2» Феллини, и «Весь этот джаз» Боба Фосса, и «Сломанные цветы» Джима Джармуша, и даже «Последнее танго в Париже» Бертолуччи. Напоминает своим нарциссизмом, темой мужского кризиса, который одновременно является кризисом творческим. Однако интонация фильма совершенно другая; она определяется тем, что снят он Мохсеном Махмалбафом. По мысли фильм близок западному сознанию: он показывает, как секс убивает любовь и рождает одиночество. По форме он довольно-таки эстетский: в нем доминируют, создавая резкие «балетные» контрасты, белый и красный цвета.

Снять на родине такую картину режиссеру бы ни за какие коврижки не разрешили. В ней все крамольно, начиная с названия (кстати, оно придумано для международного проката, в оригинале же фильм называется «Любовь»). Неприемлемы для иранской цензуры и сцены, где женщины, чокаясь бокалами, пьют вино, и хотя единственный поцелуй в картине связан с выпиванием «на брудершафт», этого более чем достаточно, чтобы завести против создателей фильма уголовное дело.

Свою следующую картину Махмалбаф собирается снять в Казахстане, недавно он посетил Бишкек и Ереван, в его последних фильмах нередко слышен русский язык — особенно когда разговор касается интеллектуальных или любовных тем. Живет Махмалбаф между Парижем (откуда его проекты частично финансирует компания Wild Bunch), Кабулом и Душанбе. При этом его семья сохраняет связи с Тегераном. Обо всех этих бытовых деталях я узнал, оказавшись вместе с Махмалбафом в жюри Венецианского фестиваля. Мы до хрипоты спорили (в частности, о русском фильме «Эйфо-



«Секс и философия»

рия»), а иногда Махмалбаф вскакивал и говорил: «Я покончу с собой, если эта картина получит приз». Но, несмотря на разногласия, мы расстались друзьями.

Потом я узнал, что во время съемок в Афганистане фильма Самии Махмалбаф «Двуногая лошадь» шахид совершил теракт с крыши, пробравшись на съемочную площадку под видом статиста. Была убита лошадь, ранения получили шестеро актеров, а также члены съемочной группы. И сам взрыв, и террорист были засняты на пленку. Ни одна из группировок не взяла на себя ответственность, но силы безопасности рассматривают произошедшее как очередное в цепи покушений на семью Махмалбафа, которая уже четыре раза становилась мишенью террористов. Дважды во время съемок в Кабуле злоумышленники пытались похитить Хану, которая, выглядя как подросток, свободно передвигалась по городу с цифровой камерой. Но если те инциденты можно было интерпретировать как уголовные, последняя история носит явно политический характер. Насилие, от которого Махмалбаф отказался в пользу искусства, бумерангом фатально возвращается к нему.

МАНУЭЛЬ  
**ДЕ ОЛИВЕЙРА**





# ОСЕНЬ ПАТРИАРХА

Португальцу Мануэлю де Оливейре в конце этого года исполнится 100 лет, и надеюсь, что мы все доживем до этого славного дня. После смерти Лени Рифеншталь и Билли Уайлдера, старше него в мире не осталось режиссеров. А совсем недавно ушли младшие на несколько лет 95-летний Микеланджело Антониони и 94-летний Жюль Дассен. А мы ведь, ко всему прочему, говорим о режиссерах работающих — в последние два десятилетия неутомимый Оливейра выпускает по фильму в год, и почти каждый из них становится событием. Новейшая из его картин «Кристофер Колумб: загадка» (2007), основанная на гипотезе, что первооткрыватель Нового Света был португальцем, частично снята в Америке. На ближайший год объявлены уже два новых проекта режиссера, над которыми он всю работу.

Его карьера длится уже три четверти века. Она опровергает биологические законы природы, согласно которым творческий человек рано или поздно погружается в мертвую зону, когда он в лучшем случае способен репродуцировать сам себя: так сказать, затянувшееся прощание. Есть и более достойные способы ухода: внезапная смерть на взлете или молчание в тени собственной славы. Некоторым удается завершить карьеру эффектным произведением, которое рассматривается современниками и потомками как художественное завещание, послание человечеству.

Ни один из этих вариантов не подходит Оливейре. Достаточно сказать, что фильм, который он рассматривал как «последний» («Визит, или Воспоминания и признания» — о доме, в котором прожил много лет) и который он «из соображений деликатности» велел обнародовать лишь после своей смерти, снят в 1982 году, то есть ровно четверть века назад. Вот собственный комментарий Оливейры к проблеме долголетия: «Природа очень капризна и дает некоторым то, что забирает у других. Иногда мне кажется, меня больше чтут за мои годы, а не за мои фильмы. Между тем, хороши они или плохи, за них я отвечаю. Но не за свой возраст».

Что значит для режиссера спортивная закалка: в юности Оливейра был чемпионом-атлетом и циркачом-акробатом. Он известен также как производитель элитных вин, страстный наездник, автогонщик и женолоб (хотя и проживший всю жизнь с одной и той же супругой, младше его всего на десять лет). В последнем я сам убедился, сидя рядом с Оливейрой на закрытии Венецианского фестиваля и видя, как горел его глаз, обращенный на соседку слева — молодую итальянскую актрису Стефанию Рокку. Через несколько дней неуемный Оливейра уже был в Риге, на фестивале «Арсенал», и выстоял довольно утомительную юбилейную церемонию, устроенную латышами в лесу, — в то время как от усталости падали гости вдвое моложе.

Сын промышленника, Мануэль де Оливейра родился 11 декабря 1908 года, но объявлено о его появлении на свет было только на следующий день, он-то и стал официальной датой рождения режиссера. Странности сопровождали жизнь Оливейры и впоследствии. Он дебютировал в начале 30-х годов короткометражным авангардным опусом «Работы на реке Доуро», только через десять лет снял первый полнометражный фильм *Aniki-Vobu* и еще через двадцать — второй. В промежутках занимался виноградниками, которые достались в наследство его жене, и осмысливал жизнь интеллектуала при диктатуре Салазара (по странному совпадению, его полное имя — Антониу де Оливейра Салазар).

Его кинематографическая активность была спорадической вплоть до 1970-х годов. Слава пришла, когда Оливейре было уже около шес-

тидесяти. Удивительную судьбу этого человека можно сравнить разве что со столь же потрясающей воображение жизнью Хартли Шоукросса — прокурора Нюрнбергского процесса и разоблачителя советских агентов супругов Розенбергов. Он прожил 101 год и вторую половину жизни занимался главным образом лошадьми. У Оливейры все наоборот: на склоне лет он обратился от лошадей к людям, которых отобразил на экране при помощи самой необычной оптики.

Свой знаменитый фильм — «Каннибалы» (1988) — Оливейра снял в 80 лет. Когда его показывали на фестивале в Сан-Франциско, режиссер умолял публику не уходить, не досмотрев последние пятнадцать минут, ибо они стоят того. Предупреждение было не лишним, поскольку для зрителей, воспитанных на голливудском кино, все в этой картине казалось диким: достаточно сказать, что она начинается и довольно долго длится как опера (большой постановочный фрагмент), потом перетекает в сатиру на нуворишей, которые гонятся за модной обувью в то время, как мир находится на грани вселенского потопы. А финал с абсурдно повернутой темой каннибализма действительно великолепен. И все же многое в этом фильме, как и в других работах Оливейры, замыкалось на сугубо португальском образе мыслей, надо признать, не всегда постижимом для иностранцев. Португальцам присуще «сочетание пафоса и смачной абсурдности» (по определению Михаила Трофименкова).

Но постепенно сначала Франция, потом Средиземноморье, а за ним и вся Европа признали Оливейру и создали настоящий его культ: у них просто не было другого выхода, как назначить португальца великим европейским режиссером. Некоторые из его фильмов («Атласная туфелька», 1985), к восторгу эстетов, длятся по семь часов. Его экранизации Достоевского и Флобера поражают неожиданностью прочтения, настолько, что с первоисточником их связывают какие-нибудь две-три фразы. И все же, чтобы приблизиться к пониманию кинематографа Оливейры, необходимо проследить его взаимосвязи как с общеевропейской (что проще), так и с португальской литературой.

Подавляющее большинство фильмов Оливейры если не основаны на литературных источниках, то вдохновлены ими — театраль-



*«Слово и утопия»*

ными пьесами, романами или рассказами, или даже самой Библией. Среди его фаворитов — несколько португальских литераторов во главе с Камило Кастело Бранко: он фигурирует в фильмах Оливейры и как автор первоисточника («Обреченная любовь», 1979), и как персонаж фильмов «Франсиска» (1981), а также «День отчаянья» (1992), в котором описываются последние дни писателя-романтика перед самоубийством. Список любимых авторов Оливейры должны пополнить Поль Клодель, мадам де Лафайет, Сэмюэл Беккет, Данте, Шекспир, Эжен Ионеско.

Оливейра не «экранизирует» и не «интерпретирует» текст, а «снимает» его на камеру, как снимают пейзаж или лицо человека. В его понимании кинематографичной может быть и показанная на экране страница книги, которую считывает глаз, и текст, произносимый актером в кадре, и закадровый голос, читающий тот же текст, который вовсе не обязательно переводить в живые картинки. Язык, речь для режиссера столь же важны как элемент киностроения, сколь и изображение. Многие режиссеры «новых волн» — от Годара до Ромера, до Маргерит Дюрас шли по этому пути, но Оливейра прошел по нему раньше.

Он с самого начала рассматривал кино как синтез всех художественных форм и компонентов — изображения, слова, звука и музыки. Даже в названиях его фильмов («Слово и утопия», «Письмо», «Говорящий фильм») подчеркивается особая роль слова. Рэндел Джонсон, автор монографии об Оливейре, называет его кинематографические произведения «палимпсестами», которые находятся в постоянном диалоге с существующими текстами.

Фильмы Оливейры не подчиняются принятым законам кинозрелища — ни по метражу, явно превышающему норму, ни по статичному, почти неподвижному способу существования камеры, ни по манере актерской игры. Исполнители нередко с застывшим, жестким взглядом декламируют длиннющие монологи, глядя прямо в объектив. Это качество, которое у другого режиссера расценили бы как неумелость или старомодность, Оливейре прощают, рассматривают как часть его метода. Ведь он сам говорит: «фильм завершается только в голове у зрителя». Вообще этому режиссеру, загипнотизировавшему культурное сообщество, сходит с рук нарушение всех правил, а каждый его фильм, какой бы «скучный» он ни был, к неудовольствию конкурентов, почти автоматически попадает в Канн или Венецию. Конечно, не совсем автоматически: их раскрутке, как и появлению, немало способствует чрезвычайно ловкий и энергичный продюсер Паоло Бранко.

Но это, вопреки мнениям недругов, никакая не манипуляция и не фантом. Театральность, литературность, говорливость действительно самым непостижимым образом сочетаются у этого автора с потрясающей кинематографичностью, только особого рода, родственной старому классическому, а не современному кино. Но в случае Оливейры классика равнозначна авангарду.

Когда он начинал, кино было немым, но уже тогда шла борьба между традиционалистами и новаторами: последние доминировали, в частности, в советском кино с его монтажными теориями и практиками. Оливейра был их горячим сторонником и опубликовал в 1933 году статью «Кино и капитал», где выступил против голливудской системы коммерческого кинопроизводства. В нынешней терминологии — против мейнстрима. Его первый фильм «Работы



*«Говорящая картина»*

на реке Доуро» (о его родном городе Порто и протекающей через него реке) сделан под влиянием работ Дзиги Вертова и «Симфонии большого города» Вальтера Рутtmана. Это визуальная симфония из людей, поездов, барж, набегающих волн, света и тени, смысл которой — в отображении трансформаций традиционного мира под влиянием прогресса. Ключевая сцена этой картины (одна из постановочных, внедренная в документальный ряд) — когда внезапно пролетевший аэроплан приводит к аварии и панике на дороге: машина врежется в повозку с быками.

В дальнейшем Оливейра еще не раз обращался к методу документального кино, описывая работу электростанции, или автомобильного завода, или пекарни. В 1963 году появляется фильм «Весенний обряд», в центре которого — народное представление Страстей Христовых в северном португальском городке. Заметно углубляется взаимодействие между документом и игрой: эпизоды из жития Христа разыгрываются по законам наивного площадного театра, а кинематограф становится средством не просто отражения реальности, но ее вторичной репрезентации со своим автономным пространством и условностью. По версии Оливейры, игровое кино — это документальное кино, фиксирующее разыгранное перед камерой театральное представление.



*«Долина Авраама»*

*«Монастырь»*





*«Пятая империя»*

*«Вечеринка»*





Если попытаться суммировать основные мотивы Оливейры, получится, что он в течение целого века поверяет практику массовидного и тоталитарного общества идеалами Просвещения и постулатами модернизма, реализмом Ренессанса и высокой простотой античной трагедии. Его главные темы — иконоборчество, связь божественного и дьявольского, крах национальных мифологий, любовные фрустрации, меланхолия старости, дыхание смерти, отношения искусства и жизни, загадочность и того, и другого. Его фильмы всегда содержат элемент извращенности, эксцентрики, странного юмора, эротики, они ставят больше вопросов, нежели дают ответов.

Оливейра никогда не скрывал своего критического отношения к диктатуре Салазара, но при этом не был вовлечен в политику, предпочитая позицию гуманиста, равно близкого к природе и культуре, противостоящего всему, что разрушает человека и мир вокруг него. «Это был прекрасный урок — заниматься сельским хозяйством, общаться с фермерами, подчиняться законам земли, — вспоминал режиссер о том периоде своей жизни, когда он годами не снимал фильмов. — У меня было время для долгих и глубоких размышлений о художественной природе кино, которые трансформировали мою прежнюю убежденность в новую концепцию, полную сомнений».

Когда, незадолго до «революции цветов», его принялись упрекать в том, что его фильм «Бенильда, или Богоматерь» (1975) аполитичен, он отвечал своим критикам, что действие картины происходит в 1930-е годы, а не в 1970-е. Кстати, революция 1975 года принесла не только отмену цензуры, но и конфискацию семейной собственности. Не обремененный ею, Оливейра теперь снимает по фильму в год.

