

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ ИМ. С.А. ГЕРАСИМОВА (ВГИК)
Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИКа

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

*Современное европейское кино.
Творчество, производство, прокат*

Москва
ВГИК
2015

УДК – 778.5 И
ББК – 85.374(3)

На рубеже веков. — М.: ВГИК, 2015. — 585 с.

ISBN 978-5-87149-187-4

Чем является кино Европы сегодня? Куда оно движется? Насколько жизнеспособен протееже Десятой Музы в современном мире? Сегодня эти вопросы актуальны как никогда. Коллективный сборник «На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат», состоящий из обзоров кинематографий ряда европейских стран, даёт представление о наиболее важных тенденциях, фактах, персоналиях и фильмах Старого Света рубежа столетий. Авторы не только анализируют наиболее значительные произведения, но убедительно объясняют, какие трудности и проблемы (от финансовых до политических) приходится преодолевать современным кинематографистам.

Авторам в процессе работы над сборником удалось собрать обширный и уникальный материал, представляющий огромную ценность не только для специалистов, но и для всех тех, кто интересуется искусством экрана.

УДК – 778.5 И
ББК – 85.374(3)

© Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова, 2015
ISBN 978-5-87149-187-4

Содержание

Введение	4
<i>Ольга Рейзен. Англия.</i>	7
<i>Мария Фурсеева. «Берлинская школа»:</i> маленькие истории большой страны.	17
<i>Мария Фурсеева. Датский кинематограф:</i> в кругу семьи.	56
<i>Всеволод Коршунов. Молодое итальянское</i> кино.	81
<i>Ольга Рейзен. Испания</i>	131
<i>Кристина Иванникова. Кинематограф</i> Финляндии: невозмутимая мрачность бытия.	152
<i>Владимир Виноградов, Кирилл Виноградов.</i> Кинематограф Франции 1990–2000-х.	219
<i>Денис Вирен. В поиске себя. Польские</i> режиссёры нового времени.	313
<i>Мария Пальшкова. Кинематограф Чехии:</i> время ожидать	335
Кинематограф Румынии: два взгляда	419
<i>Светлана Смагина. Современное кино</i> Румынии	419
<i>Юлия Хомякова. Восстание</i> «постдекабристов»	466
<i>Вера Жарикова. Страны бывшей Югославии:</i> формирование национальных кинематографий:	475
Сербия.	475
Македония	521
Босния и Герцеговина	538
Хорватия.	557

Вступление

Коллективный сборник «Европейское кино на рубеже веков» посвящён современному этапу развития европейского кинематографа. Попытка осмысления общей картины развития кинематографа — задача весьма непростая, к каким бы эпохам и странам ни обращался автор. Но особая сложность возникает при обращении к современности. Казалось бы, кто как не современник должен понимать и чувствовать время, в котором он живёт. Вместе с тем собственное чувство и понимание подчас оказываются вещью весьма коварной. Автору предстоит писать не о прошлых в общем и целом известных периодах, двигаясь по дороге, вымощенной различными, в том числе и академическими трудами, а о своём времени, о мозаике разрозненных событий и фактов, смысл и важность которых неясны. Из большого количества различных и часто противоречивых тенденций исследователю предстоит выделить и описать на его взгляд самые главные. Словом, попытаться структурировать то, что ещё не имеет чёткого структурного и иерархического понимания. Одновременно со сложностью и пониманием, что в подобной ситуации весьма легко поставить не те акценты и подчеркнуть не главное, а второстепенное, тем не менее существует необыкновенный, почти непреодолимый соблазн оказаться в совершенно новом, до тебя не исследованном времени рождения и становления культурных смыслов. Описать моменты общности

и различия между множеством событий, участвующих в процессе формирования значений.

Авторы этого сборника попытались создать некую «непротиворечивую картину» современного европейского кинематографа, находясь в чрезвычайно непростой ситуации, где, с одной стороны, существует исследовательская свобода, позволяющая вводить любые параметры, создавать любые структуры и иерархии, сопоставлять, казалось бы, несхожие между собой культурные факты, а с другой — научная ответственность за строгость, корректность, внутреннюю непротиворечивость подобного описания. Попытка сочетать эти часто несочетаемые полюса стала одной из главных задач нашей коллективной работы.

Актуальность данного сборника определяется, прежде всего, попыткой проанализировать современное положение европейского кино, его модели, условия существования и возможности развития. Подобный анализ необыкновенно важен не только для понимания процессов, происходящих в Европе, но и для нашего отечественного кинематографа, который испытывает схожие проблемы. Перемены, происходившие в европейском кино в последние десятилетия, были во многом связаны с попытками выстоять в конкуренции с телевидением, видео, интернет-пространством и в борьбе с нарастающим лидерством в прокате американского мейнстрима. Одна из основных тем сборника — анализ возможности сохранения национальной самобытности кинематографа.

Куда движется кино Европы? Насколько действенны рецепты по его выживанию в современной крайне

непростой ситуации? Сегодня эти вопросы актуальны как никогда. Обзоры кинематографии европейских стран дают представление о наиболее важных тенденциях, фактах, персоналиях и фильмах рубежа столетий. Основная цель работы заключена в получении объективной картины того, чем является кино Европы сегодня и каковы его перспективы. Конечно, мы не смогли охватить все европейские страны и детально проанализировать весь европейский кинематографический процесс за последние два десятилетия, но тем не менее попытались выделить, на наш взгляд, самое важное.

*Владимир Виноградов,
доктор искусствоведения,
заведующий Сектором стран
кино Европы НИИК-ВГИК*

Ольга Рейзен

АНГЛИЯ

Кино это — деньги. Даже в идиллической Англии, на этом кусочке суши, со всех сторон окружённом водой, не спрятаться от прагматической необходимости оплачивать павильоны, свет и цвет(-о-коррекцию), артистов, их костюмы, etc., etc., etc.

Деньги в английский кинематограф не вкладывались никогда. Да и с чего бы? В консервативной, традиционалистской стране с её приверженностью к ценностям, прошедшим испытания веками, новшество, чей возраст измеряется едва прошедшим веком, вряд ли стоит внимания. Деньги в английский кинематограф не вкладывались ни на заре его рождения, когда пионеры Брайтонской школы кустарным способом, чуть ли не на коленках, осваивали новое средство выражения, совершая открытия в разных аспектах киноязыка (крупный план, съёмки расцветающих бутонов, азы мультипликации и т. д.). Ни когда в кино пришёл звук — общность языка с Соединёнными Штатами заведомо обрекала на неудачу любое вложение в кинопроизводство. Понадобился еврей венгерского происхождения Александр Корда, чтобы доказать, что британский кинематограф чего-нибудь да стоит, и хотя лидерство английской кинематографии в области биографических фильмов о великих людях, возглавленное «Частной жизнью Генриха VIII» (The Private Life of Henry VIII, 1933, реж. Александр Корда), продли-

лось недолго, Голливуд, однако, стал рассматривать Англию уже не только с точки зрения потенциального рынка сбыта готовой продукции, но и как возможный полигон для вложения капитала. Отныне в разные годы и с переменным успехом американские деньги подкрепляют английское кинопроизводство.

Британское правительство тоже временами вспоминает о значении «важнейшего» из искусств, государственная политика во многом определяет «тучные и тощие» годы национального кино. Так производство 60–70 картин в год на протяжении 1960-х упало. 31 фильм, снятый в 1980 году, в два раза сократил показатели предыдущего года и повернул историю вспять, — столько снимали лишь в 1914. А в 1981 и того меньше — 24. Но уже 1982, ознаменовавшийся «Оскаром» за лучший англоязычный фильм, вручённый английским «Огненным колесницам» (*Chariots of Fire*) Хью Хадсона (копродукция, 50 % которой пришлись на долю 20th Century Fox), положил начало процветающему десятилетию, прошедшему под лозунгом «Британцы идут!» и вошедшему в историю как «ренессанс» английского кинематографа в 1980-е. Ему способствовали налоговые льготы, введенные правительством Маргарет Тэтчер. Как только льготы были отменены (в 1984 перестал действовать и закон Иди Леви, позволявший зарубежным кинокомпаниям списывать большое количество затрат на производство, снимая в Великобритании), результат не заставил себя ждать: в 1989 году было поставлено уже только 30 картин.

Взаимосвязь экономики, политики и кино мгновенно отражается экраном и далеко не обязательно

в тематике и проблематике. Экран отвечает цифрами. В период с 1989–1991 гг. в эксплуатацию вводится 100 новых кинозалов, и вот уже в 1992 в них демонстрируется 38 лент британского производства, а в 1996–56. Прирост кинопосещений за один год с 1992 по 1993 увеличивается на 10,3 %.

Рекордным становится 1996 год, когда было выпущено 128 фильмов, включая те, что финансировали английские филиалы американских кинокомпаний. Такой количественный всплеск национальной киноиндустрии в конце прошлого века в значительной степени тоже был «подпитан» государственным стимулированием. Не то чтобы правительство вкладывало деньги в кинематограф, но лейбористы, придя к власти, вдвое увеличили процентную долю английских картин в национальном прокате, а Национальная лотерея превратилась в своего рода благотворительную организацию для кинематографа. Бурное строительство развлекательных комплексов с кинозалами, сопровождавшее «ренессанс» кинематографа в 1980-е, в 1990-е принесло плоды: из 293 фильмов, снятых 1995–1997 гг., 134 — дебюты.

Уход с английского рынка «больших» американских денег после отмены налоговых льгот неожиданно дал свои плоды. Независимые производственные компании, такие как Goldcrest, HandMade Films и Merchant Ivory Productions стали ориентироваться не столько на большой экран, сколько на «вторичный» рынок — телевидение и видео, — что дало толчок не только появлению ярких произведений киноискусства («Ганди» / *Gandhi*, 1982, реж. Ричард Аттенборо; «Костюмер» /

The Dresser, 1983, реж. Питер Йетс; «Поездка в Индию» / A Passage to India, 1984, реж. Дэвид Лин; «Комната с видом» / A Room with a View, 1985, реж. Джеймс Айвори; «Повар, вор, его жена и её любовник» / The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989, реж. Питер Гринуэй и т. д.), но и развитию индустрии телесериалов, в которой английскому телевидению сегодня, кажется, нет равных: «Вверх, вниз по лестнице» (Upstairs Downstairs), «Киндом» (Kingdom), «Дом сестёр Эллиот» (The House of Eliott), «Аббатство Даунтон» (Downton Abbey), экранизации романов Джейн Остин.