В эпоху, когда почти не осталось живых классиков, он делает кино, заставляющее вспоминать Дрейера и Ренуара, но прежде всего — Бунюэля, хотя характер юмора побуждает записать в его истоки не столько сюрреализм, сколько дадаизм. Например, в фильме «Долина Авраама» (1993) достаточно пафосный монолог о закате западной цивилизации прерывается вторжением кошки, которую чья-то невидимая рука вбрасывает в пространство кадра прямо перед камерой. В «Божественной комедии» (1991) забавно уже то, что



*«Божественная комедия»*

шедевр Данте декламирует в сумасшедшем доме группа пациентов, среди которых Христос, Раскольников с Соней и двое из братьев Карамазовых. А кому кроме Оливейры пришло бы в голову снять короткометражку о встрече Никиты Хрущева с папой римским, стилизовать под черно-белый немой скетч и озвучить музыкой дадаиста Эрика Сати? Именно так выглядит вклад Оливейры в коллективный каннский альманах «У каждого свое кино» (2007). Режиссер обнаруживает достаточно общего у двух мировых лидеров: оба обладают властью и кругленьким животом.

Свалившаяся на режиссера международная известность изменила маргинальный кадровый состав его фильмов. Первой звездной картиной Оливейры стал вышедший в 1995-м «Монастырь», в котором сыграли Джон Малкович и Катрин Денев. Спустя два года в фильме Оливейры «Путешествие к началу мира» (1997) в последний раз появился на экране Марчелло Мастоаянни, уже тяжело больной. Потом Кьяра Мастоаянни (дочь Мастоаянни и Денев) остроумно и легко сыграла трудную роль в фильме «Письмо» (1999), совре-

менной версии «Принцессы Клевской». В картине Оливейры «Я еду домой» (2001) замечательно выступил Мишель Пикколи, а Денев ему подыграла в крошечном cameo.

Инициатором этих перемен стала Катрин Денев — актриса, умеющая открывать режиссеров, и не только молодых. Она видела фильмы Оливейры «Долина Авраама» и «День отчаянья», после чего в интервью португальскому журналисту сказала, что мечтает у него сняться. Оливейра, узнав, что к нему проявила интерес «знаменитая Денев», написал для нее сценарий. Потом приехал в Париж с альбомом фотографий, которые сделал на предполагаемых местах съемок. Лесные пейзажи, окутанные туманом, и облик старого монастыря в Аррабиде были очень выразительны и давали представление об оккультном символизме, которым будет пропитана картина. «Впервые в моей практике, — говорит Денев, — я знала, на какой натуре и в каких интерьерах пройдут съемки еще даже до того, как прочла сценарий. И поскольку сюжет был довольно странным, именно эти фотографии помогли мне визуально представить намерения Оливейры».

«Монастырь» — притча о супружеской паре, которая приезжает из Парижа в португальский монастырь. Их брак стабилен, но лишен страсти. Он — американец-литературовед, надеется найти здесь документы, подтверждающие, что Шекспир вовсе не англичанин, а испанский еврей, бежавший от инквизиции в Португалию и в конце концов умерший во Флоренции. Она — умная, сильная и немного infernalная женщина, которая умеет манипулировать людьми и добиваться чего хочет. Эдакая красивая чертовка. Ее не случайно зовут Еленой (читай — Троянской): тени античных мифов, Шекспира и Гёте (сюжет Фауста и Маргариты) витают над этим фильмом о борьбе рутины и infernalных сил вселенной.

Гостей принимает хранитель монастыря Бальтар, мелкий бес, который хочет казаться большим и соблазнить Елену, но очень быстро сам становится ее жертвой. В финале пара пришельцев покидает монастырь, где бродят тени ведьм и сатанистов, и возвращается к своей рутинной жизни. По мысли Оливейры, существование человека происходит в постоянном, отлаженном балансировании между добром и злом, причем зло необходимо для познания мира столь



«Я еду домой»

же остро, как и добро. Фильм, довольно странный даже для Оливейры — с развернутыми философским дебатами и музыкальной партитурой Софьи Губайдулиной на темы Стравинского.

Приглашая знаменитых исполнителей, Оливейра вовсе не нуждается в их актерских талантах, а тем более в том, чтобы они помогли ему режиссировать. У него на съемках камера (за которой в ключевых фильмах стоит оператор Марио Баррозо) почти неподвижна, но в то же время его манера работы нисколько не напоминает театральную. В движении многие нюансы утрачиваются, его же «статичный» метод состоит в том, чтобы высветить правду, которая редко показывается в кино.

Режиссер вновь пригласил Малковича и Денев для проекта, который в итоге получил название «Говорящий фильм» (2003). В нем действительно почти не умолкая говорят, причем на разных языках. Молодая мама — профессор из Лиссабона — везет дочку в круиз по Средиземноморью и рассказывает ей об истории Европы, показывает джентльменский набор туристических красот — Помпеи, Акрополь, Стамбул, египетские пирамиды. Потом на корабль подсаживаются три заслуженные дамы — Катрин Денев (в роли крупной

бизнесменши), Стефания Сандрелли и Ирен Папас (обе играют известных актрис). С ними ведет галантные беседы за обедом капитан корабля и дамский угодник — Джон Малкович.

По словам Оливейры, он сделал фильм-homage трем великим актрисам, которые совершили долгий и прекрасный вояж по стране кино. Темы их застольных бесед, которые элегантно ведет и направляет капитан Малкович, вполне традиционны для светских дам этого круга. Обсуждают глобализацию мира, экспансию английского языка (Ирен Папас сетует на то, что никто в мире не говорит по-гречески), кризис супружества и материнства. Все три женщины бездетны: больше всего страдает от этого героиня Стефании Сандрелли.

Можно смело называть героинь не по именам (Франческа, Елена, Дельфина), а по фамилиям актрис, и это будет правильно. Потому что для Оливейры важны мифологические характеристики, а не характеры как таковые. Если кому-то кажется, что Катрин Денев не слишком убедительно или даже фальшиво изображает хозяйку империи супермаркетов, он не понимает, что это лишь сюжетная оболочка для артистического мифа. В сущности, актрисе в фильме принадлежит всего одна значимая фраза: «Мужчина в доме, конечно, может пригодиться, но вступать с ним в брак — такая морока». Однако сам факт ее присутствия становится ключевым для концепции фильма.

Ведь его героини — современные self-made women, эмансипированные и эгоистичные, избалованные славой и комфортом, но внутренне фрустрированные и не очень-то счастливые. Они — законченные продукты западной цивилизации, о которой ведет речь Оливейра.

Когда-то Феллини собрал декадентскую элиту в фильме «И корабль плывет». Корабль Оливейры не доплывет до пункта назначения. Все кончится терактом. Три бездетные женщины спасутся, а девочка с мамой погибнут. Роковую роль сыграет кукла, похожая на палестинскую шахидку: девочка вернется за ней в каюту, и тут прогремит взрыв. Так Оливейра, сделавший свое кино вскоре после 11 сентября, не пожалел нашу цивилизацию и вынес ей смертный приговор.

Несмотря на нарочитый примитивизм съемок и диалогов, картина производит впечатление именно той смелой простотой, которая доступна лишь великим режиссерам. Оливейра, будучи старше всех авторов французской «новой волны», довел до логического предела ее самые радикальные идеи. Неестественная чистота образов, видимое отсутствие второго плана или ассоциативного монтажа создают иллюзию одномерного пространства и времени. На самом деле в нем постоянно слышны отголоски прошлого и будущего, а кадр расслоен и рассечен отблесками света, которые видны даже в полной темноте.

Одна из последних работ Оливейры — «Красавица навсегда» (2006), своего рода сиквел «Дневной красавицы» Луиса Бунюэля, где в свое время выступила во всем блеске своей красоты и драматизма Катрин Денев. Спустя почти сорок лет после рассказанных в ней событий светский интриган Юссон (тот же Мишель Пикколи, ныне восьмидесятилетний) встречается Северину, преуспевающую парижскую даму, которая некогда тайно отдавалась клиентам в публичном доме. Юссон преследует ее, стремясь разгадать этот скандальный казус. Она, ныне вдова, принимает его приглашение на ужин, чтобы узнать, выдал ли он тогда ее секрет парализованному мужу

Северину вместо Катрин Денев играет старшая ее на пять лет Бюль Ожье — и понятно, почему выбрана другая актриса. Юссон не изменился: он из категории «горбатого могила исправит» и по-прежнему вождеует к тайнам окружающих. Северина же просто стала другим человеком — не то что более добродетельным, а другим. Ее тайна осталась с той женщиной, а этой нечем потешить интеллектуальную похоть своего бывшего приятеля. Она исчезает в разгар беседы, а за дверью по коридору вальяжно проходит петух — чисто сюрреалистический объект. От гостя остается только бумажник, содержимым которого Юссон расплачивается со слугами.

Оливейра в этой невинной, но ядовитой шутке по поводу скромного обаяния буржуазии оказывается конгениален Бунюэлю. Что касается играющей главную роль Бюль Ожье, она незримо, практически не меняясь в лице, использует шлейф своих прежних ролей, по-своему не менее харизматичных, чем у молодой Денев.



# «ЭТО БЫЛА СМЕЛАЯ, ДАЖЕ ВЫПЕНДРЕЖНАЯ ИДЕЯ»

Играющая в фильме «Красавица навсегда» Бюль Ожье, кажется, сама больше всех удивлена, что снялась в сиквеле «Дневной красавицы». Мы встретились в Париже, чтобы поговорить о Бюнюэле и Оливейре.

— *Их режиссерские методы в чем-то похожи?*

— Трудно сравнивать. У Бюнюэля снималось одновременно много народу, и мы обязательно репетировали накануне, отработывали каждое движение. У Оливейры — полная противоположность: в кадре всего двое, но все равно это не был чисто театральный диалог, а опять же некое исследование с погружением. На этот раз — чисто психологическое: своего рода сеанс психоанализа, который завершается ничем.

— *Как возникла эта смелая и несколько странная идея?*

— Не знаю точно, идея действительно смелая, я бы даже сказала, выпендренная для человека, который сам является мэтром. Мануэль ничего мне не говорил, но предполагаю, это произошло, когда он встретился с Жан-Клодом Карьером, сценаристом Бюнюэля. Не знаю секретов Оливейры и не могу читать у него в душе, но убеждена, что в фильме отразилось его восхищение Бюнюэлем. Он поступил очень деликатно: не тронул покойного классика, не стал претендовать на диалог с ним, а отдал должное, оттолкнувшись в



своей фантазии от самой знаменитой картины Мануэля... Простите, Бунюэля, видите, даже их имена похожи.

— А как вы попали в этот проект? Не потому ли, что были любимицей Бунюэля, который, согласно легенде, на съемках «Скромного обаяния буржуазии» говорил: «Господа артисты и мадемуазель Ожье, на выход!»?

— Я играла у многих больших режиссеров, а с некоторыми судьба не свела, но никогда не мечтала особенно сняться у Годара, или Трюффо, или у Скорсезе. Мечтала только о Бунюэле. И это произошло, мы стали друзьями с ним и с его женой, часто встречались на фестивалях. Произошло благодаря Мишелю Пикколи, который рекомендовал меня мэтру, сказал ему, что есть такая отличная молодая актриса... И вот история повторилась: Мишель снова позвонил и спросил, не хочу ли я сняться в фильме Оливейры, с которым он давно дружен и творчески близок. Я сразу согласилась: не каждый день поступают такие предложения. И только заручившись моим согласием, Мишель объяснил, что речь идет как бы о продолжении «Дневной красавицы», а я должна исполнить роль, которую в свое время сыграла Катрин Денев. Начался период жутких сомнений...

— А саму Денев режиссер не захотел снять?

— Она отказалась, считая, что «Дневная красавица» — законченное произведение и добавить к нему нечего. Вскоре я позвонила и отказалась: не могу играть вместо Катрин Денев, я не такая знаменитая, совсем другая внешне и вообще... Но Оливейра сказал: вы должны, дело не в Катрин, Катрин — это совсем другое, а вы сама по себе. Соблазн был слишком велик: работать с Оливейрой и с моим любимым Мишелем Пикколи, будет ли еще когда-то такой шанс... Я прочла сценарий и поняла, что это вовсе не сценарий Бунюэля, а именно что Оливейры.

— Не потому ли Оливейра писал сценарий на другую актрису?

— Честно говоря, я не пересматривала «Дневную красавицу» и хотя помнила фабулу, но даже забыла имя героини — Северина, или ключевую сцену, когда из глаза ее парализованного мужа, которого играл Жан Сорель, выкатывалась слеза. Поэтому не знаю, как Мануэлю, но мне было легко отойти от первоисточника. Я подходи-



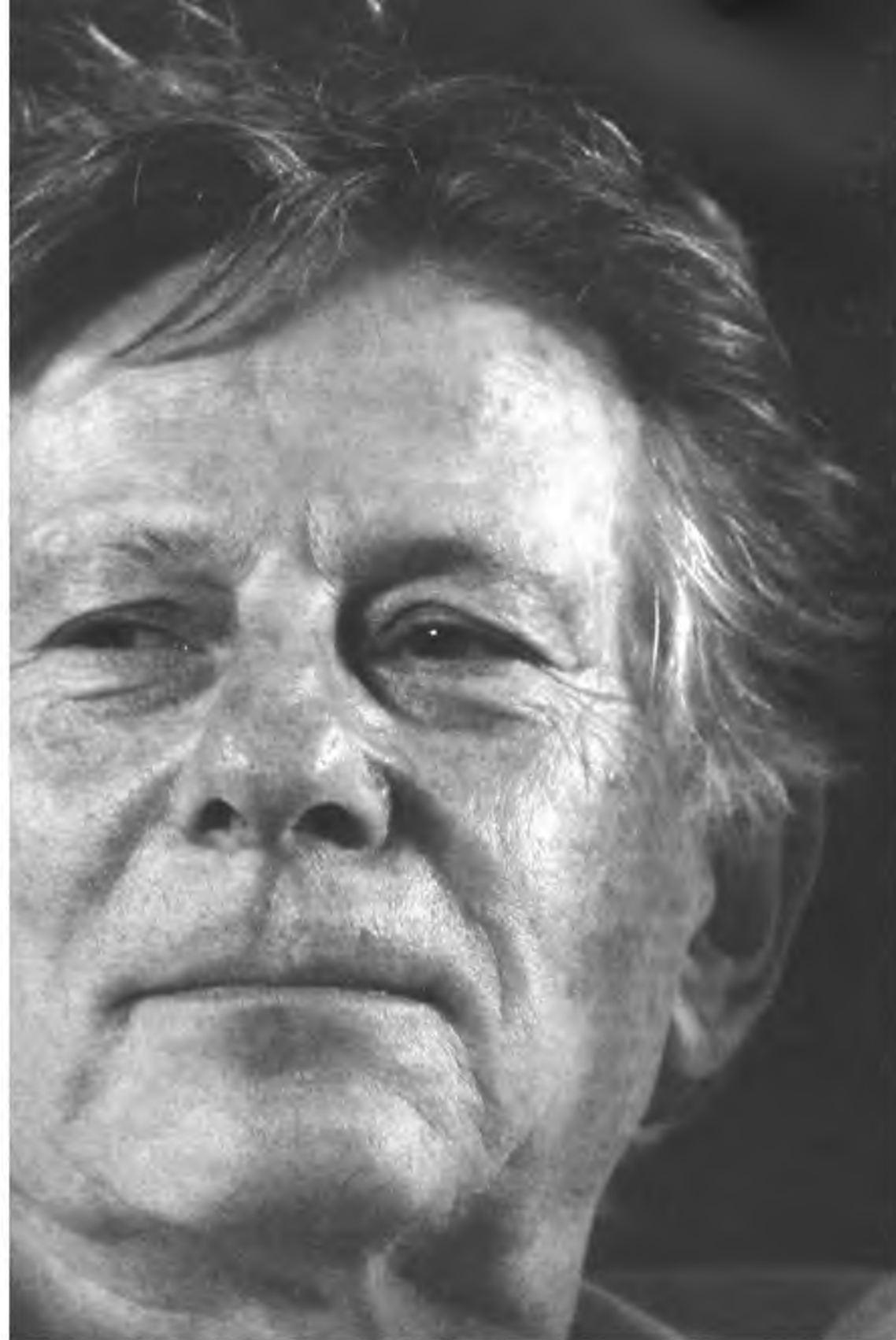
ла к этой роли как актриса театра: ведь многие играют Нину Заречную в «Чайке» или Андромаху. Я вживалась в сценарий, пропускала его через себя, искала внешние приемы, как построить роль, насыщала ее мыслями о старости, о смерти, о гаснущем желании.

— *Фильм построен как поединок двух героев: он пытается раскрыть ее тайну, она делает все, чтобы ее скрыть, а в свою очередь, узнать, выдал ли в свое время собеседник ее мужу-паралитику. Кто, по-вашему, побеждает в этой дуэли?*

— Никто. Вы помните финал картины? Мне не хотелось, чтобы все завершалось моим уходом: я сказала Мануэлю, что было бы слишком грустно поставить на этом точку. К тому же это кинематографически некрасиво: женщина выходит, за ней болтается сумка. Я сказала: а что, если забыть сумку? Так возник второй финал с бумажником, содержимым которого Юссон расплачивается с обалдевшими слугами. Вполне можно представить продолжение этой истории еще эдак лет через двадцать!



РОМАН  
**ПОЛАНСКИЙ**



# БЕГЛЕЦ ИЗ ЛАГЕРЯ

Пролетела новость: готовятся снять игровой фильм о Романе Поланском. Документальный — о знаменитом сексуальном скандале и бегстве режиссера из Америки — уже сделан. К публичности своего существования Поланскому не привыкать. Его слава не покоится на одних лишь поставленных фильмах и сыгранных ролях; она — будоражащий отблеск божественного образа и экстраординарной судьбы, которую он описал в книге «Роман Поланского», ставшей бестселлером.

Образ этот складывался не один год. Все началось еще в Польше, где Поланский учился в Лодзинской киношколе. Один из лидеров своего поколения (юношей сыгравший в первой картине Вайды, которая так и называлась — «Поколение», 1955) имел все основания стать учеником-отличником «польской школы». Но предпочел другой путь, для которого были предпосылки, помимо неприятия доктрины соцреализма. Его первая сюрреалистическая короткометражка «Два человека со шкафом» (1958), его полнометражный дебют «Нож в воде» (1962) — психодрама с садомазохистским изломом — резко отличались от польской кинопродукции тех лет и были восприняты в Европе не как социально-романтическая славянская экзотика, а на правах «своего» кино.

Поланский родился и провел первые три года жизни в Париже, потом переехал с родителями в Краков, во время войны в восьмилетнем возрасте потерял мать, погибшую в концлагере. Но он не

Занусси или, скажем Сколимовский, которых творческая судьба также надолго забрасывала за пределы Польши, он обладал иным чувством родины. Он никогда не погружался в польские проблемы, предпочитая космополитические универсальные модели. А если и приправлял их душком восточно-европейского мистицизма, то скорее для некоторой пикантности.

В 1965 году Поланский выбирает для своего заграничного дебюта тему одновременно избитую и сенсационную — тему психического сдвига, ведущего к насилию и самоистреблению. Страхи и агрессивные импульсы юной лондонской косметички, добровольно заточившей себя в квартире (иконографическая роль Катрин Денев), иллюстрируют идею «комнаты ужасов» Поланского, символизируют хрупкий мир современного человека, ничем не защищенного от агрессии как извне, так и изнутри. Единственное ведомое ему чувство выносится в название фильма — «Отвращение».

Поланский превращает скучную мещанскую квартиру в кошмарный мир галлюцинаций, источником которых служит здесь все: стены, чемоданы, шкафы, двери, дверные ручки, лампы, бой часов, звонки в дверь и по телефону. Знакомые помещения до неузнаваемости расширяются, открывая взору огромные пространства: эти эффекты достигнуты при помощи увеличенных вдвое декораций и широкоугольных объективов. В этом пространстве бреда звучит минимум слов и лаконичная, крадущаяся, скребущая музыка Кшиштофа Комеды — этот композитор до самой своей смерти работал с Поланским. Выход из бреда обозначает финальное возвращение из отпуска сестры героини: она обнаруживает Кароль фактически превратившейся в скелет, среди разложившихся остатков еды и двух мужских трупов.

«Отвращение» может служить пособием как по психопатологии, так и по кинорежиссуре. Это удивительно емкий прообраз более поздних работ Поланского, каждая из которых развивает ту или иную намеченную в нем линию. Чисто сюрреалистические объекты (бритва и гнилое мясо) предвещают сюрреальный характер атмосферы в картине «Жилец» (1976), главную роль в которой сыграл сам Поланский. Фрейдистская атрибутика (трещина как «дыра подсознания»)

вновь будет задействована в «Китайском квартале» (1974) — триллере о жертвах инцеста. Многократно повторится у Поланского мотив губительной, тлетворной, inferнальной женской красоты: ее вслед за Катрин Денев будут воплощать Шэрон Тейт, Миа Фэрроу и другие знаменитые актрисы. Само их участие (добавим Фэй Данауэй, Изабель Аджани, Настасью Кински) также станет традицией. Некоторые из них станут знаменитыми именно благодаря Поланскому.

В ранних фильмах режиссера легко прослеживаются связи с интеллектуальной проблематикой европейского и американского модернизма — с Жаном Кокто и Теннесси Уильямсом, с Бергманом и Антониони. За пару лет до «Блоу-ап» Поланский использовал прием фотоувеличения, в результате которого видимая правда открывает свою потаенную сущность. В финале «Отвращения» камера скользит по семейной фотографии, висящей в квартире Кароль, минует охотно позирующих родителей, мило улыбающуюся сестру и дает сверхкрупный план лица маленькой девочки — самой Кароль, на котором отчетливо различимы ужас, обида, негодование. А первый кадр картины вырастает из темного женского зрачка, пополам рассекаемого титрами, напоминая тем самым о знаменитом эффекте «Андалузского пса» Бунюэля, где глаз резали бритвой.

И при всем при том Поланский скорее отдает дань своему времени, нежели в самом деле увлечен философствованием и мифами авангарда. Его отношение и к тем, и к другим в лучшем случае добродушно-скептическое. Он действует в духе «насмешливого моралиста» Хичкока и отчасти — его почитателей и стилизаторов из французской «новой волны».

«Отвращение», снятое в Лондоне, модном центре англоязычного производства, вошло в США в число самых громких картин сезона. Следующий опыт того же рода — «Тупик» (1966), где главную роль сыграла Франсуаза Дорлеак (старшая сестра Денев), получает «Золотого медведя» в Берлине. Поланскому открыт путь в Голливуд, где он снимает «Бал вампиров» (1967) со своей молодой женой Шэрон Тейт. Эта прелестная комедия — своеобразный итог творчества раннего Поланского, беззаботно играющего жанрами и стилями и послушно имитирующего хороший тон авторского кино.



«Отвращение»

Появившийся в 1968-м «Ребенок Розмари» открывает зрелого Поланского. Этот фильм сразу входит в киноклассику и становится отправной точкой для «сатанинской серии» в новом американском кино. В нем явлена нешуточная, поистине бесовская энергия; сказочный сюжет корнями врастает в психологическую реальность, чтобы затем перепахать ее, не оставив камня на камне.

Однако изощренность экранных фантазий Поланского (Розмари беременела от дьявола и становилась своего рода мадонной сатанинской секты) превзошла реальная трагедия 1969 года, произошедшая на голливудской вилле Шэрон Тейт, бывшей тогда на сносях. В отсутствие Поланского она и ее гости, одурманенные наркотиками, стали жертвами изуверского «ритуального» убийства, совершенного «Семейством фрегатов» — сатанинской сектой Чарльза Мэнсона.

Многие увидели в этом расплату за смакование экранных ужасов и за разгул интеллектуального демонизма. Однако и в своих после-



дующих работах Поланский касался темы метафизического зла, разлитого повсюду и легко овладевающего человеческим естеством. Даже в костюмной мелодраме «Тэсс» (1979) — экранизации романа Томаса Харди — элегическая атмосфера викторианской Англии модернизируется, напитывается нервическими токами гиньоля.

По сути дела, Поланский — не в пример другим шестидесятиникам — почти не изменился ни внутренне, ни даже внешне. Он и сейчас выглядит как едва потертый жизнью пацан из краковской подворотни. Уже в весьма почтенном возрасте на вопрос коллеги, с которым сто лет не виделись, отвечал: «Как всегда: е\*\* манекенщиц».

На исходе 60-х главным стилистом и хроникером десятилетия Дэвидом Бейли был выпущен фотоальбом «Коллекция бабочек безумных 60-х годов». Молодой режиссер с польским паспортом в обнимку с американской старлеткой. Шэрон Тейт не единственная из персонажей этой книги, кто к моменту ее выхода превратился в тень. Поланский же, прошедший через все увлечения и соблазны десятилетия, хипповавший, чудивший с наркотиками, предававшийся свободной любви, остался жив. Мало того, он один из тех, кому удалось после этой великой культурной битвы не только встроиться в пейзаж, но и изменить его. Может, оттого, что еще в юности ему была сделана социалистическая прививка против идеологии?

В том роковом 68-м он не ринулся на баррикады и не захотел вместе с Трюффо, Маллем, Годаром, Саурой и повисшей на занавесе Джеральдиной Чаплин закрывать Каннский фестиваль, куда был приглашен в жюри. Он не считал его «слишком буржуазным» и не внял пламенным призывам революционеров, предпочтя изоляцию в компании с «советским ренегатом» Рождественским. И каковы бы ни были его личные мотивы, ясно одно: он остался нейтрален, равнодушен и исполнен иронии к этой идеологической распре и ко всем тем прекраснотушным, кто так самонадеянно пытался искоренить зло.

Спустя два с лишним десятилетия, в 1991-м, Поланский был награжден президентским мандатом в то же самое каннское жюри. Назначен главным судьей, законодателем тех мод, коих надлежит нынче держать в кино. Законы, по которым живет нынешнее кино, не в последнюю очередь внедрил сам режиссер — сейчас ценятся

зрелищность, саспенс, удовольствие, получаемое непосредственно во время просмотра и чуждое всяких рефлексий. Так, а не иначе было воспринято заявление Поланского: «Если мне приходится потом раздумывать, понравилось кино или нет, то уже слишком поздно».

Он был достаточно независим, чтобы наградить американский фильм. Ведь фильм этот — «Бартон финк» — словно создан для души президента. Ведь кто такой сам Поланский, как не беженец от идеологии? Сначала нацистской, потом коммунистической, потом — леворадикальной европейской, наконец — американской. По сути, Поланский повторил судьбу Финка — бродвейского драматурга образца «политической корректности» 1941 года, который поехал продавать свой талант в Голливуд. Но вместо казалась бы гарантированного коммерческого сценария написал совсем другое — проекцию своих фантазмов и комплексов, своих трагикомических отношений с миром, своего эгоцентризма и своей чрезмерности.

А еще через десяток с небольшим лет «Золотую пальмовую ветвь» бросили в Канне «Пианисту». В 1991-м говорили, что Поланский наградил «Бартона финка», чтобы вымолить прощение у американцев, объявивших его педофилом и персоной нон грата. В 2002-м уже говорили, что возглавлявший жюри Дэвид Линч дал «Пианисту» главный приз, потому что у них с Поланским один и тот же продюсер. Поланскому уже давно наплевать, что о нем говорят. Ругают гедонистом, безродным космополитом. Иронизируют по поводу его роста и эротической активности, зовут современным Кандидом, не извлекающим уроков из прошлого. Пускай. Когда семидесятилетний коротыш с волосами до плеч величественно поднимается по каннской лестнице, напряжение и восторг публики, приветствующей его фамильярно-одобрительным «Рома-ан!», иррациональны. Она в стократной пропорции отдает ему то, что отобрала из его личной жизни для своих обывательских радостей. Он притягивает и влечет ее своим сверхчеловеческим запахом — как литературный парфюмер Гренуй.

Поланский одним из первых и одним из немногих вовремя выпрыгнул из интеллектуальной резервации, в которую загнало себя кино. Он обогнал многих европейских и даже американских киноде-

ятелей, раньше других двинувшись в сторону жанра и переплавив свой глобальный «еврейский» пессимизм в горниле новой культурной мифологии. Он пережил эпоху жертвенных саможжений и превратил свою личность в несгораемый художественный объект. Такой же непотопляемый и самоценный, как застывший на рейде в каннском порту парусник, — выполненная за баснословные деньги точная копия легендарных пиратских судов. Пускай этот парусник послужил всего лишь декорацией для тяжеловесного фильма «Пираты» (1986) с единственным занятным эпизодом-пародией на «Броненосца „Потемкин“». И пускай вообще фильмы Поланского теперь не особенно вдохновляют. Зато в обновленный пейзаж чудесно вписываются как корабль, получивший в Канне прописку на несколько лет, так и его осевший в Париже строитель и капитан. Поланский по-прежнему похож на беженца, за которым уже давно никто не гонится и который на бегу достиг невысказанного благополучия. Беженство — это естественное его состояние и стиль жизни. Меняя города и страны, студии и подруг, он словно бежит от самого себя, от собственных воспоминаний. И возвращается — куда? Правильно, к началу.