В 1990-е инвестиции в производство фильмов резко возрастают (сравнить 104 млн в 1989 году с 741 млн фунтов стерлингов в 1996). Новые налоговые льготы вновь возвращают в Британию американцев: «Интервью с вампиром» (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994, реж. Нил Джордан); «Миссия невыполнима» (Mission: Impossible, 1996, реж. Брайан Де Пальма); «Спасти рядового Райана» (Saving Private Ryan, 1998, реж. Стивен Спилберг); «Звездные войны Эпизод I: Скрытая угроза» (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace, 1999, реж. Джордж Лукас); «Мумия» (The Mummy, 1999, реж. Стивен Соммерс); «Жестокая игра» (The Crying Game, 1992, Нил Джордан); «Зачарованный апрель» (Enchanted April, 1992, реж. Майк Ньюэлл); «Крылья голубки» (The Wings of the Dove, 1997, реж. Иэн Софтли).

Англия «отвечает на удар». «Четыре свадьбы и одни похороны» (Four Weddings and a Funeral, 1994, реж. Майк Ньюэлл), собравшие 244 млн долларов по всему миру; «Раздвижные двери» (Sliding Doors, реж. Питер

Хауит, 1998); «Ноттинг Хилл» (Notting Hill, 1999, реж. Роджер Мишелл); «Мистер Бин» (Bean, реж. Мэл Смит, 1997); «Елизавета» (Elizabeth, 1998, реж. Шекхар Капур); «Выбор капитана Корелли» (Captain Corelli's Mandolin, 2001, реж. Джон Мэдден); «Говардс энд» (Howards End, 1992, реж. Джеймс Айвори); «На исходе дня» (The Remains of the Day, 1993, Джеймс Айвори); «Страна теней» (Shadowlands, 1993, Ричард Аттенборо); «Безумие короля Георга» (The Madness of King George, 1994, Николас Хитнер); «Разум и чувства» (Sense and Sensibility, 1995, реж. Энг Ли); «Королевская милость» (Restoration, 1995, реж. Майкл Хоффман); «Эмма» (Emma, 1996, реж. Дуглас МакГрат); «Миссис Браун» (Mrs Brown, 1997, реж. Джон Мэдден); «Бэзил» (Basil, 1998, Рада Бхарадвадж); «Влюбленный Шекспир» (Shakespeare in Love, 1998, реж. Джон Мэдден); «Шиворот-навыворот» (Topsy-Turvy, 1999, реж. Майк Ли).

После шестилетнего перерыва картиной «Золотой глаз» (Golden Eye, 1995, реж. Мартин Кэмпбелл) реанимируется бондиана, только снимает её уже не разорившаяся полностью студия Pinewood Studios, а новая, специально построенная на бывшем заводе авиационных двигателей Роллс Ройс в Хартфордшире.

На английском небосводе появляются новые звезды режиссуры. Дэнни Бойл несет ответственность за «Неглубокую могилу» (Shallow Grave, 1994), «На игле» (Trainspotting, 1996), «Миллионер из трущоб» (Slumdog Millionaire, 2008). Внимание привлекают и региональные постановки — «Меня зовут Джо» (My Name Is Joe, 1998) и «Ирландский маршрут» (Route Irish, 2008) Кена Лоуча; «Крысолов» (Ratcatcher, 1999) Линн Рэмси.

Однако наиболее значительной фигурой английского кинематографа неожиданно становится вовсе не суперагент с правом на убийство, не благородный аристократ или воин и даже не мальчик-волшебник, а режиссёр Майк Ли с его скромными, малобюджетными постановками о жизни среднего класса, такими как «Сладости жизни» (*Life Is Sweet*, 1991), «Обнаженная» (*Naked*, 1993), «Тайны и ложь» (*Secrets & Lies*, 1996)¹, «Вера Дрейк» (*Vera Drake*, 2004)², «Беззаботная» (*Happy-Go-Lucky*, 2008), «Ещё один год» (*Another Year*, 2010).

Первое десятилетие XXI века стало относительно успешным для британской киноиндустрии. Продукция BBC Films, Film 4, Британского совета по кино и некоторых независимых компаний, таких, в частности, как Working Title, получили международный резонанс и, соответственно, — высокие сборы. «Дневник Бриджет Джонс» (*Bridget Jones's Diary*, 2001, реж. Шэрон Магуайр) собрал 254 млн долларов; его продолжение — «Бриджет Джонс: грани разумного» (*Bridget Jones: The Edge of Reason*, 2004) — 228 млн долларов; «Реальная любовь» (*Love Actually*, 2003, реж. Ричард Кёртис) — 239 млн долларов; «Мамма МIA!» (*Mamma Mia!*, 2008) Филлида Ллойда побила все рекорды — сборы составили 601 млн долларов.

Бесконечная, в силу своей коммерческой предопределённости, сага о Гарри Поттере, начиная с «Гарри Поттера и Философского Камня» (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001) Криса Коламбуса, хоть и снима-

¹ «Золотая пальмовая ветвь» в Каннах.

² «Золотой глобус» и лучший фильм Европейской киноакадемии.

ется на американские деньги, но прочно обосновалась в Англии на Leavesden Studios. Коммерчески успешны и анимационные проекты Aardman Animations, студии, на которой Ник Парк, создатель Уоллеса и Громиита, снял первую полнометражную ленту «Побег из курятника» (Chicken Run, 2000). Его «Проклятие кролика-оборотня» (Wallace & Gromit in The Curse of the Were-Rabbit, 2005) стало другим мировым хитом, собравшим 56 млн долларов в прокате США и 32 млн фунтов стерлингов в Великобритании и получившим «Оскара» за лучший анимационный фильм.

Однако основной международный престиж сопутствовал британской кинематографии в случаях обращения к собственной истории и современности. Так, в 2003 году Майкл Уинтерботтом получает «Золотого медведя» на Берлинском кинофестивале за документальную ленту «В этом мире» (In This World). Домохозяйка «Вера Дрейк», «помогающая» девушкам нелегальными абортами бесплатно и из лучших побуждений из одноименной ленты Майка Ли в 2004 собирает все возможные кинонаграды мира; 2006 приносит «Оскара» и награду BAFTA за лучший фильм, а также приз за лучшую женскую роль на Венецианском кинофестивале Хелен Мирен и фильму «Королева» (The Queen) Стивена Фрирза. В 2006 году Кен Лоуч получил «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах за его рассказ о борьбе за независимость Ирландии «Ветер, что колышет вереск» (The Wind That Shakes the Barley). Экранизация романа Иэна Макьюэна, осуществлённая Джо Райтом, — «Искупление» (Atonement, 2007) — попала в семь «оскаровских» номинаций, включая лучший фильм, и выиграла

«Золотой глобус» и BAFTA за лучший фильм. «Миллионер из трущоб», обладатель четырёх «Золотых глобусов», семи наград BAFTA и восьми — Академии, включая лучшую режиссуру и лучший фильм, хоть и снят полностью в Мумбаи с преобладанием индийских исполнителей, финансировался исключительно британскими средствами, фирмами Film4 и Celador. Новое обращение к королевской «частной жизни», предпринятое в ленте «Король говорит!» (The King's Speech, 2010) Томом Хупером, этот пронзительный рассказ о попытках короля Георга VI преодолеть дефект речи, по понятным причинам полностью дислоцировалось в Лондоне и было увенчано четырьмя наградами Академии (в том числе за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшего актёра и лучший сценарий) в 2011 году.

XXI век ознаменовался возросшим интересом к иммигрантской тематике, даже консервативная Англия не могла больше игнорировать изменения национального состава страны, тем более что аудиторию кинозалов наполняют прибывшие из бывших колоний иммигранты, их дети и внуки. Герои ленты «Восток есть Восток» (East Is East, 1999, реж. Дэмиен О'Доннелл) — пакистанцы; «Играй, как Бэкхем» (Bend It Like Beckham, 2002, реж. Гуриндер Чадха) погружает зрителя в психологию выходцев из Пхенджаба. К ним примыкают «Мой сын — фанатик» (My Son the Fanatic, 1997, реж. Юдайан Прасад); «Нежный поцелуй» (A Fond Kiss, 2004, реж. Кен Лоуч); «Ясмин» (Yasmin, 2004, реж. Кеннет Гленаан); «Четыре льва» (Four Lions, 2010, реж. Кристофер Моррис). Иные из этих картин сняты белыми британцами (в частности «Нежный поцелуй»), но

большая часть — представителями тех, о ком и идёт речь в фильмах: индийцами, пакистанцами, неграми, прочно и уверенно отвоевывающими место под солнцем у Большого Белого Брата на кинематографическом поприще в том числе. Тем более что речь идёт не только о режиссёрах, но и об актёрах: Наоми Харрис и Робби Ги исполнили главные роли в «28 дней спустя» (28 Days Later, 2002, реж. Дэнни Бойл) и «Другом мире» (Underworld, 2003, реж. Лен Уайзман) соответственно.

Живописность Англии продолжает привлекать иностранцев: Вуди Аллена в «Матч пойнте» (Match Point, 2005); Альфонсо Куарона в «Гарри Поттере и узнике Азкабана» (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 2004), а также в «Дитя человеческом» (Children of Men, 2006); Джейн Кэмпбелл сняла здесь (где ещё снимать Лондон XIX века?) в биографии Китса «Яркая звезда» (Bright Star, 2009); датчанин Николас Виндинг Рефн в «Бронсоне» (Bronson, 2008) поведал об английском уголовном преступнике Майкле Гордоне Питерсоне, а испанец Хуана Карлоса Фреснадильо в «28 неделях спустя» возвращается к традициям эксцентричного британского фильма ужасов. Даже романы Джона Ле Карре экранизируют иностранцы: «Преданного садовника» (The Constant Gardener, 2005) — бразилец Фернандо Мьерельес; «Шпион, выйди вон!» (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011) — швед Томас Альфредсон.

26 июля 2010 года сообщение об упразднении Британского совета по кино, ответственного за развитие и продвижение национальной кинематографии, и передаче его функций Британскому киноинституту вызвало противоречивую реакцию общественности, к ко-

торой неожиданно присоединился с резким письмом министру финансов Джорджу Осборну Клинт Иствуд, решивший, что съёмки «Потустороннего» (Hereafter, 2010) в Лондоне дают ему право вмешиваться во внутреннюю политику Англии. Газета Guardian отозвалась на закрытие совета следующим образом: «Годовой бюджет Британского совета по кино составлял 3 млн фунтов, а стоимость его закрытия и реструктуризации обошлась в четыре раза больше». Бюджет наиболее успешного проекта совета — ленты «Король говорит» (15 млн долларов) — принёс прибыль в 235 млн долларов, не говоря уже об академических наградах. Инвестиция совета составила 1,6 млн долларов, а прибыль — 34 %. Теперь и распределение бюджета и получение прибыли окажутся в руках Британского киноинститута.

Киноиндустрия остается важным сектором британской экономики. Пресс-релиз Британского киносовета от 20 января 2011 года озвучивает цифру в 1,115,000,000, потраченных на производство фильмов в Великобритании в 2010 г. Сумма прибыли озвучена не была...

Мария Фурсеева

«БЕРЛИНСКАЯ ШКОЛА»: МАЛЕНЬКИЕ ИСТОРИИ БОЛЬШОЙ СТРАНЫ

В начале 1990-х годов разглядеть Германию на кинематографической карте мира было непросто. «Золотой век» «нового немецкого кино» фактически завершился со смертью Райнера Вернера Фассбиндера в 1982 году. Симптоматично, что в этот же год немцы получили высшие награды трёх главных киносмотров³, чтобы потом практически на два десятилетия уйти в тень.

Дальше каждый пошёл своим путём. Кляуге оставил кинематограф в 1985 году, переключившись на писательскую деятельность и работу на телевидении. Херцог, окончательно рассорившись с постоянным актёром Клаусом Кински, отправился по миру снимать документальные ленты. Шлëндорф работал во Франции («Любовь Свана» / *Unamourde Swann*, 1983) и Америке («Смерть коммивояжëра» / *Death Of A Salesman*, 1985; «История служанки» / *The Handmaid's Tale*, 1989); Вендерс — в Америке («Париж, Техас» / *Paris, Texas*, 1984) и Японии («Токио-га» / *Tokuo-ga*, 1985; «Зарисовки об одеждах и городах» / *Aufzeichnungen zu Kleidern und*

³ «Золотой медведь» Берлинале достался «Тоске Вероники Фосс» (*Die Sehnsucht der Veronica Voss*) Фассбиндера; «Фицкарральдо» (*Fitzcarraldo*) Вернера Херцога был отмечен призом за режиссуру на Каннском фестивале; Вим Вендерс увëз из Венеции «Золотого льва» за «Положение вещей» (*Der Stand der Dinge*).

Städten, 1989). В зрительском кинематографе в этот же период царили плохие экранизации хорошей немецкой литературы, продюсеры в содружестве с телеканалами всеми силами пытались возродить «кино для телевидения», а режиссёры рьяно взялись за производство романтической комедии, повысившей посещаемость кинотеатров в первые годы существования объединённой Германии.

Спустя десятилетие Том Тыквер успешно адаптировал «американский стиль» к реалиям родного города. И пока бегущая по Берлину Лола собирала урожай наград с международных фестивалей, целая группа немецких режиссёров охотно разрабатывала (если не сказать эксплуатировала) две темы истории своей страны: нацистский режим и жизнь в стране, разделённой стеной. Зачастую исторические факты обрастали несуществующими (но выгодными для привлечения зрителей) подробностями, а в некоторых картинах превращались уже в чистое мифотворчество. Первая тема чаще всего становилась материалом для драм и триллеров («Бункер» / *Der Untergang*, 2004, реж. Оливер Хиршбигель; «Последние дни Софии Шолль» / *Sophie Scholl — Die letzten Tage*, 2005, реж. Марк Ротемунд; «Берлин 36» / *Berlin '36*, 2009, реж. Каспар Хайдельбах). Вторая подавалась в жанре трагикомедий, проникнутых так называемой остальгией (ностальгией по коммунистическому прошлому Германии): «Солнечная аллея» (*Sonnenallee*, 1999) Леандера Хауссмана, «Гуд бай, Ленин» (*Good Bye Lenin!*, 2003) Вольфганга Беккера.

В это же время в немецком кинематографе работали Ханс Вайнгартнер, низвергающий буржуазные ценно-

сти современной Европы; препарирующий реальность Ханс-Кристиан Шмид; главный режиссёр немецкого жанрового кино Доминик Граф; Андреас Дрезен, работающий на стыке игрового и документального; и целая плеяда турецко-немецких режиссёров (Фатих Акин, Юксель Явус, Кутлуг Атаман).

АПОЛИТИЧНОСТЬ КАК ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

В таком кинематографическом ландшафте медленно и поначалу не очень заметно вызревало зёрнышко, превратившееся в полнокрвное дерево и получившее название «Берлинская школа». Принято говорить о двух поколениях «берлинцев». К первому относятся Ангела Шанелек, Томас Арслан и Кристиан Петцольд, ко второму — Кристоф Хоххойслер, Бенъямин Хайзенберг, Ульрих Кёлер, Марен Аде, Валеска Гризебах, Мария Шпет, Хеннер Винклер. При этом лишь Шанелек, Арслан и Петцольд имеют прямое отношение к Берлинской школе как учебному заведению — все трое учились в Немецкой академии кино и телевидения в Берлине (DFFB). Хоххойслер и Хайзенберг посещали Мюнхенскую киношколу; Кёлер и Винклер — выпускники Гамбургской школы искусств; Гризебах — Венской киноакадемии; Мария Шпет — Школы кино в Потсдаме.

Как это часто бывает с «волнами», название «Берлинская школа» родилось в среде критиков. В 2001 году обозреватель *Süddeutsche Zeitung* Райнер Ганзера в рецензии на фильм Томаса Арслана «Прекрасный день» (*Der schöne Tag*, 2000) употребил этот термин,

размышляя об определённом родстве фильмов Арслана, Петцольда и Шанелек⁴. На тот момент Арслан снял три полнометражные ленты; одна из них, «Дилер» (Dealer, 1999), была отмечена наградами на Берлинском кинофестивале. Шанелек в том же году представляла на Берлинале третий полнометражный фильм «Моя медленная жизнь» (Mein langsames Leben, 2001). Петцольд активно работал на телевидении и за год до этого дебютировал в игровом кино картиной «Внутренняя безопасность» (Die innere Sicherheit, 2000).

Правда, никто из участников новоиспечённой школы как будто и не проявлял инициативы к её созданию: манифестов не писали, с публичными заявлениями, подобно датской «Догме», не выступали и на первый взгляд не ставили перед собой различные художественные задачи. При этом среди «берлинцев» всегда существовали творческие связи: Шанелек начинала свой путь в кинематографе как ассистент на фильме Томаса Арслана. Её постоянный оператор Райнхольд Форшнайдер в свою очередь работал с Арсланом («В тени», Im Schatten, 2010), Беньямином Хайзенбергом («Грабитель», Der Räuber, 2010) и Марией Шпет («Мадонна», Madonnen, 2007). Кристоф Хоххойслер и Беньямин Хайзенберг являются основателями киножурнала Revolver и помогают друг другу в сценарной

⁴ «Уже сейчас ясно, — писал Ганзера, — что на наших глазах рождается что-то вроде «Берлинской школы». Наблюдая развитие таких режиссёров, как Кристиан Петцольд, Томас Арслан и Ангела Шанелек, становится очевидным внутренне сходство их кинематографических задач». (цит. по Gansera, Rainer. 2001. Glucks-Pickpocket. Thomas Arslanstraumhafter Film "Derschone Tag"/Suddeutsche Zeitung/ 3/4. 11. 2001.

работе. Хайзенберг и Петцольд сняли фильмы, объединённые одной историей. И это ещё не все примеры плодотворного взаимодействия режиссёров.

За время существования «школы» (почти два десятилетия) какими только определениями ни пыталась западная и отечественная критика привести к единому знаменателю работы этих режиссёров. Журнал *Cahiers du Cinéma* окрестил «берлинцев» «новой волной немецкого кино», протягивая связующую нить между современными представителями авторского кинематографа и режиссёрами «нового немецкого кино». Однако это название не предполагало художественного или идейного наследования «берлинцев», но лишь говорило о рождении феномена внутри национального кинематографа и указывало на определённые «родовые» признаки данной группы.

Эти «родовые» признаки складывались из визуально-драматургического минимализма исходных стилистических приёмов: длинные планы, тщательное кадрирование, полное отсутствие внутрикадровой музыки или использование одной музыкальной темы, сдержанная, антипсихологическая игра актёров. На сюжетном уровне все истории «берлинцев» сосредоточены на повседневных событиях, которые словно помещаются под микроскоп. При этом режиссёров не занимает документирование реальности, они далеки от концепции представления жизни «как она есть», от того, что принято называть веризмом; скорее здесь происходит процесс рефлексии над реальностью: фильм становится субъективным взглядом на те или иные события частной жизни.

Можно сказать, что отход в частную сферу является определённой программой «берлинской школы», выступающей против сложившейся тенденции в современном немецком кино, паразитирующей на собственной истории и ежегодно поставляющей на международный рынок очередную серию лент про Гитлера и «Штази». Поэтому для многих подчёркнутая аполитичность «школы» сама по себе становится политическим жестом, а её фильмы провозглашаются «политически заряженными не по содержанию, но по форме»⁵.