«Горькая луна» (или, если передавать игру слов, «Горький медовый месяц», 1992) — почти что ремейк тридцатилетней давности «Ножа в воде». Вновь супружеская пара, втягивающая в свои изжитые отношения новичка, неопита, свежую кровь. Вновь действие сконцентрировано в плавучем интерьере, только вместо приватной (шикарной по польским параметрам) яхты — действительно роскошный трансконтинентальный лайнер. И несколько «флэшбеков» из парижской жизни, из времен, когда завязался злосчастный роман, который завершится двумя выстрелами посреди океана.

Об этом фильме один из фестивальных экспертов сказал: «Very, very Polanski». При том что здесь как никогда много реминисценций: от Эрика Ромера и Бертолуччи с его «Конформистом» и «Последним танго» до феллиниевской «Сладкой жизни». Весь фильм — влажная вселенская мазь, скрепляющая осколки интеллектуальных и маскультовых клише. Не оригинален и жанр — эротический триллер. И тем не менее эксперт прав: этот фильм — очень, очень «полан-



«Горькая луна»

ский». В нем заложен провокативный характер его личности, обжигающее воздействие которой сполна испытали актеры, сыгравшие экранное трио, проходящее все стадии романтического флирта, рокового влечения, садомазохистских игр и физического истребления.

Питер Койот едва не отказался от роли писателя, пытающегося одновременно повторить опыт Хемингуэя, Фицджеральда и Генри Миллера, — испугавшись, что его соотечественники сочтут его настоящим психом. Доподлинно неизвестно, что думал по этому поводу игравший молодого соперника Хью Грант. Что касается Эмманюэль Сенье, то она была более сговорчива — будучи сперва очередной пассией Поланского, а потом став его женой, кажется, навсегда. Сам же он, вернувшись к собственным началам и корням, доказал, что по-своему способен на верность и постоянство. Его не выбивают из седла неудачи — типа пафосной политизированной драмы «Девушка и смерть» (1994). Или скандалы на съемочной площадке, один из которых кончился разрывом многомиллионного контракта с Джоном Траволтой.

Его самый громкий фильм последних лет — «Пианист» (2002), киноверсия мемуаров Владислава Шпильмана, блестящего польского музыканта, автора шлягеров «Я пойду на Старе Място» и «Этих лет никто не отдаст». Он чудом спасся от нацистского террора в разру-



«Ребенок Розмари»



«Китайский квартал»



«Девятые врата»

«Жилец»





*«Нож в воде»*

*«Бал вампиров»*



шенном варшавском гетто с помощью немецкого офицера Вильма Хозенфельда, о чем рассказал в 1946 году в книге «Смерть города».

«Пианист» — самое личное высказывание Романа Поланского, имевшего почти такой же военный опыт, но всегда предпочитавшего выражать его в кино иносказательно. На заре польского социализма книга Шпильмана уже была экранизирована, естественно, в духе времени. Хотя под сценарием тогда подписались автор «Пепла и алмаза» Ежи Анджеевский и в будущем знаменитый поэт Чеслав Милош, фильм оказался агиткой: в нужный момент в центре событий, словно *deux ex machina* или чертик из табакерки, появлялся советский парашютист. Цензоры изменили и название картины: вместо «Варшавского Робинзона» появился «Непокоренный город».

Прошло полвека. На пороге семидесятилетия Поланский вернулся к книге Шпильмана, чтобы снять фильм своей жизни. Фактически, особенно в первой трети картины, режиссер экранизирует не чужие, а собственные воспоминания: о том, как немцы входили в Варшаву. Эти сцены впечатляют своими подробностями. На улицах, по которым маршируют гитлеровские части, прогуливаются горожане и играют дети — столь важные для Поланского свидетели роковых событий. «Я шел по улице рядом с отцом, он держал меня за руку. Люди спокойно прогуливались, будто и не происходит ничего. Кто-то оглядывался, но мало кто. Отец сжимал мою руку и цедил сквозь зубы: „Сукины дети, сукины дети“» («Роман Поланского»).

Далее начинает разворачиваться сюжет, действие концентрируется вокруг Шпильмана (актер Эдриан Броуди). И вся вторая треть фильма провисает. Образы главного героя, его друзей и врагов ходульны. Многочисленные ужасы не пугают, декорации разрушенного варшавского гетто отдают картоном. Только в последние полчаса, когда среди развалин появляется немецкий офицер и вмешивается в судьбу Шпильмана, возникает некоторый психологический саспенс, но уже поздно.

На пороге семидесятилетия, впервые обратившись напрямую к своему военному прошлому, Поланский сделал мертвое, формальное кино. Столь долго вынашиваемый «Пианист» получился прямолинейным, драматургически вялым. Режиссер не смог конкуриро-



«Пианист»

вать в разработке темы ни со Стивеном Спилбергом, ни даже с Роберто Бениньи — хотя первый выполнял генетический, а не личный долг перед евреями, а Бениньи вообще не имеет к ним отношения. И Спилберг, и Бениньи, и когда-то до них Лилиана Кавани в «Ночном портье» решились на некий сдвиг, чтобы рассказать о том, что невыразимо никаким человеческим языком, никакой прямой речью. Так трагедия концлагерей превращалась на экране в love story жертвы и палача, в сказку о том, что можно заговорить зло, или даже в сентиментальный водевиль.

На «Пианисте» Поланский столкнулся с типичным случаем трагического опыта, который сопротивляется прямой художественной интерпретации. Обходные же пути оказываются гораздо эффективнее. Истерия юной лондонской косметички из «Отвращения», добровольно заточившей себя в квартире, иллюстрирует трагическое мировоззрение Поланского гораздо сильнее, чем судьба едва не замученного пианиста. Как раз потому, что в «Отвращении» работает жанр, а значит, действуют законы острашения. В «Пианисте» острашающим фактором оказывается один лишь английский язык, но



этого недостаточно. Удивительное дело, но кошмар опустевшего и почти до основания разрушенного варшавского гетто, воссозданный с помощью огромной постановочной машинерии, впечатляет гораздо меньше, чем одна-единственная «квартира ужасов» Поланского из «Отвращения».

Есть несколько ответов на вопрос, почему так вышло. Возможно, после смерти своего постоянного композитора Кшиштофа Комеды звуковой ряд у Поланского утратил свою глубину и многозначность. Хотя в «Пианисте» звучат Шопен, шлягеры самого Шпильмана и неплохая музыка Войцеха Киляра, волшебного эффекта не возникает. Возможно, симпатяга Эдриан Броуди, несмотря на располагающую внешность, не в состоянии сыграть судьбу Поланского так, как это сделал бы он сам. Говорят, в свое время Поланский готов был подменить на съемочной площадке даже своих актрис, но с его внешностью сделать карьеру кинозвезды было немыслимо.

Но главное — в «Пианисте» совсем не осталось места романтической иронии, а без нее мир Поланского становится безжизненным. Ведь он не Висконти, которому удавалось ваять на материале фашизма монументально-скульптурные трагедии. Сила Поланского в другом — в тонкой мистификации «Бала вампиров», в зловещем сарказме «Ребенка Розмари».

Однако именно «Пианист» принес Поланскому признание истешлишмента, который всегда был им заинтригован и даже фраппирован. И вот наконец хулиган и провокатор доказал, что он «настоящий художник». «Пианист» превознесен до небес: Поланскому досталась каннская «Золотая пальмовая ветвь», несколько увесистых «Оскаров». Кому везет, тому везет с самого начала: один раз он получает в подарок жизнь, другой — золотую статуэтку. И даже маленькие неприятности вроде изгнания Поланского из США только пошли ему на пользу. Награда нашла героя, когда он был уже, прямо скажем, не в лучшей форме.

Ключ к быстрому приятию Поланского международной киноэлитой прост и сводится к понятию «еврейство». «Славянство» же служило только экзотическим привкусом. Фаны Поланского ощущали его еврейство интуитивно: долгое время он предпочитал не говорить о сво-

ем личном опыте соприкосновения с Холокостом. Теперь все знают, как еврейские родители Романа не нашли ничего лучшего, как устремиться перед войной из Парижа в Краков, и оказались в концлагере. Сам Роман чудом вырвался из краковского гетто перед самым его погромом и скитался по деревням, пользуясь тем, что внешне похож на поляка. Однажды попался в руки к головорезам-садистам, которые использовали восьмилетнего мальчика как живую мишень для стрельб. Чем не мифологический герой еврейского народа? Чудом ему удалось спастись самому и спасти свой здравый ум. Хотя отпечаток виденного и пережитого в те годы наложился на все творчество Поланского, пронизанное мотивами страха и безумия.

Отголоски этой трагедии можно ощутить во многих фильмах Поланского, принесших ему славу короля ужасов и наследника Хичкока — от «Отвращения» до «Ребенка Розмари». Их истощенные, инфицированные злом героини — метафорические жертвы Освенцима, хотя и жертвы добровольные. Там же возникла и тема мученичества, которое становится, по меткому замечанию Майи Туровской, единственной доступной героям Поланского формой обретения духовности.

Со временем из inferнальных опытов Поланского словно утекла энергия. Хотя он по-прежнему зажигался от юных дев и по-прежнему видел в них метафору иррациональных злых сил. В фильме «Девятые врата» с Джонни Деппом (1999) знакомую роль фемины-дьяволицы играет Эмманюэль Сенье. Но метафора перестала быть убедительной, стиль режиссера законсервировался, фильм вышел академично холодным.

Это же относится и к последней на сегодняшний день картине Поланского. Если не знать, что «Оливера Твиста» (2005) поставил священный и проклятый монстр, его можно смотреть как добротное постановочное кино с тщательно прорисованным бытом, социальным фоном и психологией. В мультикультурном мегаполисе Лондоне снять нечто подобное сегодня было бы нереально, а в Праге, сохранившей дух старой Европы, удалось найти допотопные уголки, другие достроить на студии «Баррандов». Там же удалось нанять сотни статистов за те же деньги, за какие в Лондоне или даже в Варшаве получилось бы скудно и бедно.

На площади 40 000 квадратных метров были водружены колоссальные декорации пяти центральных улиц Лондона, рыночных площадей, переулков, а также район трущоб «остров Джекоба», каким они выглядели, судя по гравюрам Гюстава Доре, в XIX веке. В фильме можно увидеть Кингс-стрит с фирменными магазинами, семь из которых сохранились по сей день — например, мебельный David Salmon, шляпный James Lock and Co и сырная лавка Paxton and Whitfield. Лондонский мост, на котором разыгрывается одна из ключевых сцен, был частично построен как натурная площадка, частично — в виде декорации.

Качество постановки вне сомнений, но на ней нет даже тени скандальности — того, что всегда было главным коньком Поланского. Между тем в прошлом «Оливер Твист» давал повод для провокаций и экспериментов. Дэвид Лин в 1948 году экранизировал роман Диккенса настолько остро, что фильм пролежал на полке аж три года и был подрезан в прокате. Причина — изображение не самого большого гуманиста Фэджина, взрослого пахана шайки малолетних воришек, как явного семита с крючковатым носом и гнусавым голосом. Другой британский классик, Кэрол Рид, снял по «Твисту» искрометный мюзикл «Оливер!», ставший сенсацией 1968 года — того самого, когда Поланский сделал фильм своей жизни «Ребенок Розмари». Да и совсем недавно появился осовремененный «Твист», где были выведены на поверхность гомосексуальные аспекты отношений в лондонской воровской среде.

Однополая любовь Поланскому чужда, в отличие от темы еврейства и совращения малолетних (хотя бы и только морального). Однако «Оливер Твист» так же академичен и ровен, как и «Пианист». В нем ничто не цепляет, не провоцирует, не возмущает. Актерские работы на уровне. Как и все остальное — костюмы, декорации, освещение... Выдается над этой равниной безупречного качества разве что работа польского оператора Павла Эдельмана (он снимал и «Пианиста», а недавно — «Катынь» Вайды), который воссоздает атмосферу старой Англии и романтического гиньоля не менее убедительно, чем в свое время это было сделано в «Тэсс». Из актерских партий выделяется работа Бена Кингсли, который изображает Фэд-



«Оливер Твист»

жина беззубым, нечесаным, в лохмотьях. Игра, конечно, не такая тонкая, как в «Ганди», но нужный эффект достигнут: Фэджин не страшен, скорее смешон. Режиссеру уже надоело демонизировать зло.

По мере старения Поланский все ближе подбирается к тому, чтобы сделать «личный фильм», хотя каждый раз избегает буквального воспроизведения своих воспоминаний. В «Пианисте» он впервые обращается к теме гетто и нацизма, но делает героя более взрослым, чем был он сам. В «Твисте» отодвигает действие на столетие в прошлое, зато в центр ставит ребенка. Режиссер подтверждает то, что написал в своей автобиографии: «Детское восприятие вещей соединяет в себе ясность и стремительность, по которым с ним не может сравниться ни один последующий опыт в жизни человека».

Поланский, не умеющий проигрывать, и на сей раз вышел победителем. Он сделал как бы немодное кино, которое мало-помалу входит в моду. Провокации и эпатаж, которыми так злоупотреблял XX век, изрядно утомили просвещенную публику. Сегодня она гораздо больше ценит комфорт и качество продукта — так получите чего изволите.



# «МОЕ ПЕРВОЕ РУССКОЕ СЛОВО — „КУШАЙ“»

После первой ночи, проведенной в Москве, Поланский выглядит усталым, но терпит гостеприимство и принимает нагрузки не по возрасту. Днем он с восторгом принял в дар от казаков историческую саблю, которой, возможно, рубили когда-то польские головы. «Пианиста» с еврейской темой — не курьез ли это? — показывают нашим военным ветеранам ввиду отсутствия отечественных батальных блокбастеров. За ужином он наизусть читает «Евгения Онегина»: совсем неплохой русский для человека, который изучал этот язык в школе больше чем полвека назад и с тех пор почти не практиковался. Он перескакивает с английского на французский и польский, то и дело предлагая «выпить водки». А на и на вопрос оказавшейся рядом долговязой девицы, как он собирается проводить время в Москве, говорит «Give me your telephone». Но больше всего оживает, когда речь заходит о «Пианисте» и пробужденных им военных воспоминаниях.

*— В начале своей карьеры вы сыграли в «Поколении» Анджея Вайды — одном из первых правдивых фильмов о войне. Сегодня Вайда снял кино о Катыни, а вы впервые обратились к теме Холокоста. Это возвращение к началу?*

— Хотя принято говорить, что история движется кругами, скорее она раскачивается, как маятник. Надо было достаточно сильно отдалиться от события, чтобы опять к нему приблизиться.



— Спилберг делает о войне оптимистические сказки, а Роберто Бенини даже снял эксцентрическую комедию о концлагере. Можно ли сказать, что вы сняли приключенческий фильм или «фильм ужасов», то есть жанровое кино?