ТОМАС АРСЛАН: УЧИТЬСЯ У БРЕССОНА

Томас Арслан в силу своего происхождения (отец — турецкий иммигрант) начинал работать в традиции так называемого турецко-немецкого кинематографа. Герои его трилогии — «Братья и сёстры» (*Geschwister* — Kardesler, 1996), «Дилер» (*Dealer*, 1999), «Прекрасный день» (*Der schöne Tag*, 2000) — дети иммигрантов из Турции, проживающие в берлинском Кройцберге⁶. Однако Арслан не пошёл по пути остросоциального кинематографа (как, скажем, Юксель Явус), сконцентрированного на проблемах турецкой общины в Германии;

⁵ Эти слова принадлежат директору Синематеки Онтарио, организовавшей ретроспективу «Берлинской школы» (цит. по Andrew Tracy. *States of Longing: Films from the Berlin School*. — [Electronic resource]. URL: <http://mubi.com/notebook/posts/states-of-longing-films-from-the-berlin-school>).

⁶ *Кройцберг* — берлинский район, получивший название «маленький Стамбул» из-за большого числа проживающих там турецких иммигрантов.

не интересовали его и жанровые возможности иммигрантской темы, освоенной Фатихом Акином. Конфликтность в его трилогии рождалась не из межнационального (взаимодействие коренных немцев и турок носит эпизодический характер), но из внутрисемейного («Братья и сёстры»), а в последующих фильмах — из общечеловеческого.

«Братья и сёстры» — дети первых турецких иммигрантов, уже оторвавшиеся от родины отцов, но до конца не вписавшиеся в новый для них европейский ландшафт. В этой картине присутствуют все острые углы драматически насыщенной истории: авторитарность отца, препятствующего любому нарушению патриархальных традиций, желание старшего сына вернуться в Турцию и стремление младших детей вписаться в новые условия европейской жизни. Однако манера повествования Арслана, в последующих фильмах превратившаяся в собственный стиль, а пока только нащупываемая, каждый раз сглаживает эти углы, стремясь не к накоплению конфликтных ситуаций, приводящих к финальному аккорду, но к наблюдению за героями, существующими в предлагаемых обстоятельствах. От фильма к фильму Арслан всё больше и больше удлиняет кадры, всё дальше и дальше отходит от причинно-следственных связей, работающих на продвижение сюжета. В «Дилере» иммигрантская тема уже не играет существенной роли (несмотря на то что основные действующие лица — турки), также нельзя сказать, что Арслан заостряет социальный аспект истории о мелком торговце герояина Джане. По сути, столкновения с полицейским, пыта-

ющимся завербовать Джана в осведомители, его споры с подругой, желающей, чтобы он оставил опасное занятие, и решительным напарником, требующим, чтобы он оставался в деле, не окрашены эмоционально. Арслана больше занимает анатомия происходящего, и здесь вдохновляющим примером ему служит метод Робера Брессона. Неслучайно сцена передачи наркотиков, открывающая фильм, вызывает воспоминания о ритуальных действиях Мишеля из «Карманника» (Pickrocket, 1959), ворующего кошелек на Лионском вокзале⁷. Также как и в «Карманнике», Арслан пытается очистить события от всего лишнего, оставив саму суть. Он возводит в абсолют не событие, но его составляющие, отдавая первостепенную роль отдельному жесту. Точно также в фильме «В тени» известно с самого начала, что бывший заключённый Троян планирует новое ограбление. Арслан фиксирует не саму будничность подготовки к ограблению, но помещает событие под увеличительное стекло. Здесь нет второстепенных персонажей; рамка кадра убирает все лишнее, не относящееся к «делу», лишённому романтического флёра. Сама же сцена ограбления, нарушая все законы подобного жанра, занимает не больше минуты и полностью избавлена от захватывающих атрибутов.

Подобно Брессону, Арслан требует от актёров не игры, но существования в кадре. Образ Джана скла-

⁷ Героин переходит из рук в руки, подобно кошелькам в «Карманнике» Брессона. Арслан даёт те же крупные планы рук, превращая последовательную работу наркодилеров в ритуальное действие.

дывается на телесном уровне, точно также складывались характеры и в «Братьях и сёстрах». Старший брат Эрол, чувствующий себя чужаком в Берлине и мечтающий перебраться в Стамбул, напряжён и замкнут, его походка выдаёт нервность и ожидание конфликта. Тогда как младший брат Ахмед, довольный своей жизнью в Германии, передвигается по городу расслабленно, типичной подростковой походкой вразвалочку. Он как бы заявляет своим видом: «Это мой город, и я здесь полноправный житель!»

Существование героя в пространстве города — важная составляющая кинематографа Арслана, тщательно прописывающего топографию Берлина⁸. Здесь есть городские окраины Кройцберга и промышленные зоны Шенберга, старые заброшенные здания и ультра-современные строения, летняя зелень парков и мрачные, мокрые от дождя ночные улицы. Документируя историю Берлина, подобно Курту и Роберту Съодмакам в картине «Люди в воскресенье» (*Menschen am Sonntag*, 1930) и Виланду Либске в «Двух миллионах» (*Zweiunter Millionen*, 1961), Арслан больше интересуется атмосферой города, её влиянием на героев. Так, в «Братьях и сёстрах» город становится домом, в котором Эрол, Ахмед и Лейла проводят гораздо больше времени, нежели в собственной тесной квартирке,

⁸ Большинство фильмов Арслана снимались в Берлине. Исключение составляют «Каникулы» (*Ferien*, 2007), где действие разворачивается в идиллических сельских пейзажах; документальная картина «Издалека» (*Aus der Ferne*, 2006), созданная в форме путешествия на родину отца героя в Турцию; и последняя на сегодняшний день лента «Золото» (*Gold*, 2013), рассказывающая историю жизни немецких поселенцев в Канаде в начале XX века.

в которой каждый раз наталкиваются на конфликтные ситуации с родителями.

Улица одновременно таит угрозу и дарит свободу, она становится местом, где происходят неожиданные события, вырывающие из обусловленной повторяемости привычной жизни. Гангстерским историям («Дилер», «В тени») соответствует индустриальная фактура Берлина: узкие пространства подъездов, в которых Джан проводит свои сделки, безликость и стерильность торговых центров, где Троян («В тени») встречается с напарницей, планируя ограбление банка. Совсем другой Берлин в «Прекрасном дне», рассказывающем о двадцати четырёх часах из жизни молодой актрисы Дениз, в течение которых она расстаётся со своим возлюбленным, заводит новое знакомство, встречается с матерью и сестрой и участвует в кинопробах.

Весь фильм построен как череда сменяющихся друг друга ситуаций, а на уровне пространственной организации — как смена городских локаций. Арслан максимально сжимает время и пространство картины. Именно из этого и складывается характер и история Дениз. Вот начало фильма — первый кадр — безоблачное голубое небо; второй — фрагмент балконной двери, ветер колышет занавеску. Третий — спящий молодой человек, рядом с кроватью на аскетично пустой стене приколотая маленькая фотография; лицо девушки нельзя рассмотреть, но когда в следующем кадре появляется крупный план женского лица, мы понимаем, что это именно та девушка; она смотрит в сторону кровати, потом отворачивается, сбегает

по лестничным пролётам вниз, выходит из подъезда. Завершает сцену медленно захлопывающаяся дверь дома, ставя точку в истории Дениз и её друга. Слова между ними будут сказаны позже, однако решение девушки порвать отношения показано уже в первых кадрах.

Камера Арслана максимально приближена к героине. Однако режиссёра интересует не столько фиксация событий, которые происходят в течение одного дня Дениз, сколько сам ритм её движения. И Дениз, и Троян — героини ищущие, но лишённые видимой цели. Двадцатилетняя Дениз полна ощущения любви, однако ни бывший возлюбленный, ни новый знакомый не соответствуют её ожиданиям. Её турецкое происхождение здесь играет ещё меньшую роль, чем в предыдущих фильмах трилогии. Встреча с матерью (которая разговаривает с дочерью на родном языке, тогда как та отвечает по-немецки) показывает одну сторону: героиня не может принять сторону матери, ушедшей после развода с отцом в добровольное заточение квартиры. Однако и чересчур эмансипированный образ жизни сестры, считающей, что неожиданная беременность помешает её карьере, также ей не близок.

Историю Дениз оттеняет «Летняя сказка» (Conte d'été, 1996) Эрика Ромера и «За наших любимых» (À nos amours, 1983) Мориса Пиала. Диалоги Гаспара с Марго из «Летней сказки» (Дениз работает над дубляжом картины) резюмируют отношения героини с её другом. Ромеровский дух пронизывает всю картину, воплощая на экране то особое летнее состояние жизни, когда происходит многое, но вроде бы ничего

важного, вроде бы и ничего, и каждое событие — лишь предисловие к долгой жизни. «За наших любимых» Пиала возникает в «Прекрасном дне» в качестве рассказа Дениз во время кинопроб (упомяная понравившийся, но неизвестный ей фильм, она пересказывает жизнь Сюзанны из фильма Пиала). Через историю другого, вымышленного персонажа больше раскрывается и сама героиня (отношения с отсутствующим отцом, размышления о неспособности любить).

В 2007 году Арслан снимает фильм «Отпуск» (Ferien) — несколько дней из жизни одной семьи в идиллических летних пейзажах берлинского пригорода Уккермак. Покинув городское пространство, камера режиссёра практически останавливается, в статике передавая замкнутость загородного дома, где члены одной семьи постоянно находятся вместе, но так и не могут приблизиться друг к другу по-настоящему. Неподвижность становится определяющей характеристикой героев. Арслан повторяет одни и те же мизансцены: Анна со своей взрослой дочерью Лаурой сидит в плетёных креслах перед домом или же со своей пожилой матерью на лавочке под деревом; Лаура с бабушкой на скамейке в лесу, с мужем в пространстве дома, с сестрой в беседке. На долю взрослых приходятся будничные разговоры и выяснения отношений, что особо подчёркивает вечная возня детей Лауры, упивающихся бесконечными играми и удивительными открытиями природного мира.

АНГЕЛА ШАНЕЛЕК – ВАЖНОСТЬ МГНОВЕНИЯ

Примечательно, что в том же году выходит фильм Анжелы Шанелек «После полудня» (Nachmittag), во мно-

гом перекликающийся с «Отпуском». Взяв за основу чеховскую «Чайку», Шанелек также разворачивает свою историю в пространстве загородного дома, где все — пленники знойного дня, когда «двигаться и думать невозможно», а сон и голод становятся символами переизбытка и недостатка в бытия персонажей. Сибарит Алекс, походящий на Сорина, находится в состоянии полудрёмы, но сон здесь — предвестник смерти. Его сестра Ирэн постоянно голодна, но не может насытиться. Ей сложно усидеть на месте, говоря словами Аркадиной: «Я в постоянной суете, а вы сидите все на одном месте, не живете...».

Здесь, как и в других фильмах Шанелек, состояния определяют историю героев. Жёстким сюжетным конструкциям режиссёр предпочитает практически бессюжетное повествование. Её не заботит мотивация поведения персонажей. Они не проживают историю, придуманную автором и заканчивающуюся в тот момент, когда выключается камера, но лишь на время входят в кадр, чтобы через мгновение покинуть его.

Фильмы Шанелек — мозаика ситуаций, режиссёр не ловит фрагменты жизни и не преследует реальность, но будто ставит камеру на углу безлюдной улочки или в парке, усыпанном сухими осенними листьями (при этом тщательно выстраивая кадр), и ждёт, когда появится один из персонажей её фильма, чтобы пройти мимо и раствориться в глубине пространства. Жизнь в её фильмах не всегда уместается в рамки объектива, поэтому герои так часто выпадают из поля зрения камеры, и она не следует за ними, но ждёт, когда они снова войдут в кадр.

Пожалуй, о режиссёрском почерке Шанелек можно сказать словами девушки-фотографа, появляющейся в одном из её фильмов: «Я думала получится что-то разглядеть на их лицах, то, что обычно пытаются скрыть». Шанелек занимает именно «попытка разглядеть» людей и окружающую действительность, не прибегая к очевидным, провокационным методам (агрессивной камере, манипуляционному монтажу), но подходя осторожно и не слишком близко к своим героям, избегая фронтальной съёмки и используя крупные планы лишь в особых случаях, всегда оставляя право на неприкосновенное внутреннее пространство человека.

Можно сказать, что кинематограф Шанелек существует между двух позиций: Годара и Брессона. Первый говорил, что на плёнке нельзя запечатлеть поцелуй, второй — что любое изображение смерти в кино будет фальшиво. Поэтому Шанелек многое предпочитает оставлять за кадром: «То, что люди в жизни часто целуются и спят друг с другом, не указывает на то, что это надо переносить на экран; пусть некоторые вещи остаются на долю зрительского воображения»⁹. Её больше интересует только-только зарождающийся интерес людей друг к другу, нежели само развитие любовных отношений. Так, в «Марселе» (Marseille, 2004) знакомству Софи с Пьером предшествуют взгляды, которыми они обмениваются на протяжении нескольких дней. В первый раз Софи проходит мимо автомастерской, где работает Пьер, и тот «случайно» попадает в кадр, как ещё один персонаж ули-

⁹ Из интервью с Анжелой Шанелек. *Revolver*. 8. März 2001.

цы. Однако контакт, видимый зрителю, но ещё не известный им самим, установлен: Пьер бросает взгляд на Софи, когда она проходит мимо; Софи мельком взглянет на механика, занятого работой, когда будет выходить из магазина. Так они и будут, не совпадая во времени, поочерёдно смотреть друг на друга, прежде чем состоится знакомство. Мотив обмена взглядами повторится в «Орли» (Orly, 2010), однако здесь персонажи так и не познакомятся; автор-наблюдатель лишь обозначает гипотетические возможности контакта людей в большом городе: их *невстречи*, их мимолётный интерес друг к другу и незаметные им самим пересечения¹⁰.

Что касается изображения смерти, то здесь Шанелек полностью следует брессоновской «заповеди», гласящей, что поскольку сам процесс умирания является непознаваемым актом, мы не можем показать его в кино: любые попытки сделать это оборачиваются фальшью¹¹.

В «Моей медленной жизни» рождение, свадьба и смерть — смысловые ориентиры истории. Мари узнает о своей беременности, Мария готовится выйти замуж, а отец Валери находится при смерти. Мы уви-

¹⁰ В «Орли» молодой немец, ожидающий своего самолёта, обращает внимание на француженку в аптеке. На протяжении всего фильма он будет стараться отыскать её в шумной толпе аэропорта. Ближе к финалу он сделает фотоснимок своей подруги, а позже, просматривая отснятое, заметит, что заинтересовавшая его девушка случайно попала в поле зрения объектива.

¹¹ «Актёр не умрёт, уж точно не завтра и скорее всего не на экране. В драмах люди часто умирают в больницах, это так безвкусно». Из интервью с Ангелой Шанелек. Revolver. 8 März, 2001.

дим его лишь однажды через стеклянную дверь, отражающую зелень деревьев и мешающую разглядеть его лицо. В этом дистанцировании есть особый смысл, который становится понятным в финале картины. История взаимоотношений героини со своим отцом складывается не из психологических нюансов (более того, действительное общение остаётся за рамками картины), но путём взаимодействия кадров¹². После известия о тяжёлой болезни отца Валери отправляется из Берлина в свой родной город. Мы видим её стоящей на палубе парома, который плывёт справа налево¹³, создавая ощущение, что Валери движется назад к своему прошлому. Далее следует уже упоминавшийся кадр отца, скрытого от зрителя стеклянной дверью, к которому подсаживается Валери. Вместе они образуют странные фигуры, сливающиеся с пятнами зелени на стекле и вызывающие ассоциации с импрессионистской живописью. Отец и дочь молчат, они неподвижны, и призрачность их отношений усиливает еле слышный детский голосок, растворяющийся в пении

¹² Здесь мы опять позволим себе сравнение с Брессоном, который говорил, что «экранное изображение должно быть нейтральным, а смысл и окраска могут возникать лишь путём взаимодействия с другими кадрами». Это сравнение не случайно: Шанелек во многом опирается на метод французского классика. Это проявляется в игре актёров, лишённых психологичности и по сути превращённых в модели, в использовании музыкальной темы, которая ритмически организует действие, а не помогает эмоционально окрашивать драматические моменты картины.

¹³ О направлении движения парома мы можем судить лишь по течению воды, поскольку Шанелек показывает не сам плывущий паром, но лишь профиль Валери, которая стоит на палубе и смотрит на море.

птиц¹⁴. В следующий момент мы видим растерянную Валери, которая, выбежав из палаты, призывает на помощь медсестру, потому что отец захотел подняться с кровати. Испуганное лицо выдаёт её неспособность самой прийти на помощь, её страх перед возможным тактильным контактом с больным человеком.

«Ты должна научиться отпускать от себя носителей фигуры отца», — замечает её издатель после прочтения новой рукописи. Эта единственная психологическая характеристика как нельзя лучше накладывается на сам облик Валери — худощавой, короткостриженной девушки, не выглядящей на свои «тридцать с хвостиком», с глазами грустного ребёнка, будто лишь стоящего на пороге взросления. В финале мы снова видим Валери на пароме (но тот уже движется слева направо): героиня стоит спиной к камере, по стеклу бегут капли дождя. Возвращаясь с похорон отца, она плывёт вперёд. Финальную точку ставит фотография, которую Валери

¹⁴ Пение «невидимых птиц», отражающее невидимые или незаметные на первый взгляд стороны человеческой жизни, ярче всего проявляется в следующей сцене: вернувшись из парижской командировки Томас даёт послушать фрагмент рабочей аудиозаписи своему другу. В ней мужской голос говорит: «Не о чем говорить, я ничего вам не скажу». Как выясняется, это были единственные слова из неудавшегося интервью с неизвестным нам человеком. «А что за птицы?», — спрашивает друг, услышав щебет на плёнке. «Перед окном росло огромное дерево, и стоял невыносимый галдёж, но я не видел ни одной птицы», — отвечает Томас. После его слов вспоминается как будто необязательный кадр того самого дерева, снятого из окна той самой квартиры, где жил так и не показанный зрителю человек, пожелавший хранить молчание. «Дерево невидимых птиц» появляется в финале, ставя точку в истории Валери.

прикалывает к стене со словами: «На похоронах у меня было чувство, что он ушёл давным-давно». На снимке — маленькая Валери со своим отцом на палубе парома. Отец стоит за спиной девочки, положив руки ей на плечи. И снова, как уже было у Шанелек, предыдущие кадры обретают свой смысл только благодаря кадру финальному: поездка на пароме становится не просто перемещением в пространстве, но взрослением Валери, её воспоминанием и одновременно точкой невозврата.

У Шанелек не существует непрерывного повествования, но лишь фрагменты проживания жизни. В фильме то и дело возникают лакуны, обрывы и резкие переходы. Фильмы зачастую начинаются с неоконченного действия, будто автор подходит к своим героям в середине разговора. «Где это? Ты знаешь объездную дорогу?» (реплики двух девушек в машине в первой сцене «Марселя»); «Ты принимаешь лекарство? Это моё дело!» («После полудня»).

Если сравнивать подход к герою у Шанелек и Кристиана Петцольда, то можно заметить, что у последнего персонажи раскрываются в событиях и всегда с учётом психологической стороны. Петцольд даёт их эмоциональную характеристику: беззащитность и заброшенность Нины в «Призраках» (Gespenster, 2005) и Жанны во «Внутренней безопасности»; смелость и великодушие Барбары («Барбара» / Barbara, 2012), расчётливость и привлекательная жестокость Лауры («Йерихов» / Jerichow, 2008). Герои же Шанелек психологически не идентифицируются, поскольку в отличие от героев Петцольда не действуют и не обнаруживают своих целей, но лишь существуют в особой атмосфере, заданной автором.