— Я хотел сделать кино под документ, но ни в коем случае не стилизацию. Конечно, мне был важен собственный военный опыт, но я предпочел снимать в варшавском гетто, а не в краковском, которое хорошо знаю и в котором происходит действие «Шиндлера». И здесь надо было отойти от воспоминаний как раз для того, чтобы к ним приблизиться. Книга Владислава Шпильмана оказалась идеальным материалом для этого, но двадцать пять лет назад я бы еще не смог снять «Пианиста».

— После того как ваши родители попали в концлагерь, что было самым сильным потрясением для «ребенка войны»?

— Я жил в деревне в католической семье, под боком у немцев, и это было лучшее место, где мог спрятаться еврейский мальчик, внешне больше похожий на поляка. Помню налет американской авиации и первых русских солдат, которым мои хозяева приготовили суп из гуся и который они уминали, не веря своему счастью. Один говорил другому: «Кушай, кушай». Это было мое первое русское слово.

— Вы также дитя «польской школы», ставшей вехой мирового кино в 50-е годы. Но потом стали космополитом, гражданином мира. Кто скорее может считаться вашим кинематографическим отцом — Вайда или Хичкок, с которым вас часто сопоставляли?

— Не могу сказать, чтобы особенно увлекался Хичкоком. Если уж выбирать из них двоих, то, безусловно, Вайда. В общем, я, конечно, продукт «польской школы». И когда меня спрашивали на протяжении этих лет, хочу ли я сделать в конце концов фильм в Польше, я всегда отвечал: хочу, только вопрос — когда.

— Вы легко проникали в чужие культуры — французскую, американскую и английскую. Похоже, на вас повлиял также Достоевский, и вы даже собирались ставить один из его романов...

— Я рад, если вы почувствовали эту связь по моим фильмам. Но реальным русским проектом был для меня роман Булгакова. В свя-



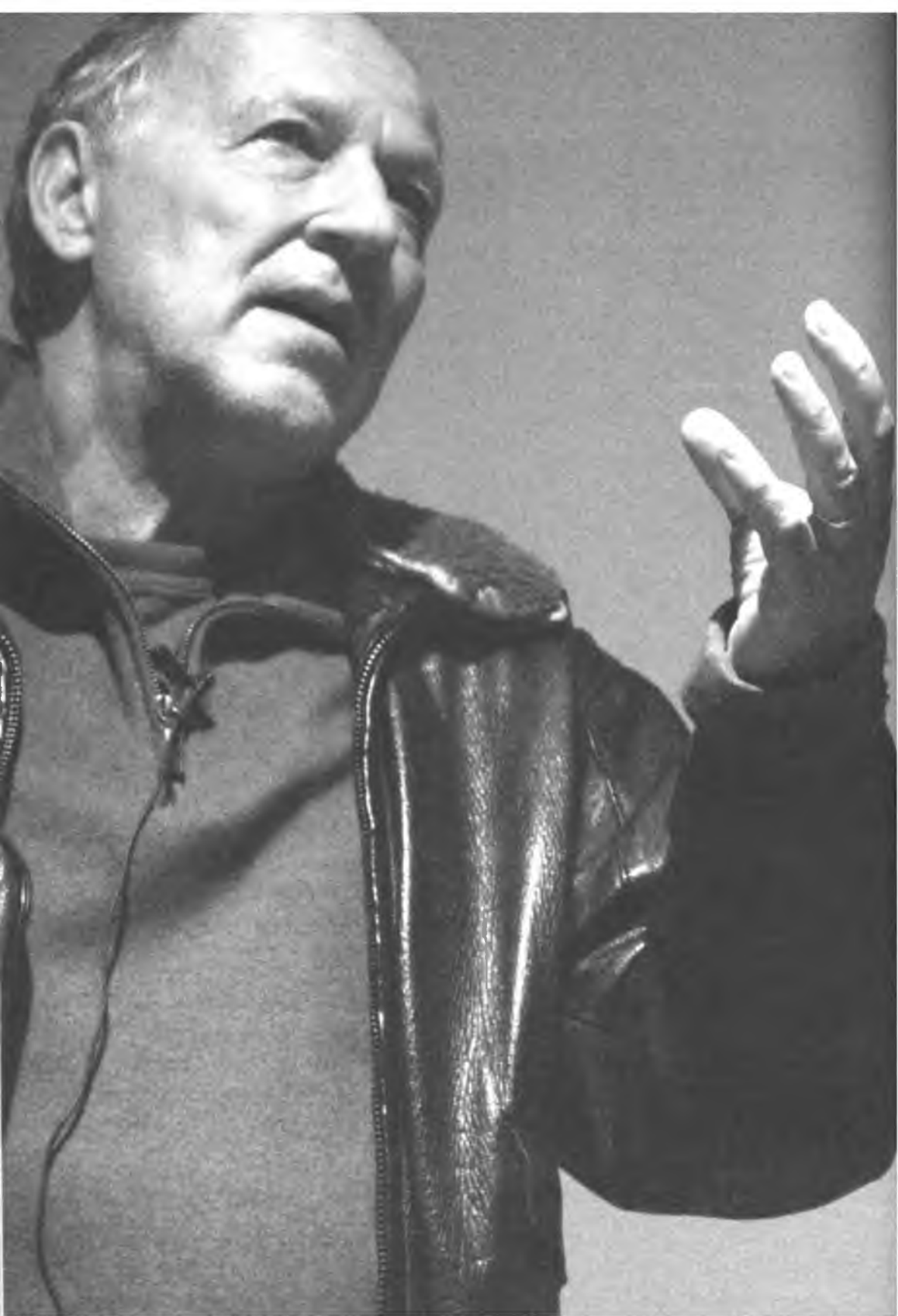


зи с этим я впервые приезжал в Москву в конце 80-х годов, но потом продюсеры передумали ставить «Мастера и Маргариту». Второй раз я был у вас как актер с фильмом «Back in USSR», где играла также Наталья Негода.

— А русские советские фильмы? В ваших «Пиратах» есть злая пародия на «Броненосца „Потемкин“». Сегодня некоторые западные фильмы о войне, скажем «Враг у ворот» Жан-Жака Анно, цитируют советскую классику 50-х годов. У вас не было такого искушения?



— Этот опыт давно во мне и не нуждается в прямом цитировании. Когда я учился в Лодзинской киношколе, мы смотрели несчетное количество советских фильмов. Сначала это были момументальные монстры — как, например, «Падение Берлина». Потом появились такие изысканные потрясающие фильмы, как «Летят журавли» и «Баллада о солдате». Мы изучали их буквально по кадрам, анализировали манеру съемки, монтажа, крупные планы и новаторские технические приемы ваших режиссеров. Мы мечтали о том, что настанет день — и мы сами будем снимать, как они.



ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

# НА КРАЮ ЖИЗНИ

В кинематографе Вернера Херцога различимы два основных сюжета, два архетипа, два героя. Они четко зафиксированы уже в ранних работах режиссера конца 60-х - начала 70-х годов.

«Агирре, гнев Божий» (1972) — эпопея испанских конкистадоров в поисках легендарного золота Эльдорадо. Перейдя через Анды и достигнув Амазонки, завоеватели высылают на разведку передовой отряд. Лидерство в нем постепенно захватывает фанатичный Лопе де Агирре, называющий себя «великим предателем». Он объявляет испанского короля свергнутым и мечтает с помощью золота стать мировым властелином. Власть и слава опьяняют его тем больше, чем очевиднее становится, что полное опасностей путешествие ведет в никуда, а Эльдорадо всего лишь мираж. Агирре непреклонен и не останавливается ни перед чем. «Я — гнев Божий, — говорит он в экстазе. — От моего взгляда задрожит земля. Захочу — птицы посыплются мертвыми с деревьев. Кто ослушается — разрежу на сто кусков и растопчу так, что можно будет красить стены». Отряд гибнет, редеет от нападений индейцев, болезней и репрессий своего вождя. В конце концов Агирре остается один, среди трупов и обезьян, плывущих с ним на плоту по враждебной Амазонке, — великолепный пленник своего безумия.

А два года спустя появляется другая экзистенциальная притча — уже на материале немецкой истории. Фильм «Каждый за себя, и Бог



*«Агирре, гнев Божий»*

против всех» (1974) известен также как «Загадка Каспара Хаузера». Эта историческая загадка интриговала Херцога и привела на экран еще одного героя — восемнадцатилетнего найденыша, невесть откуда взявшегося на центральной площади Нюрнберга прошлого века и спустя пять лет столь же необъяснимо погибшего. Невидимая рука (воплощение чьей-то жестокой воли) держала его в подполье, оберегала от контактов с людьми, чтобы затем на короткое время бросить в социум, смутив бюргеров сенсационной диковинкой, и снова окунуть пришельца в небытие. Одиночество и безысходность остались бы основными мотивами этого фильма, если бы не внутренний свет, который озаряет пробуждающуюся личность Каспара Хаузера, когда он выкладывает в траве свое имя выполотыми сор-

няками или говорит: «Мне снились Кавказские горы». Сквозь горькую абсурдность «пограничного» существования проглядывают его волнующая призрачность и магический смысл.

Итак, две судьбы, два лика героя, которые пройдут в дальнейшем через все фильмы Херцога — последнего трагика и мистика немецкого кино. Первый герой — воитель; миссионер и мессианец; маньяк, одержимый параноидальной *idée fixe*. У него есть несколько жизненных прототипов. Это горнолыжник Штайнер — герой документальной ленты «Великий экстаз резчика по дереву Штайнера» (1974). Это альпинист Месснер, поставивший себе цель покорить все «восьмитысячники» мира (ему посвящена «Гашербрум — сияющая гора», 1984). Это, наконец, актер Клаус Кински, исполнитель роли Агирре и еще четырех других в картинах Херцога. Кински с его неподражаемым взглядом, одновременно отрешенным и пронзительным; с его дикими приступами буйства, которые достали даже не менее крутого Херцога и привели в итоге к их разрыву; с его эротическими маниями и необузданной половой жизнью, которые, как он сам признавался незадолго до смерти, стали причиной физического истощения.

Херцоговский герой номер два — юродивый, пророк, божественный безумец, пытающийся выразить самого себя и свое одиночество. И он тоже имеет свои идеальные воплощения. Это слабоумный уличный музыкант-попрошайка, которого Херцог встретил на рыночной площади одного из перуанских городов и которого окружающие называли «омбресито» — «человечек». Режиссер пытался вовлечь его в съемочную экспедицию «Агирре», но тот был убежден, что если он перестанет играть на флейте и барабанить на жестянке, люди окрест умрут.

Отверженный, аутсайдер, абориген, пария. Уродец, карлик, даже вампир. Бруно С, сыгравший Каспара Хаузера и позднее Строшека («Строшек», 1977), выбитого из жизни алкаша, окончательно добитого эмиграцией и погоней за «американской мечтой». Сам Бруно С. — аноним, в детстве лишившийся речи вследствие материнских побоев, прошедший через тюрьму и психушку, так и не сумевший перебороть страх перед женщинами и обретший некий социальный статус лишь благодаря Херцогу как Неизвестный солдат кинематографа.



«Загадка Каспара Хаузера»

Иногда грань между первым героем и вторым стирается, между ними устанавливается мистическая связь. Так, например, в полнометражном дебюте Херцога «Знаки жизни» (1968), действие которого происходит на греческом острове, прослеживается иррациональный бунт, вызревающий в душе немецкого солдата-оккупанта. Местная девочка, больная аутизмом, теряет дар речи буквально за минуту до того, как солдат сходит с ума и открывает стрельбу, пытаясь уничтожить весь городок. В «Стеклянном сердце» (1976) пересекаются пути пастуха-ясновидца и владельца завода, который в поисках утраченного рецепта рубинового стекла совершает ритуальное убийство девственницы.

Несмотря на всю внешнюю противоположность самоуверенных ницшеанцев-фанатиков и слабых, неполноценных изгоев, и те, и другие обитают на краю жизни, не вписываются в ее рациональные основы, остаются не от мира сего. Общение с этими представителями человеческой породы происходит на том уровне, где язык



бессилен, а сознание загипнотизировано (Херцог действительно экспериментировал с гипнозом на съемочной площадке). Сознание уступает место подсознанию. Согласно удачно предложенной журналистом Джонатаном Коттом формуле, разница между Агирре и Каспаром Хаузером состоит лишь в том, что первый принимает свое воображение за реальность, а второй — реальность за продукт своего воображения.

В моменты крайнего отчаянья наступает тишина: в «Агирре» она означает, что кто-то должен умереть на плоту, потому что индейцы прячутся в ветвях, и птицы поэтому замолкают. Но и «Каспар Хаузер» открывается вопросом: «Разве вы не слышите этот ужасный крик вокруг нас, который люди называют тишиной?» Герой этого фильма в самом прямом смысле выходит из мрака. Тишина и тьма царят в мире и окутывают героев Херцога, даже если тишина воплощается в средневековой «музыке сфер», а тьма — в сверкающих тропических ландшафтах. Тишина и тьма столь же вне человека, сколь и внутри его. А когда тьма озаряется вспышками внутреннего света, люди посылают в мир сигналы своей экзистенции, те самые, доступные лишь избранным, «знаки жизни».

И сам Вернер Херцог сродни как тем, так и другим своим персонажам. Он родился в 1942 году (дата, обозначающая действие «Знаков жизни») под фамилией Стипетич, вырос в баварской деревне, с детства был молчалив, вспыльчив, лишен чувства юмора и нелегко в общении. Вспоминает, что ребенком рвался бороться с русскими оккупантами. В университете недоучился, зато уже в пятнадцать лет писал сценарии и разрабатывал кинопроекты, а в двадцать один, заработав денег на сталелитейном заводе, основал кинофирму.

География съемочных маршрутов Херцога впечатляет: от Австралии до Мексики и Никарагуа, от Ирландии до Центральной Африки, от Индии до Аляски, от Сахары до Сибири. Чего там только не происходило! Херцога и его сотрудников арестовывали, подвергали угрозам и шантажу, делали заложниками военных переворотов. Они становились жертвами экзотических болезней, авиакатастроф и пожаров.



«Фицкарральдо»

Германия занимает в этих маршрутах не самое почетное место; после периода моды и признания, восхищения и сочувствия режиссер все чаще подвергается на родине критике, его осуждают за бессердечный фанатизм на съемках. Все превзошла авантюра с фильмом «Фицкарральдо» (1982), которая почти продублировала его сюжетную интригу. Подобно тому, как Фицкарральдо-Кински совершал немислимые безумства в своем стремлении построить театр и сыграть оперу в девственном лесу, Херцог маниакально развертывал грандиозную экспедицию в джунглях, куда вывозились даже проститутки, где не обошлось без смертных случаев. Сотни индейцев на руках перетаскивали корабль из одного притока Амазонки в другой. После премьеры этой картины Херцог сказал: «Мое место в сумасшедшем доме, а не в кино».