Шанелек работает на контрасте будничной реальности самих историй и строго откадрированного изображения, существующего в рамках необходимого ей стиля. Она всегда обращается к реальности, но при этом не снимает «реалистичное кино» и избегает документального стиля съёмки. Её персонажи часто замкнуты в пространстве неподвижного кадра; даже при нахождении в одном месте они могут разделяться монтажно (так, в «Моей медленной жизни» разговор «воскресного» папы Томаса с маленьким сыном подаётся лишь через склейки, хотя они находятся рядом друг с другом). Или же, наоборот, «выпадают» из кадра, а камера, будучи неподвижной или же двигаясь с постоянной скоростью, не идёт за ними, а ждёт, когда они сами вернутся в рамку кадра. Таким образом Шанелек как будто каждый раз говорит: «Мои герои не проживают придуманную для поддержания зрительского интереса историю и заканчивающуюся в тот момент, когда выключается камера, но лишь на время входят в кадр, чтобы через мгновение покинуть его». Поэтому у главных героев нет привилегии перед второстепенными или же просто случайными прохожими. Камера может забыть о протагонисте, который уже давно зашёл в кинотеатр, и остаться на улице дослушать вопиюще будничный разговор молодой пары. При этом перемещения героев в пространстве не сопровождаются «подсказками»: они выходят из квартир, а в следующий момент уже оказываются в другом городе («Остановки в городах» / *Plätze in Städten*, 1998; «Марсель»). На поездку может отводиться всего два кадра, а о том, что действие из

Берлина переместилось в Париж, мы узнаем лишь из реплики случайного прохожего¹⁵.

Героини Шанелек постоянно заняты перемещением между городами и странами, но внутреннее пространство фильмов остаётся подчёркнуто статичным (режиссёр работает по преимуществу неподвижной камерой, любое её движение сопровождается особые состояния персонажей¹⁶). В «Моей медленной жизни» Софи уезжает на полгода в Рим, а Валери возвращается в Берлин. Другая Софи кочует из Берлина в Марсель («Марсель»). Мимми перебирается на время в Париж («Остановки в городах»). Но Шанелек интересуется не мотив дороги, а мотив ожидания (в одном из её фильмов, названном по имени парижского аэропорта «Орли», все действие разворачивается в зоне вылета самолётов). Это не ожидание чего-то определённого, но скорее само состояние жизни. Поэтому Шанелек любит длинные планы, в которых люди просто стоят, прислонившись к стене, или сидят в неподвижности, смотря вдаль. Она избегает открытых драматических конфликтов и рассказывает истории исключительно о жизни среднего класса.

Ее герои сдержанны в общении и не позволяют себе чересчур экспрессивной жестикуляции. Однако за

¹⁵ В «Моей медленной жизни» Томас уезжает по работе в Париж, его перемещение никак не подготовлено предыдущими действиями. Становится понятно, что он переместился во французскую столицу лишь благодаря реплике туриста, который, сфотографировав Томаса, сообщил что в Париже у него совсем нет друзей.

¹⁶ В картине «Остановки в городах» камера обретает определённую подвижность в парижских сценах, контрастирующих с замкнутыми пространствами Берлина.

внешней стороной присутствует особое меланхоличное состояние, не находящее выражение ни на вербальном, ни на тактильном уровне. Так, в «Моей медленной жизни» невысказанная грусть становится доминирующим настроением всего фильма. Пожалуй, за исключением Софи, предвкушающей поездку в Рим, и Мари, собирающейся замуж, остальные герои находятся в особом сумеречном настроении: печаль не в словах, но в жесте, повороте головы, во взгляде. Шанелек, отлично понимая реакцию на подобных героев¹⁷, вводит такой забавный диалог: «В чем твоя проблема?» — спрашивает Томас свою знакомую, расстроенную нашествием незваных гостей: сестры с мужем-африканцем и его многочисленными сородичами. Она жалуется на отсутствие личного пространства, но, подумав, добавляет: «Проблема в том, что я стала веселее, и сама этого не заметила», — а потом принимается плакать.

Кратким актом освобождения от обусловленности становится танец, играющий знаковую роль практически в каждом фильме Шанелек. Он позволяет выразить то, что не скажешь словами, выплеснуть застоявшиеся эмоции. Сдержанная и осторожная Валери своим одиноким, безудержным и свободным от эстетических категорий танцем прощается с умирающим отцом; отец Мари, танцуя с дочерью на свадьбе, также прощается с ней, отпуская во взрослую жизнь. В филь-

¹⁷ Часто в критических обзорах появлялись обвинения в адрес «берлинцев», в первую очередь Шанелек, в отсутствии интереса к острым социальным конфликтам и политически значимым темам, уход в приватную сферу, выбор в качестве героя представителей так называемого среднего класса — благополучного европейца, «мяущегося тоской по жизни».

ме есть ещё один танец, невидимый зрителю, когда Мари танцует для маленькой дочери Марии, а камера в течение минуты застывает на лице девочки. И это танец, как и пение невидимых птиц, остающиеся за рамкой кадра, и есть праобразы той истинной и таинственной реальности, о которой говорил достаточно близкий Шанелек по духу Антониони¹⁸.

КРИСТИАН ПЕТЦОЛЬД: МЕЖДУ СКАЗКОЙ И ИСТОРИЕЙ

Кристиан Петцольд, прежде чем прийти в кинематограф, изучал театроведение и германистику, работал кинокритиком и ассистентом режиссёра на фильмах классиков немецкой документалистики Хартмута Битомски и Харуна Фароки (в своё время преподававших на курсе Петцольда в DFFFB). Эти обстоятельства оказывают заметное влияние на авторский стиль. В сотрудничестве с Фароки были написаны сценарии к фильмам «Внутренняя безопасность», «Призраки», «Барбара»; в этих картинах (впрочем, как и в остальных) Петцольд широко пользуется эффектом острашения, столь характерным для метода Фароки. Кроме того, он обращается к документальным работам своего учителя для воссоздания реалистически точного фона. Так, для изображения будней финансового мира в «Йелле» (Yella, 2007) Петцольд опирается на картину Фароки «Без риска» (Nicht ohne Risiko, 2004) — антро-

¹⁸ «Позади изобразительного образа лежит другой образ, ближе к реальности как она есть и ещё глубже другой, и другой, и ещё один, до тех пор, пока мы не достигнем истинного образа истинной реальности, абсолютной, таинственной, которую никто никогда не увидит» (цит. по «Антониони об Антониони». М.: Радуга, 1986).

пологическое исследование одной из ячеек современного бизнеса. А выбор города Вольфсбург в качестве места действия в одноименном фильме (Wolfsburg, 2003) подсказан картиной Битомски «Комплекс «Фольксваген»» (Der VW-Komplex, 1990)¹⁹, рассказывающей в духе берлинской «Симфонии большого города» (Berlin — Die Sinfonie der Großstadt, 1927, реж. Вальтер Руттманн) о главном автомобильном гиганте Германии, расположенном как раз в Вольсбурге. Петцольд (а также многие другие «берлинцы») любит представлять события через камеры наблюдения — излюбленный приём Фароки, говорящий о замкнутых пространствах современного мира, в которых каждый превращается в объект наблюдения, уподобляясь насекомому под микроскопом.

Две другие составляющие фильмов Петцольда проистекают из любви к литературе и кинематографу. Его «Йерихов» — вольная интерпретация романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды»; сюжет «Йеллы» опирается на «Мост через совиный ручей» Амброза Бирса; «Призраки» имеют параллели со сказкой братьев Гримм «Маленький саван» о матери, оплакивающей умершего ребёнка и тем самым мешающей ему обрести вечный покой. Петцольд предпочитает использовать цитаты, дающие «подсказки» в неочевидном сюжете. Так, «Во внутренней безопасности» он избегает прозрачной биографии героев, похожих на вышедших в тираж «бонниклайдов», скрывающихся то в дорогих португальских отелях, то в трущобах немецкой провинции.

¹⁹ На этой картине Петцольд работал ассистентом режиссёра.

Тонкими штрихами очерчена причина такого поведения семейной пары — бывших рафовцев, вынужденных вместе с дочерью Жанной изживать своё террористическое прошлое в условиях новой Германии²⁰. Жанна — невольный заложник жизни своих родителей. В свои четырнадцать она хочет общаться со сверстниками, влюбляться, обсуждать новые фильмы и гонять на скейтборде, но вместо этого должна переезжать с места на место, носить неприметную мешковатую одежду и не болтать лишнего. В одной из сцен Жанна отправляется на задание, в котором опознавательным знаком служит книга «Моби Дик». Для неё это лишь литературное произведение, для бывшего напарника её родителей, как и для них самих, — опознавательный знак, тесно связанный с Фракцией Красной Армии, поскольку один из лидеров РАФ Андреас Баадер любил эту книгу, видя в белом ките аллегорического Левиафана Гобса, олицетворяющего государственную власть.

В «Барбаре» книга также служит проводником в истории о молодом враче (Нина Хосс), сосланной в провинцию за желание перебраться из ГДР на Запад. Из всех книг больничной библиотеки Барбара выберет «Приключения Гекльберри Финна», чтобы по ночам при свете тусклой лампы читать Стелле о путешествии по Миссисипи в желанную Землю свободы. В финале

²⁰ Картина также вызывает ассоциации с драмой Сидни Люмета «Бег на месте» (Running on Empty) о талантливом пианисте Дени, вынужденном выбирать между собственной жизнью и семьёй, которая на протяжении пятнадцати лет скрывается под вымышленными именами (в бурные 60-е родители Дени вступили в ряды антивоенного движения и попали в «чёрные списки»).

беглянка Стелла, подобно героям Твена, отправляется в опасный путь через Балтийское море в «свободные земли Западной Германии».

Говоря о кинематографических пристрастиях Петцольда, которые дают о себе знать практически в каждой его работе, прежде всего, следует назвать Альфреда Хичкока; также ориентиром режиссёру служат классические хорроры²¹ и фильмы категории В (так называемые слэшеры). В фильмах Петцольда всегда важна жанровая структура. Он переносит излюбленные голливудские жанры (от триллера и фильмов нуар до мелодрамы и руд-муви) на национальную почву, трансформируя их по своему усмотрению и вплетая в них вполне реальные приметы социальной немецкой (и шире европейской) действительности. Так, в «Йерихове» действует классическая схема нуара. Здесь есть одинокий герой, мотив роковой встречи²² с белокурой

²¹ Сюжет «Йеллы» во многом опирается на малобюджетный американский хоррор «Карнавал душ» (Carnival of Souls), созданный в 1962 году Херком Харви. В нем три девушки отправляются в поездку на машине. Однако в результате неудачного манёвра их автомобиль падает с моста в реку. С единственной выжившей девушкой начинают происходить странные события, в финале же выясняется, что всё происходящее было её предсмертными видениями, поскольку она погибла вместе со своими подругами. Подобный мотив — неведение умершим своей смерти — также используется как эффектный финальный приём в фильмах «Шестое чувство» (The Sixth Sense, 1999) М. Найт Шьямалана и «Другие» (The Others, 2001) Алехандро Аменабара.