Этот беспрецедентный опыт вошел в историю киноискусства и киноиндустрии, а также стал легендой постмодернистской культуры, постулирующей замену события его инсценировкой. Вспоминаются слова Агирре о том, что он и его сподвижники (среди них героический оператор Томас Маух, добывающийся великолепно изображения в самых экстремальных условиях) делают историю так же, как другие ставят спектакли. Между прочим, начиная с 85 года Херцог осуществил несколько оперных постановок, включая вагнеровского «Лоэнгрин».

Экстраординарность режиссерской личности привела к появлению чуть ли не десятка документальных лент о Херцогге, его экспедициях и методах работы, которые обросли легендами. Одна из легенд гласит, что режиссер во время очередных съемок закрыл своим телом загоревшегося лилипута. А еще после одного опасного инцидента дал обет в случае благополучного завершения съемок прыгнуть перед камерой на кактус высотой в семь футов. И он сделал это, — защитив глаза мотоциклетными очками, пробежался и прыгнул, пронзив свое тело колючками, отчего потом полгода приходил в себя.

В другой раз (это было в 1974-м), узнав, что в Париже тяжело заболела историк кино Лотта Эйснер, которую Херцог считал своей духовной наставницей, он двинулся к ней пешком из Мюнхена — «в твердом убеждении, что, если я буду идти пешком, она выживет».

Кроме того, я хотел побыть наедине с самим собой». Это «хождение во льдах» (так Херцог озаглавил изданный позднее дневник путешествий и одноименный фильм) — не показуха и не прихоть. Оно органически вытекает из мироощущения режиссера и его художественного метода. Никогда не учившийся в киношколах, Херцог подумывает о том, чтобы открыть собственную: поступать в нее смогут только те, кто доберется до Мюнхена хоть из Киева пешком и предъявит доказательства проделанного пути. А добывать деньги на съемки студенты должны будут тяжелым физическим трудом — например, на скотобойне.

Обо всем этом Херцог рассказал во время ретроспективы его фильмов, организованной Музеем кино и Институтом Гёте в Москве. Режиссер специально подчеркивал перед нашими молодыми кинематографистами, чьи мозги заняты мучительными поисками денег: «Поверьте, большой фильм можно снять совсем малыми средствами».

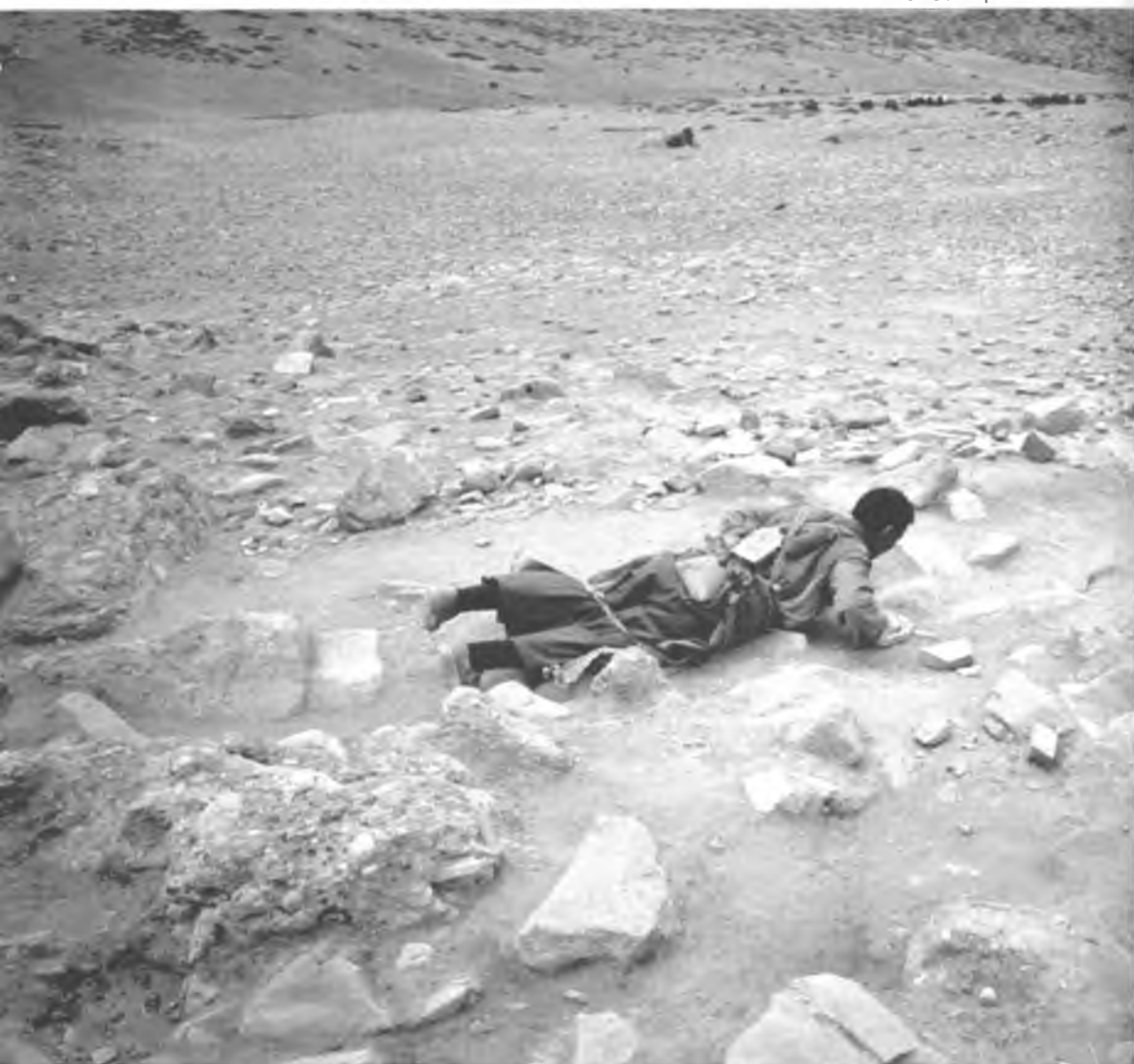
Гигантомания массовых сцен на природе — вовсе не самоцель его творческих усилий: им движет не постановочный, а духовный перфекционизм. В этом смысле Херцог — последний из могикан классической кинокультуры, связанный прежде всего с романтической традицией. Промежуточное звено здесь — экспрессионизм, и вполне естественно, что немца Херцога критики быстро прописали по этому ведомству — еще со времен «Каспара Хаузера», посвященного Лотте Эйснер, и последовавшего за ним «хождения во льдах». Эйснер, последняя из живых свидетелей и летописцев расцвета экспрессионизма, удостоверяла легитимность его наследника и правопреемника — нового немецкого кино, в котором Херцог слыл одной из главных фигур, но которое быстро скисло после того, как «Фассбиндер умер, Вендерс уснул, а Херцог уехал». Он уехал в экзотические страны, чтобы остаться самым немецким из режиссеров. Впечатление укрепилось, когда он снял «Носферату — призрак ночи» (1979) — ремейк классического фильма Мурнау.

Однако то, что было первоначально важно в какой-то момент, впоследствии передвинулось на периферию в иерархии ценностей Херцога. Он стал отрицать свою связь с экспрессионизмом, ставя



*«Стеклянное сердце»*

*«Колесо времен»*





*«Зеленая кобра»*



*«На десять минут старше»*



*«И карлики начинали с малого»*

культурные влияния всей новой эпохи неизмеримо ниже того, что дали ему Грюневальд, Босх и музыка позднего Средневековья: «Вот это — мое время». Херцог ощущает себя ближе не к современным художникам, а к старым ремесленникам, лишенным болезненного тщеславия. Были случаи, когда он не хотел выпускать уже готовый фильм, предпочитая сохранить его для себя и ближайших друзей. Он пропагандировал концерт Бруно С, по-дилетантски игравшего Моцарта, как культурное событие года: «Само это возбуждение, эта буря в сознании и есть культура».

Уважая тяготение Херцога к архаичным формам, нельзя не признать его родства и с таким не столь давним предком, как Каспар Давид Фридрих, открывший трагизм в пейзажной живописи, видевший в ландшафте способ исповеди, интимного общения. Тот же пietet по отношению к природе, способность раствориться в ней без остатка, умение раскрыть метафизический смысл самых реальных природных «мизансцен» отличают картины Херцога. Ему и его группе приходилось порой ждать много часов, даже дней, чтобы зафиксировать краткий момент, когда рассеиваются облака и обнажается вершина горы. И он как никто имел основания заявить: «Да, я режиссирую поведение животных и имею смелость утверждать, что срежиссировать можно и ландшафт».

Наблюдатели в один голос подчеркивают, что его фильмы словно сняты человеком, прозревшим после тотальной слепоты, испытавшим визуальный шок от зрелища мира. Его ужасают стертые, покрытые глянцем изображения на открытках и плакатах, он прорывает клише и открывает то глубинное визионерское, что есть в природных объектах. «Большинство моих фильмов проистекает из пейзажей, — говорит Херцог, — подобно тому как Бергман, чьи многие произведения мне не нравятся, всегда исходит из человеческого лица».

Долина с тысячью ветряных мельниц в «Знаках жизни», море трав в «Загадке Каспара Хаузера», восход и заход солнца в «Носферату» — всюду присутствует пейзажный мотив, реальный или воображаемый, он становится исходным импульсом, вокруг которого затем выстраивается весь фильм. А «Фата Моргана» (1971) — это чистая сюрреалистическая «экранизация» африканской пустыни.



«Носферату — призрак ночи»



Здесь режиссер проявляет свое органическое отвращение к поэтике «синема-верите» и обнаруживает несомненную связь с романтиками и экспрессионистами, для которых пейзаж отражал и воплощал мировую душу.

Что же это за душа — в интерпретации Херцога? Кински утверждал, что природа полна провоцирующих эротических элементов. Херцог считает, что она скорее исполнена непристойностей — распутного спаривания, борьбы за существование, подлости и низости, загнивания. «Это недоделанная земля, — говорит режиссер. — Это страна, которую Бог, если он вообще существует, создал во гневе. Даже звезды на небе — это сплошной хаос. Нет гармонии во Вселенной. Но, говоря все это, я полон восхищения девственным лесом. Я люблю его, я очень люблю его. Но я люблю его вопреки рассудку».

Трагическая напряженность видится Херцогу и в самой природе, и в человеке, и в их взаимодействии. «Деревья стоят страдая, и птицы полны страдания. Я не думаю, что они поют, они только кричат от боли». Человек же, по мере развития цивилизации, создает иной пейзаж — сугубо индустриальный, лишенный природы. Создает гармонию коллективного самоубийства. Херцог разрушает эту «гармонию» и ставит своего экстремального человека в ситуацию экологически чистого эксперимента, чтобы лучше изучить его натуру и антропологию.

Он прибегает к помощи старых и новых мифов. Первые представлены архаичными картинками сотворения мира — от учения гностиков до верований индейцев Гватемалы. Эти представления закреплены в музыке ансамбля «Пополь Вух — совет старейшин народа Куиче». В его второй состав входят друзья Херцога, создавшие музыку к большинству его фильмов; эти почти анонимные музыканты используют электронные инструменты наравне с примитивными, обычно индейскими, что создает универсальный эффект смешения времен, культур и стилей. Согласно «Пополь Вух» — гласу народа, — человек был сотворен богами трижды: сначала из грязи, потом из древесины и, наконец, из кукурузы. Дважды боги уничтожали свои неудавшиеся творения, но и люди из кукурузы тоже несовершенны: они подвержены слепоте, которая все больше прогрессирует.



«Фата Моргана»

Мотив слепоты (так же как и немоты) присутствует у Херцога еще в старой документальной ленте «Страна молчания и тьмы» (1971) — о жизни слепоглухонемых. Но, по Херцогу, как раз не слепые слепы и не безумцы безумны. И те, и другие умеют глубже и полнее ощущать мир, нежели те, кто полагается на глаза и разум. Херцог сам опирается на интуицию, доверяет видениям и галлюцинациям. Но считает безумцами не себя и не своих героев, а большинство человечества — так называемых нормальных. В этом смысле творцу вселенной больше всех не удались люди.

Аналогичным образом, когда режиссера спрашивают о причине пристрастия к «уродам», в ответ можно услышать: «Это весьма обаяющая констатация, однако в моих фильмах нет уродливых людей. Лилипуты, например, очень пропорциональны. Уродливо как раз все то, что кажется нормальным и повседневным: потреби-

тельские товары, магазины, стул, дверная ручка, а также религиозное поведение, застольные манеры, система образования... вот что монструозно, совсем не лилипуты». Херцог, признающий талант Линча, далек от его увлечения нарочито уродливыми мутациями и ироническими страшилками.

Из мифов нового времени Херцогу ближе других юнгианское представление об архетипах, подавленных слоев культуры и являющих собой костяк коллективного подсознательного. Несмотря на то, что почти все герои Херцога гибнут в борьбе с дуализмом своей природы, все же преодоление этого дуализма, выход из порочного круга в сферу Абсолюта возможен для немногих избранных.

Эти немногие осуществляют одинокий и обреченный бунт против культуры как торжества посредственности. Эти немногие, сохранившиеся под катком технологической цивилизации, обладают либо талантами и амбициями сверхчеловека, либо дегенеративными рудиментами недочеловека. И те, и другие — уроды, но не вылепленные из глины големы и не сконструированные линчеобразные мутанты. Они вышли из человеческого лона. Значит, урод живет в самом человеке, прячется в его плоти, в его натуре. Мучительные проявления сверхразвитости и недоразвитости обозначают крайности, в координатах которых обитает человек вечный, всегда и всюду одинокий. Между этими крайностями живет человек обыкновенный, среднестатистический, создающий продукцию — главную организующую материю культуры.

Что угодно лучше, чем такая культура. Все, что позволяет вырваться из ее тесных рамок, оказаться на полях, на периферии цивилизации. Даже ценой самых мучительных индивидуальных усилий и насилия над своей дуалистической природой. Только на самом краю физической экзистенции человек проявляет свое величие. Только в отчаянном и бесполезном напряжении последних сил человек, чей жребий изначально трагичен, вырастает, возвышается над границами повседневного здравого смысла и приближается к монументальным гигантам мифа.

Кинематограф Вернера Херцога — это культ отрицания посредственности. И среди прочих его персонажей — дикарей, самозван-

цев, демиургов, вампиров — вполне можно представить, скажем, Ницше. Или даже Гитлера. Человека демонического, столь же универсального, сколь и специфического именно для немецкой природы.

Фильм Херцога «Крик камня» (1991) снят в Патагонии, у вершины Серро Торре, которая, не отличаясь запредельной высотой, считается — ввиду особо трудных климатических условий — «величайшим альпинистским вызовом всех времен». Сама эта формула подозрительно напоминает пафос идеологов Третьего рейха, прославлявших «величайшего вождя всех времен» и вообще словесный арсенал тоталитаризма. Эта связь и была истинной причиной того, что Херцога не до конца принимали в Германии, опасаясь той варварской энергии и одержимости, с какой он искал последних приключений и подвигов в становящемся все менее загадочном мире.

«Крик камня» содержит все элементы прежних картин режиссера; в нем есть также уникальные кадры, которых никогда до этого не приходилось видеть на экране, — кадры, снятые с риском для жизни и удивительные по красоте. И все же прав немецкий критик Питер Янсен, который пишет, что этот фильм Херцога — лишь бледное отражение силы «Агирре», великолепия «Фицкарральдо», хореографической элегантности «Зеленой кобры» (1987). В статье под названием «Гибель богов на Серро Торре» отмечается знаменательный парадокс: насколько в тех, старых фильмах либеральную антифашистскую душу смущала апология гигантизма и сверхчеловека, настолько «Крик камня» не дает малейшего повода для идеологического раздражения и философских сомнений. И это несмотря на то, что сам Херцог настаивал на родстве своего замысла с жанром «горного фильма», популярного в немецком кино 20-30-х годов и скомпрометированного альянсом с нацистской идеологией (в частности, в лице Лени Рифеншталь).

Горный пик — этот вечный фаллос, этот «крик камня» — в картине Херцога не мифологизирован, не демонизирован. Боги умерли на вершине Серро Торре. Трагический эпос, разыгранный в горных высях чистой духовности, начал отдавать стерильной лабораторностью промышленного эксперимента.

Причин здесь как минимум две. Первая просматривается в связи с развитием в творчестве Херцога иронической стихии. В отличие от юмора, она никогда не была ему как настоящему романтику чужда. Уже бунт героя «Знаков жизни» оборачивался жалким фиаско: солдат, желая уничтожить весь мир, поражал лишь случайно попавшего под обстрел осла. Нелеп, трагикомичен и разыгранный в бунюэлевской тональности бунт лилипутов в фильме «И карлики начинали с малого» (1970). Ласковая ирония, с какой трактует Херцог злоключения Строшека и авантюры Фицкарральдо, уступает место сарказму, когда речь заходит о спекулятивных проповедниках и самозванных экспертах. Печальна ирония фильма «Где мечтают зеленые муравьи» (1984) — о конце традиционного уклада австралийских аборигенов. «Посткатастрофическая ирония» пронизывает документальную ленту *La Soufriere* (1977) — о несостоявшемся извержении вулкана и людях, положившихся на волю судьбы. «Итак, все кончилось — абсолютно смешно и абсолютно ничтожно», — прокомментировал Херцог идею собственной работы.

В «Крике камня» ирония становится разрушительной для самого романтизма: она направлена на телевизионные компании, заранее закупившие событие (альпинистский штурм) и тем самым обесценившие его. Штурмовать Серро Торре намерены двое соперников. Рошша, король старой школы высокодуховного «ремесла», и Мартин — лидер «новой волны», вооруженный новейшей спортивной технологией. Конфликт между чистым спортом и совершенным артистизмом должен разрешить сам Серро Торре, то есть природа. Массмедиа в корне меняют ракурс: кажется, оба соперника только затем карабкаются на неприступную вершину, чтобы весь мир зорожено смотрел на них. Но разве не тем же самым занимается всю свою жизнь Херцог, инсценирующий события и показывающий их всему миру?

Еще влиятельнее другая причина перемены ракурса в творчестве Херцога. Режиссер много теряет оттого, что отказывается от монопринципа, проходившего последовательно через его главные фильмы. Все они, даже самые масштабные эпопеи, концентрируются вокруг одной фигуры. «Сила этих фильмов, — пишет Питер



*«Где мечтают зеленые муравьи»*

С «Зеленой кобры», начинается процесс разложения и распада, который нашел временное завершение в «Крике камня». Рошша мог стать героем, но он не является единственным лицом, дающим глаза фильму. В тот момент, когда в поле зрительского обзора теряется ключевой пункт и воцаряется плюралистический принцип, кино Херцога уподобляется одному из продуктов серийного производства, которое строится на организованной работе равных между собой элементов.

Одним из этих элементов становится в фильме Женщина, столь малозначимая обычно в экранных конструкциях Херцога. Мотив любовного соперничества лишь дублирует основной посыл «Крика камня», но не усиливает, а ослабляет его. И остроумная синефильская придумка с фотографией «статуи либидо» кинозвезды Мэй Уэст, найденной победителем на покоренной вершине и окончательно обесценившей его подвиг, тоже остается чуждой миру Херцога.

К тому же играет победителя не слишком выразительный Витторио Меццоджорно. В свое время Херцог успешно справлялся со съемками, где участвовало 300 обезьян и 250 статистов, но порой пасовал перед одним истеричным Кински. Они неоднократно ссорились, расставались, снова сходились. Когда стало известно о

высокогорных намерениях Херцога, в фешенебельном квартале Лос-Анджелеса можно было видеть седого человека за ежедневными прогулками с 50-килограммовым рюкзаком. Это был Клаус Кински. Он так и не дошел до Серро Торре.

После «Крика камня» Херцог заново искал себя в парадокументальных фильмах о космонавтах, буддистских ритуалах и об очередном экстремале Тиме Тредвелле, который тринадцать лет провел среди медведей Аляски, убежденный, что гризли — самые чудесные существа в мире, до тех пор пока его не загрызли («Человек-гризли», 2005). Последней большой постановкой режиссера стал фильм «Спасительный рассвет» (2007), главный герой которого тоже имеет реальный прообраз.

Сначала Херцог сделал об этом человеке документальный фильм «Маленький Дитер хочет летать» (1997). Бывший американский летчик немецких кровей Дитер Денглер живет неподалеку от Сан-Франциско, его дом забит едой, в подвалах хранятся сотни кило риса, муки и меда, а в гости к нему навещаются призраки погибших друзей, с которыми он вместе побывал в плену во время вьетнамской войны, когда вьетконговцы сбили его самолет над Лаосом. Там его опускали лицом в муравейник и загоняли куски бамбука в раны. После побега из плена измученный дизентерией Денглер весил 39 килограммов. А началось все в Германии, где маленький Дитер, почти ровесник Херцога, стал грезить небом и самолетами с тех пор, как увидел американский бомбардировщик, едва не снесший его родной дом. Столь близкий режиссеру комплекс немецкой истории и культуры: трансформация национального унижения в героический романтизм и мазохизм. 18-летний Дитер с несколькими центами в кармане поехал в Америку и стал военным летчиком.

Херцог вместе со своим героем отправился во вьетнамские джунгли для частичной реконструкции этих событий. А спустя десять лет режиссер заново выстроил и разыграл драму лаосского пленника в «Спасительном рассвете». На роль Денглера он пригласил Кристиана Бэйла — единственного, кто в сегодняшнем кино может быть сопоставлен с Клаусом Кински по степени актерского и человеческого фанатизма. Для роли мучимого совестью героя в фильме «Ма-



*«Спасительный рассвет»*

шинист» Бэйл похудел на 30 килограммов, в фильме Херцога он почти повторяет этот подвиг и впивается зубами в змею.

Странное дело, при этом фильму не хватает настоящего сюжетного драматизма. Самое сильное в нем — не пытки и зверства, не доблесть американских солдат (которую Херцог в фильме, финансированном американцами, не мог не воспеть) и даже не изможденная плоть Бэйла. Самое сильное — полыхающие джунгли, снятые в рапиде с самолета, тропические ливни и безграничный воздушный океан, который снится герою. В противостоянии сильного человека и равнодушной природы, которое длится в фильмах Херцога вот уже сорок лет, побеждает все-таки природа.



# ВОСТОЧНЫЙ МИСТИЦИЗМ ПРОТИВ ЗАПАДНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Диалог Мохсена Махмалбафа и Вернера Херцога

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Я знал иранскую поэзию и иранских поэтов прежде, чем познакомился с иранским кино. Культура Ирана насчитывает пять или шесть тысячелетий, в то время как в Германии ей только двести лет. Немецкая культура — это всего лишь двухсантиметровая кромка льда над безбрежным океаном, и вот почему этот лед так легко ломается и варварство всплывает из-под него. Я ощутил это в своем детстве, когда фашисты были у власти.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. У меня другое представление о немецкой культуре. Она, на мой взгляд, характеризуется, с одной стороны, сильной философской традицией, с другой — шовинизмом, вырастающим как раз из культурного фона этой страны. Наблюдая за тем, как немцы следуют правилам уличного движения, видишь, какую огромную роль играет в их культуре социальная дисциплина. Но эта же социальная дисциплина заставляла людей следовать за своим фюрером. Благодаря дисциплине исключительно быстро была восстановлена после войны индустрия Германии. Немецкая культура ответвилась от европейской, так что в своей основе она является античной. Гитлер и Реза Шах обосновывали свое сотрудничество во время Второй мировой войны этническими связями иранцев и немцев. Так что нельзя сказать, будто Германии не хватает культуры, или даже древней культуры. Следует сказать другое: что Германия

обладает древней культурой, самой заметной чертой которой являются порядок и дисциплина. В области идей эта дисциплина проявляет себя в философии, в практической жизни общества она дает продвинутую экономику. Что же касается сферы политики, дисциплина манифестирует себя в формах фашизма, расизма и шовинизма, и как результат приходит к власти Гитлер — герой и символ негативных аспектов этой культуры. Но мы ценим немецкое искусство как позитивное проявление той же культуры.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Да, политики злоупотребили отношениями между нашими народами. Я убежден, что между нами существуют очень давние связи и влияния. Но мой приезд в Иран стал для меня большим открытием. Даже в простых иранцах я ощущаю гордость и благородство, которые символически воплотились в Тахти, вашем знаменитом чемпионе по борьбе. Эта благородная стать и величие духа есть часть вашей культуры. Если бы мне надо было назвать конкретное воплощение мужественности, я бы назвал Тахти, который на мировом чемпионате не воспользовался своим преимуществом в поединке с советским соперником, у которого была повреждена рука. Это особенность вашей культуры, основанной на человеческом благородстве.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Борьба — любимый вид спорта среди иранской молодежи. Но они овладевают этим искусством только для того, чтобы закалить свое самосознание и великодушие, которое позволяет им отказаться от радости победы, даже если они уверены, что способны выиграть поединок.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Мне также очень импонирует легкость и одновременно страсть, с которой иранцы включаются в разговор. На базаре в Исфахане, к примеру, каждый имел готовый ответ на любой вопрос. Это не Германия, где люди стараются оборвать беседу коротким ответом. Я покупал что-то и вдруг обнаружил, что у меня больше нет иранских денег. Продавец согласился принять немецкие марки. Я знал, что курс марки в тот день был выше, чем вчера, но не



знал насколько. Когда я уже уходил, продавец дал мне кожаную сумку, чтобы компенсировать разницу. Это еще одно проявление великодушия, которое есть часть вашей культуры.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Это хорошее наблюдение. После смерти моего друга все его друзья предложили родственникам помощь, и действительно помогли. Я слышал, что иногда на Западе находят трупы одиноких людей, когда запах гниения доходит до соседей. И тогда работники муниципалитетов организуют похороны без всякой помощи близких и друзей покойного. Думаю, это тоже отражает разницу культур. Похоже, вы страдаете от одиночества, а мы от беспорядка.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Я восхищен характером парня, который выдает себя за вас, Мохсена Махмалбафа, в фильме Аббаса Киаростами «Крупный план». С моей точки зрения, это поэт, а не шарлатан. Он ищет путь, как стать артистом. Но если бы появился самозванец, выдающий себя за меня, Вернера Херцога, в Германии, можно не сомневаться, что это просто глупый шарлатан. Человек в «Крупном плане» гордится тем, что его принимают за вас.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Киаростами говорил, что и его впечатлила исключительная духовная сила этого человека. Например, он уговорил семью пустить его в дом якобы для того, чтобы подготовить здание к съемкам. Хозяева заподозрили недоброе, и авантюриста арестовали. Когда Киаростами привел его из тюрьмы в этот же дом, чтобы провести там реконструктивные съемки, человек сказал членам семьи, что вот он наконец пришел со своей съемочной группой — словом, сдержал обещание.

Именно так я бы охарактеризовал обобщенно разницу между восточными и западными людьми. На Западе система сложная, а человеческие существа простые. Они обладают всеми необходимыми специальными навыками, чтобы выполнять простые и очень конкретные функции, каждая из которых является частью сложной машины: это гениально показал Чаплин.

А на Востоке система проста, зато человеческие индивидуальности сложны. Западники руководствуются научно-догматическими взглядами на мир, в то время как люди Востока обладают более поэтическим, мистическим и философским темпераментом. В этом вы можете убедиться, заговорив с портье или уличным торговцем, хотя он ничего не знает о научных принципах. Наши кинематографисты тоже более или менее таковы.

Одни и те же люди пишут сценарии, режиссируют, делают декорации и костюмы, монтируют и иногда играют как актеры и сочиняют музыку. Короче, они мастера на все руки. Такие они и у себя дома. Они сами делают любой ремонт в квартире. Иранец меняет 50 профессий в течение жизни. Если они решают учиться, они читают все книги подряд. На Западе человек может потратить жизнь на изучение того или иного вида искусства, и потом другие продолжают его дело. Вот почему мне кажется, что на Западе человек проживает совершенную жизнь, а на Востоке — жизнь всеобъемлющую. Вплоть до смерти мы успеваем вкусить много разных жизней, вы же доводите одну жизнь до совершенства. Эти два типа жития имеют свои достоинства и недостатки. Но давайте вернемся к иранскому кино. Какие фильмы вы видели?

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Я видел «А жизнь продолжается...» и «Крупный план» Киаростами, и я чувствую сильную личность за этими фильмами. Из ваших работ я видел «Однажды в кино», «Велосипедист» и «Разносчик». Больше всего мне понравился «Велосипедист».

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Какие аспекты иранского кино вы находите наиболее интересными — содержание или экспрессивную форму?

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Оба. Между ними существует очень хороший баланс, гармоничная золотая середина. Когда смотришь ваши фильмы, осознаешь, что вы самоучка. Вы создали свое кино и свой киноязык. Чтобы воспринять «Разносчика», не нужно знать персидский или даже читать субтитры, ибо ваш поэтический язык универсален.



МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Иногда местная пресса утверждает, что успех иранского кино на международных фестивалях связан с тем, что эти фильмы описывают темноту и нищету. А вы что думаете по этому поводу?

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Когда я смотрю «Крупный план», я не думаю о нищете человека, который представляется вами. Я думаю об исключительном достоинстве этого человека, и его поведение для меня — символ достоинства нации и культуры. Это совершенно очевидно. Вас не должны беспокоить подобные обвинения. Триста лет спустя иранские журналисты осознают, что современное поколение иранских кинематографистов фактически Хайямы и Фирдоуси наших дней. Вы поэты своего времени, а то, что ваши фильмы выходят за пределы Ирана, есть культурный и поэтический диалог между ценителями прекрасного всех народов.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Когда я был в Японии, все меня спрашивали, кто из японских кинематографистов мне нравится. Я назвал Куросаву, Одзу и Кобаяси; журналисты были изумлены и стали спрашивать, кто это такие. Я поинтересовался у организаторов фестиваля, как это возможно, чтобы японские журналисты не знали своих лучших режиссеров, и был потрясен еще больше, обнаружив, что и сами организаторы не всех знали. Я вышел на сцену после показа «Велосипедиста», поблагодарил публику за теплый прием и пожаловался на невежество японских журналистов. И тут выяснилось, что среди публики тоже никто не знает Куросаву. Наконец, вышел историк кино и начал рассказывать об Одзу и Кобаяси — словно об исчезнувших с лица земли динозаврах. Он добавил, что Одзу уже умер. Когда я спросил, что делает Кобаяси, выяснилось, что он снимает телесериалы, чтобы выжить. Публика испытала чувства сожаления и стыда. Я попросил прощения за то, что знаю имена этих трех великих кинематографистов, и добавил, что в нашей стране тоже есть художники, чьи работы больше известны за границей, чем дома. Но теперь хотелось бы обратиться к вашим фильмам. Сколько всего, включая короткометражные, вы сделали?

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Не помню, поскольку не вел их учета.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Это очень интересно. У нас иначе, поскольку каждый фильм, который мы делаем, становится важной частью нашей жизни. Мы их помним, мы их считаем. Единственное, чего мы не считаем, — это наши отвергнутые сценарии и неосуществленные проекты. Но мы считаем то, что сделано, чтобы поддерживать свое самосознание и сохранять надежду, что сделаем еще что-то в кино.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Для меня тоже важно без передышки делать кино. Хотя я снял много фильмов и не считал их, все они всегда присутствуют внутри меня, в моей голове. В этом отношении я похож на аборигенов некоторых африканских племен, которые умеют считать только до десяти, но им достаточно бросить взгляд на стадо из шестисот голов, чтобы заметить, что кого-то недостает. Или как мать целой оравы детей, которая знает точно, кого не хватает в вагоне, куда она их поместила.

Есть и неродившиеся дети — фильмы, которые я еще не сделал. Игровые и документальные, длинные и короткие. Для этого еще не сложились обстоятельства, но я надеюсь рано или поздно обрести всех своих детей. Есть у меня и фильм, который еще ни разу не был показан. Это мой второй фильм, и я не хочу, чтобы его показывали, пока я жив, ибо он слишком жесток. В этом документальном фильме дети издеваются над петухом, и он погибает прямо перед камерой. По сути, я потерял контроль над собой во время съемок. Дети бывают невероятно жестоки. Несколько дней назад по телевидению был репортаж о двух мальчиках одиннадцати и двенадцати лет, которые забили до смерти двухлетнего ребенка. С помощью расположенной на вокзале скрытой камеры этот случай был зафиксирован на видеопленку — как малолетние преступники приволокли свою жертву на станцию и расправились с ней на глазах у равнодушных свидетелей. Хотя эти кадры были немymi, казалось, что крики ребенка разносятся на расстояние многих километров.

К сожалению, современный человек привык к образам насилия, и его реакции на него ослаблены — по отношению не только к экрану,





но и к самой жизни. В фильме, снятом скрытой камерой, видно, как люди, покупавшие что-то на станции, не заметили ничего особенного в том, что двое мальчишек грубо волокут маленького ребенка.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Эту модель отношений можно увеличить в масштабе и распространить на международные отношения. Большие страны обращаются с малыми так же, как эти мальчишки с ребенком.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Да, персидская история полна нашествий римлян, монголов, турок...

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. ...иракцев, британцев, американцев, а также, в более изощренных и современных формах, всех западных стран. Даже сейчас, когда мы дружески общаемся, они волокут нас, жителей Востока, как маленьких детей.

Сохраб Сепехри — поэт, который повлиял на несколько поколений иранцев. Он никогда не писал панегирики существующему порядку, но никогда и не выступал в качестве оппозиционера режима. Его

стихи существуют вне политики, он говорит о любви и страсти, и сейчас народ обращается к Сепехри в поисках духовного обновления и сострадания.

У Сепехри есть стихотворение о птице, пьющей воду. «Не мутите воду, внизу из ручья, кажется, пьет голубь». Известный иранский критик обвинил Сепехри в том, что он, как ребенок, забавляется голубем, в то время как Америка сбрасывает бомбы на вьетнамцев. Поэт ответил критику в очень дружеском тоне: «Дорогой друг, я убежден, что до тех пор, пока люди не научатся ценить все живое, они останутся равнодушны к бойне во Вьетнаме и в любом другом месте». Мой друг посетил Сепехри в его доме. Во время беседы прополз таракан, и посетитель хотел раздавить его ногой. Но Сепехри остановил его и сказал: «Мой друг, ты имеешь право только сказать таракану, что не хочешь видеть его в комнате». Когда посетитель слегка придавил таракана и выбросил его в окно, Сепехри заплакал и сказал: «Ты мог сломать ему ногу, и что теперь с ним будет, ведь в мире тараканов нет хирургов. А может, это была мать целого семейства тараканов, которые ждут, когда она вернется».

Конечно, это очень поэтический взгляд. Если бы весь мир так заботился о пьющем голубе или таракане со сломанной ногой, мы не были бы свидетелями такого количества насилия. Я убежден, что мы начали практиковать насилие по отношению к животным, а потом перенесли его на человеческие существа. Немцы занялись истреблением бездомных собак, обосновывая это требованиями общественной гигиены. И это был первый шаг к тому, чтобы послать людей в газовые камеры. Историки забыли зафиксировать войну с собаками, а психологи проигнорировали то воздействие, которое эта бойня оказала на психику немцев. Это был век прогресса в медицине, все были озабочены тем, чтобы предохранить людей от бешеных собак, и никто не озаботился тем, какое воздействие может иметь человеческое безумие. Насилие по отношению к животным и детям, а также насилие в кино и на ТВ — это основа современного, внешне цивилизованного варварства. И, увы, никто не пытается положить конец варварству, поскольку оно

вредит только народам. То же, что подвергается цензуре, это правда, истина — поскольку она вредит правительствам.

Я хотел сделать фильм о моей маленькой дочери, которая решила уничтожить комаров с помощью электрического устройства. Но если мы научились уважать жизнь, мы должны изобрести устройство, которое будет держать комаров на расстоянии от наших жилищ. Результат этого элементарного акта уничтожения насекомых состоит в том, что мы привыкаем к убийству и насилию. И как только кто-либо нарушает наш покой, мы выбираем простейший способ его вернуть — с помощью физического уничтожения.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Во время Второй мировой войны, когда войска союзников вошли в Германию, насилие удвоилось: его практиковали как фашисты, так и союзники. Волны насилия докатились даже до заброшенной деревни, где я жил. Насилие имело свои собственные инструменты. У меня, четырехлетнего мальчика, игрушкой была граната, а другие дети играли с пистолетами и автоматами, которые они находили в реке. Они были исправны и заряжены, старшие дети учили нас стрелять в птиц. Однажды я попытался выстрелить из автомата, но отдачей меня повалило на землю. Моя мать, смелая женщина, умевшая стрелять, подошла ко мне и, вопреки моим ожиданиям, не стала меня наказывать. Вместо этого она взяла автомат и сказала: «Дай я покажу, как из него стрелять». Она положила полено на камень и выстрелила. Полено разлетелось на два куска. Тогда она сказала: «Вот что делает автомат. Поэтому ты никогда не должен наводить на человека даже деревянный или пластмассовый автомат». С этого дня я не поднял пальца на кого бы то ни было.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Когда люди одержимы насилием, они всегда найдут необходимые орудия. Они начинают с дубинок и кончают огнестрельным оружием. Кино — в ряду этих средств. Поэтическое кино может эффективно поддерживать добрые чувства. Но в руках коммерсантов оно может служить тому, чтобы узаконить насилие. После революции большинство ведущих кинематографистов Ирана отказались эксплуатировать насилие в своих фильмах.



Несколько дней назад я был на кинофестивале в Роттердаме и обнаружил у себя в гостинице 30 телевизионных каналов. Это показалось мне огромным преимуществом. Но потом я начал переключать каналы и минимум на десяти увидел сцены насилия — когда кто-то кого-то убивал. Десять других содержали эротические сцены, а на остальных шли дискуссии о том, как влияет на психику человека секс и насилие. Так что в итоге все 30 каналов были оккупированы этими двумя предметами.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Это действительно стыдно. Ситуация свидетельствует о том, как глубоко затронула болезнь сами основы европейского общества. Фактически можно сказать, что ТВ — враг человечества № 1. Когда человек посмотрит хороший фильм, его лицо станет светлее, и на нем появится прекрасное выражение. Но когда он долгое время будет «листать» телепрограммы, он почувствует себя одиноким и мрачным, и все это отразится на его лице.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Принимая тот факт, что кино есть искусство, торговля и индустрия, мы можем сказать, что если европейское кино предлагает секс и насилие, то кино индийское продает мечты, а кино Ирана пытается продавать поэзию.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Это чувствуется по вашим фильмам и фильмам Киаростами. Поэзия, которую вы создаете, не принадлежит только вашей стране, она преодолевает географические границы. Самая большая проблема у нас, в Европе, это то, что мы теряем свою культуру, даже свой язык. Уничтожены многие виды животных, леса и природные ландшафты. И я не хочу жить в мире, в котором, например, не существует льва. А вы лев, Махмалбаф.

МОХСЕН МАХМАЛБАФ. Я разделяю вашу тревогу об исчезающих животных, таких как львы.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ. Но вы лев, Махмалбаф, и, надеюсь, вы не последний лев в этом лесу.

**Перевод Андрея Плахова**

# Содержание

Прекрасная старость мсье Синема . . . . .	5
<b>Педро Альмодовар</b>	
На высоких каблуках . . . . .	10
«Меня всегда вдохновляли женщины». . . . .	33
<b>Гас Ван Сент</b>	
Гей-популист . . . . .	44
«Отсутствие гонорара я легко могу пережить». . . . .	63
<b>Вонг Кар Вай</b>	
Красота по-китайски . . . . .	70
«Я готов снимать по-русски». . . . .	85
<b>Терри Гиллиам</b>	
Ухмылка кота . . . . .	94
«Шизофрения — это проще, чем можно себе представить» . . . . .	111
<b>Питер Гринуэй</b>	
Семя и пепел . . . . .	116
«Истории нет, есть только историки». . . . .	135
<b>Фрэнсис Форд Коппола</b>	
Целлулоидный Дракула . . . . .	142
«Я всегда хотел быть режиссером личных фильмов». . . . .	157
<b>Джоэл и Итан Коэны</b>	
Старики-разбойники . . . . .	164
«Мы решили всю славу делить пополам». . . . .	185
<b>Дэвид Линч</b>	
Жертва аборта . . . . .	190
«Я никогда не видел такого света, как в Голливуде». . . . .	207
<b>Мохсен Махмалбаф</b>	
Последний лев . . . . .	214

<b>Мануэль де Оливейра</b>	
Осень патриарха . . . . .	234
«Это была смелая, даже выпендренная идея». . . . .	249
<b>Роман Поланский</b>	
Беглец из лагеря . . . . .	254
«Мое первое русское слово — „кушай“». . . . .	271
<b>Вернер Херцог</b>	
На краю жизни . . . . .	278
Восточный мистицизм против западной дисциплины. . . . .	298

*Литературно-художественное издание*

**Плахов Андрей Степанович**

**РЕЖИССЕРЫ НАСТОЯЩЕГО**

**Том 1: Визионеры и мегаломаны**

*Ответственный редактор* **Василий Степанов**  
*Компьютерная верстка* **Светланы Бондаренко**  
*Бильд-редактор* **Дмитрий Киселев**

Подписано в печать 06.06.2008. Формат издания 70x100 <sup>1</sup>/<sub>6</sub> - Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 25,35. Тираж 5000 экз. Изд. № 80139. Заказ № 9873.

Издательство «Сеанс». 197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., 10.  
Тел.: (812) 237-08-42, факс: (812) 232-49-25. E-mail: [info@seance.ru](mailto:info@seance.ru)

Издательство «Амфора». Торгово-издательский дом «Амфора».  
197110, Санкт-Петербург, наб. Адмирала Лазарева, д. 20, литера А.  
E-mail: [info@amphora.ru](mailto:info@amphora.ru)

Отпечатано по технологии СтР в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького.  
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



ДЭВИД ЛИНЧ



ПИТЕР ГРИНУЭЙ



ВОНГ КАР ВАЙ



ПЕДРО АЛЬМОДОВАР



РОМАН ПОЛАНСКИЙ



МАНУЭЛЬ ДЕ ОЛИВЕИРА



ВЕРНЕР ХЕРЦОГ



МОХСЕН МАХМАЛБАФ



ТЕРРИ ГИЛЛИАМ



ФРЭНСИС ФОРД КОППОЛА



ДЖОЭЛ И ИТАН КОЭНЫ



ГАС ВАН СЕНТ

Двадцать лет назад, готовясь к 100-летию кино, ведущие эксперты, киножурналы и институты принялись составлять списки «режиссеров будущего». Сегодня на первые десятки тех списков стыдно взглянуть: большинство имен осталось в прошлом веке. Вместо «режиссеров будущего» я предлагаю читателям «режиссеров настоящего» — настоящего времени и настоящего кино. Эта книга — не табель о рангах и не краткая история кинематографа. Я не соблюдал правила политкорректности, так что не надо спрашивать, почему среди выбранных режиссеров нет женщин и граждан КНР. Мой выбор субъективен, и представление об актуальности — тоже.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

издательство  
*амфора*

WWW.AMPHORA.RU

SEANCE

WWW.SEANCE.RU



ISBN 978-5-367-00756-5

9785367007565