²² Петцольд широко пользуется так называемым мотивом роковой встречи и в других фильмах. Финальную катастрофу во «Внутренней безопасности» определяет знакомство Жанны с Генрихом; в «Йелле» решающей становится встреча героини с бывшим му-

femme fatale, подговаривающей его на убийство мужа. В ключевые моменты фильма используется излюбленная нуаровская вертикальная мизансцена (можно вспомнить «Мальтийского сокола» / *The Maltese Falcon*, 1941, реж. Джон Хьюстон; «Почтальон всегда звонит дважды» / *The Postman Always Rings Twice*, 1946, реж. Тэй Гарнетт; «Целуй меня насмерть» / *Kiss Me Deadly*, 1955, реж. Роберт Олдрич; и «Печать зла» / *Touch of Evil*, 1958, реж. Орсон Уэллс). Однако во всём остальном Петцольд избегает фирменных знаков фильмов нуар: вместо ночного города — залитая солнцем сельская местность; вместо мокрых от непрекращающегося дождя улиц — знойные пейзажи морского побережья.

С одной стороны, Петцольд ближе, чем любой другой представитель «берлинской школы», к жанровому кино; он периодически вводит в ткань повествования сказочный или фантастический элемент («Куба либре» / *Cuba Libre*, 1996; «Призраки», «Йелла»). В то же время он, в отличие от своих коллег, больше тяготеющих к универсальным историям, обращается к прошлому и настоящему Германии, отводя важную роль конкретным географическим локациям, где разворачиваются события.

Важное место в его фильмах занимает Рурская область — экономический центр Западной Германии, с XIX века выступавший основным промышленным двигателем страны. Постиндустриальная атмосфера маленьких городков этой области присутствует в ранних фильмах режиссёра («Пилоты» / *Pilotinnen*, 1996);

жем; в «Призраках» тайные желания Нины воплощаются в случайном столкновении с Тони, а затем с Франсуазой.

«Постельная воровка» / Die Beischlafdiebin, 1998; «Вольфсбург» / Wolfsburg, 2003). С другой стороны, его интересуют восточные земли и страны (родители Петцольда эмигрировали в западную часть ещё до его рождения, однако продолжали быть связанными с восточной областью). И пусть Восточной Германии как особой политической зоны уже не существует, для многих героев она по-прежнему остаётся заколдованной зоной, из которой нет выхода. Али так и не суждено вернуться в Турцию, Йела бежит от своего прошлого в Западную Германию, но по сути так и не уезжает из дома.

Сам режиссёр в одном из интервью назвал территории бывшей ГДР «призрачными зонами» — эти маленькие провинциальные городки, покинутые жителями после объединения Германии и оказавшиеся в достаточно невыгодных экономических условиях, зачастую напоминают города-призраки. Так, в «Йерихове» местом действия становится одноименный город в земле Саксония-Анхальт, когда-то входившей в состав ГДР. В то же время название города вызывает ассоциации с библейским Иерихоном, согласно преданию сожжённому и разрушенному до основания Иисусом Навином. Эта история своеобразно повторяется в судьбе немецкого Йерихова — пришедшего в запустенье города объединённой Германии.

Этой картиной Петцольд продолжает кинематографическую историю романа «Почтальон всегда звонит дважды». После одноименного нуара, развернувшегося в калифорнийских пейзажах периода Ве-

ликой депрессии, и «Одержимости» (Osessione, 1943) Висконти, снятой на исходе фашистского режима²³, Петцольд разыгрывает классическую криминальную историю в обезлюденных ландшафтах северо-восточной Германии в период позднего капитализма. Место обманутого мужа здесь занимает турецкий иммигрант Али, успешный бизнесмен, держащий в экономической зависимости свою жену, бродягой же становится бывший солдат Бундесвера Томас, только вернувшийся на родину из Афганистана в надежде отстроить дом своего детства и начать новую жизнь.

Национальность Али, с одной стороны, отражает естественный аспект немецкой действительности (турецкие иммигранты, способствовавшие преодолению экономического кризиса Германии после Второй мировой войны, в настоящий момент являются самой многочисленной этнической группой). С другой стороны, положение Али, держащего под пятой работающих на него нелегалов из стран третьего мира, представляется интересным в связи с так называемой серией гастарбайтер-фильмов, в порыве воспитания толерантности рисующих достаточно упрощённые портреты как турок, так и немцев²⁴. Другим «отступлением» Пет-

²³ Первой экранизацией романа Джеймса Кейна стал фильм «Последний поворот» (Le Dernier Tournant, 1939) Пьера Шеная. В 1943 году Лукино Висконти снял по этой книге дебютную картину «Одержимость»; в 1946 выходит классический американский нуар Тэя Гарнетта, использовавшего оригинальное название романа; в 1981 году — одноименный фильм Боба Рейфелсона с Джеком Николсоном и Джессикой Лэнг.

²⁴ В то же время появилась целая серия картин, находившихся под заметным влиянием американских экшн-фильмов, где герой,

цольда от подобных фильмов является выбор сельской местности в качестве места действия с её открытыми, безлюдными пространствами, поскольку в иммигрантских фильмах действие всегда разворачивалось в большом городе, трущобных районах с тесными, перенаселёнными жилищами, шумными улицами и обаятельными барами, где происходили основные столкновения производительных и разрушительных сил турецкого этноса.

Идиллические пейзажи и реальность человеческого существования — вот основной принцип конфликтности в лентах Петцольда. Ключевая сцена предательства в «Йерихове», разворачивающаяся на белоснежном пляже Балтийского моря, повторяет сцену из его раннего фильма «Вольфсбург», снятого в тех же ландшафтах. В обоих фильмах неумолимая правда жизни раскрывается на фоне прекрасной природы, разрушая иллюзии героев и их надежды на счастье.

В ТЕНИ ГЕРМАНСКИХ ЛЕСОВ

Любовь Петцольда к природным пространствам, парадоксальное присутствие «городских людей» в деловых костюмах в лесах и полях («Йелла») повторяется в работах и других представителей «Берлинской школы». Так, при всей урбанистичности берлинских историй практически в каждом фильме важное место за-

сильный и ловкий иммигрант, владеющий приёмами рукопашного боя, должен был прокладывать себе дорогу в большом городе (Барбара Меннель, исследуя феномен турецко-немецкого кино, объединяет эту категорию фильмов названием «Брюс Ли района Кройцберг»).

нимает лес, и в этой привязанности даёт о себе знать национальный характер режиссёров. Ведь, как в своё время отметил писатель Элиас Канетти, «ни в одной стране современного мира не сохранилось столь живое чувство леса, как в Германии; стойкость и стройность вертикальных стволов, их густота, их масса наполняют сердце немца глубокой и таинственной радостью. Он и сегодня ищет укрытия в лесу, где жили его пращуры, и чувствует себя заодно с деревьями»²⁵. Интересно, что во многом схожие фильмы «Грабитель» Хайзенберга и «В тени» Арслана заканчиваются практически одинаково: перед финальным аккордом герои ищут укрытия в лесу: спрятавшись за деревьями, Троян избегает встречи с незваными гостями; грабитель Йоханнес, скрываясь от полицейских, бежит в лес, а в момент решающей облавы находит спасение в подземной норе.

В трилогии «Драйлебен» (Dreileben)²⁶ местом действия становится «жуткий Тюрингенский лес» (как называл его

²⁵ Э. Канетти. *Масса и власть*, М.: Ad Marginem, 1997. С 89.

²⁶ «Драйлебен» — трилогия, объединённая общим мотивом и созданная тремя режиссёрами — двумя «берлинцами», Петцольдом и Хоххойслером, и Домиником Графом, известным в Германии постановщиком телевизионных драм. Завязкой ко всем трём фильмам становится криминальное событие (в вымышленном посёлке Тюрингии из-под стражи убегает маньяк). На основе этого мотива каждый режиссёр выстраивает собственное повествование. Петцольд рассказывает историю любовного треугольника, в котором медбрат разрывается между страстью к юной эмигрантке из Сараево и выгодной партией с дочкой главврача. Хоххойслер снимает психологический триллер, главным героем которого становится сам маньяк.

Новалис). Именно в Тюрингии как нельзя лучше очевиден контраст городского и вечного природного начала: здесь сталкиваются архаичное наследие немецкого народа, скрытое в молчании огромного леса, и современные автомагистрали, отвоёвывающие пространство у природы. И у Петцольда, и у Хоххойслера лес связан с фигурой сбежавшего заключённого Молеша. Однако если у первого Молеш представляет собой потенциальную угрозу, скрытую в лесу, то у второго беглец сам ищет защиты у леса, который противопоставлен враждебному обжитому пространству сельского городка.

Петцольд в своей истории («Драйлебен: Что-то лучшее, чем смерть» / Dreileben. Etwas Besseres als den Tod, 2011) прибегает к излюбленному хичкоковскому приёму субъективной, подглядывающей камеры, который возвёл в канонический образец Джон Карпентер в «Хэллоуине» (Halloween, 1978): до последнего момента мы не видим Молеша, но на протяжении всего фильма ощущаем его взгляд, следящий за Анной, его присутствие, скрытое в лесных тенях и шорохе веток. Поэтому мы, оказываясь на позиции героев, не видим «изнанки» леса, но всегда находимся в зоне обжитого человеком пространства. Хоххойслер же, рассказывая историю невинно пострадавшего Молеша, уходит вместе с ним в самую чащу («Драйлебен: Одна минута темноты» / Dreileben — Eine Minute Dunkel, 2011), где герой, скрываясь от полиции, чувствует себя в безопасности. Инаковость Молеша, обладающего сознанием ребёнка, запертого в теле взрослого мужчины, изолирует его от жизни в социуме, однако открывает ему другую сторону бытия, что всегда была доступ-

на тем, кто не вписывался в рамки так называемой нормы. Молеш взаимодействует с лесом, и тот берёт его под свою защиту: сбежавший заключённый не сомневается в содействии природной сущности (когда он прячется в построенном детьми шалаше и егерь вот-вот должен обнаружить его укрытие, лес «посылает» на помощь оленя, который отвлекает внимание егеря). В версии Хоххойслера не Молеш несёт очевидную угрозу для жителей близлежащего городка, но они своим праздным вторжением представляют для него опасность. Чтобы спастись от полицейских, ему нужно перелезть через забор и оказаться на необжитой человеком стороне леса (у Петцольда этот же забор играет противоположную роль: героине нельзя заходить за него, чтобы не стать жертвой маньяка).

Лес наполнен туристами, они устраивают пикники, щелкают фотоаппаратами и слушают экскурсовода; легенды Тюрингии для них не более чем привлекательные истории, напечатанные на рекламных проспектах. Когда туристы уходят, посмеиваясь над историями про ведьм, для Молеша в густоте тумана, стелющегося по пещере, оживают призраки собственного прошлого. Герой находит странную радость (а может, забытое городским человеком ощущение) в погружении босых ног в муравейник, в подражании голосам птиц и общении с ребёнком, подобно ему прячущимся в лесу.

В ОТСУТСТВИЕ ТРАГЕДИЙ

История Молеша во многом переплетается с историей Армина («Я виновен» / Falscher Bekenner, 2005).

В обеих картинах Хоххойслера интересует вопрос ложной виновности человека, который в силу своей личности не вписывается в заданные социальные условия. Несмотря на то что в финале перерождение Молеша подаётся через достаточно тривиальную психологическую мотивировку, сам фильм строится таким образом, чтобы зритель на протяжении просмотра задавался вопросом: «А виновен ли всё-таки Молеш?» Хоххойслер приводит такую причинно-следственную связь: общество идентифицировало Молеша как убийцу и насильника (поскольку он не соответствовал ряду признаков «нормального» человека), что в результате запустило необратимый механизм.

От Армина, подростка из благополучной семьи немецких провинциалов, также требуют соответствия. Пытаясь устроиться на работу, он посещает бесконечные собеседования, которые строятся по принципу унификации, демонстрируя отношение к человеку как к функции в обществе потребления. Родители ожидают от сына выполнения заданной социальной программы и ставят в пример старших братьев. Отправной точкой в картине становится фальшивая виновность героя: став свидетелем автокатастрофы, он отправляет анонимное письмо в полицию, в котором называет себя виновником произошедшего. Этот поступок — не сознательный бунт, а скорее попытка выхода из абсолютной стагнации окружающей среды. Аморфность жизни также разбавляется гомосексуальными фантазиями протагониста, которые Хоххойслер подаёт таким образом, что до конца не ясно — происходит ли это в реальности или лишь в воображении героя?

Армину подобен Пауль из фильма «Бунгало» (Bungalow, 2002) Ульриха Келера, сбежавший из армии и скрывающийся в родительском доме. При этом само «бегство» является результатом определённых обстоятельств: во время остановки военных грузовиков Пауль не спешит к своей роте, а остаётся в придорожном кафе, «зачитавшись газетой» и «не заметив» отъезда армейской процессии. С этого момента он считается дезертиром. Однако все последующие действия героя — нежелание возвращаться в армию, вспышки конфликтных ситуаций со старшим братом, вялые попытки возобновить отношения со старой подружкой и интерес к девушке брата — отмечены печатью апатии. Армин выбирает фальшивое преступление как альтернативу запрограммированной родителями жизни; характер Пауля определяет бездействие как реакция на благоустроенную жизнь его семьи, где царствует один бог — практичность²⁷. Здесь все основано на принципе удобства, здесь едут посмотреть на взрыв в близлежащем посёлке, потому что «всё равно нужно ехать в ту сторону за покупками», а все события, происходящие в мире, превращаются в тему для праздных разговоров за барбекю.

Можно сказать, что герои «Берлинской школы» существуют в ситуации, когда острая тоска человека от несовершенства жизни, от невозможности достичь гармонии с самим собой и миром переплавилась в инертную субстанцию, одолевающую как послеобе-

²⁷ Практичность и стабильность — ключевые понятия современного мира. «Плохо, что в вашей жизни нет стабильности», — ставит в упрёк Йоханнесу («Грабитель») социальный работник.

денный сон, который в фильме Шанелек «После полудня» становится синонимичен вязкой, засасывающей сущности жизни. «Здесь все спят», — говорит Агнес Константину, — не засыпай!» Герои не мучаются, а скорее маются, поскольку время для больших бергмановских трагедий давно прошло. Конфликтность семейных историй «берлинцев» ближе всего по тональности к фильмам Михаэля Ханеке с его отстранённым аналитическим взглядом. (Можно вспомнить «Седьмой континент» / *Der Siebente Kontinent*, 1989, где режиссёр фиксирует рутинные действия одной семьи с утра до позднего вечера, а в финале с той же холодной точностью показывает её коллективное самоубийство.) Существование в «мире повышенного комфорта» уже не приводит к таким радикальным решениям, но по-прежнему рождает чувство тревожности. Нина («Окна привезут в понедельник» / *Montag kommen die Fenster*, 2006, реж. Ульрих Кёлер) предпочитает просто исчезнуть на какое-то время из жизни своей семьи. Здесь, как и в случае с Паулем, нет очевидной причины для бунта; поступок Нины складывается из микроситуаций, незаметных действий, подтачивающих семейный союз. Её уход происходит скорее от неуверенности в собственной роли жены и матери, невозможности принять готовую модель среднестатистической немецкой семьи и просто существовать в ней. Поэтому история бегства лишена каких-либо пиков и переломных моментов, а драма семейного распада происходит тихо и невзначай, не обретая желанного катарсиса.

Режиссёры «Берлинской школы» говорят о страхе стандартизации, они показывают современного че-

ловека, запертого в стерильные пространства офисов, где люди носят одинаковую одежду, пользуются одинаковыми дорогими машинами и, кажется, имеют одинаковые мысли и привычки. Камера Хоххойслера скользит по рабочей фотографии, где улыбающийся директор окружён двумя десятками своих сотрудниц: все как одна одеты в офисную униформу (белый верх, чёрный низ) и это кажется вполне естественным. Пугает другое: у каждой женщины руки, сцепленные замком, сложены на коленях («Я виновен»). Привычка к внешней унификации влечёт за собой внутреннюю или же первая является лишь отражением второй?

У Петцольда в «Драйлебен» униформа (медбрата у Йоханесса и горничной у Анны) каждый раз подчёркивает несовпадение героев: как только один освобождается от рабочей одежды, в неё тут же облачается другой. Герои скованы ей, также как неразрешимыми обстоятельствами. В «Грабителе» протагонист находится под подозрением, потому что он социально не идентифицируется: не имеет друзей, официальной работы и не посещает общественные места.

Бежит от идентификации и Софи в «Марселе». Вся первая часть фильма посвящена удивительному состоянию человека, затерявшегося в чужом городе без видимой цели, вольному в своих поступках, вне прошлого и будущего. Остальные же герои обусловлены своей профессией. Подруга-актриса не может не играть и в жизни; случайный знакомый механик Пьер обозначается через свои руки, в которые въелась грязь (в любых обстоятельствах видно, что он рабочий парень). Фотограф Иван работает на фабрике, делая

бездушные портреты работниц для производственных нужд. Софи же может просто фотографировать улицы в своё удовольствие.

Софи, без багажа и видимой цели, с неопределённым прошлым и неизвестным будущим, похожа как на безымянную девушку из «Профессии: репортёр» (*Professione: Reporter*, 1975, реж. Микеланджело Антониони), так и на главного героя картины Антониони Локка, примерившего на себя чужую жизнь, чтобы убежать от собственной. Софи приезжает в Марсель, обменявшись на время квартирами с незнакомой девушкой «просто так», от скуки ли, любопытства ради, от нечего делать или от всего понемногу. «У меня было свободное время, и я могу делать то, что хочу», — объясняет она новому знакомому. Софи может сменить серый немецкий плащ на жёлтое клетчатое пальто, целый день гулять по городу и «просто фотографировать улицы», познакомиться с понравившимся парнем, вернуться домой, а потом снова махнуть в Марсель.

Однако вторая поездка будет развиваться по иному сценарию. Софи придётся обменяться одеждой с грабителем и тем самым взять на себя его преступление, в полицейском участке — забыть о свободном французском и, мучительно подбирая слова родного языка, убеждать в своей невиновности. Свободный выбор и приятная потеря собственной идентичности во время «каникул» оборачиваются чужой жизнью, которая приклеивается к Софи, не спрашивая разрешения.

Финальные кадры «Марселя» заставляют вспомнить о другом фильме Антониони «Фотоувеличение» (*Blow-up*, 1966): выйдя из полицейского участка в казённом

платье²⁸, Софи растворяется в пространстве пляжа. В этом низведении до крохотной точки есть демонстрация полного исчезновения, в абсолютной степени отражающее желание не быть.

В 2009 году по инициативе Тома Тыквера был создан коллективный киноальманах «Германия 09» (Deutschland 09), выпущенный под заголовком «13 коротких фильмов о положении нации» (13 kurze Filme zur Lage der Nation). Симптоматично, что открывала этот сборник новелла Ангелы Шанелек «День первый» (Ersten Day), закрывала — Кристиана Хоххойслера «Сеанс» (Seanse). В истории Хоххойслера о переселении землян на Луну и насильственном стирании памяти пространство кадра отдано фотографиям, предметам и безлюдным интерьерам квартир. Шанелек рифмует статичные кадры городского пространства и открытых природных ландшафтов, где даже проезжающие в глубине кадра грузовики становятся частью пейзажа.

Другие режиссёры говорили о безработице, бюрократических проблемах, неизжитом наследии нацизма и национальном вопросе. Хоххойслер и Шанелек — о постисторическом существовании в отсутствие памяти с неясным чувством ностальгии, когда прошлое давно закончилось, а будущее ещё не наступило.

²⁸ Шанелек рифмует сцены допроса Софи и фотосъёмки работниц на фабрике. Софи, одетая в казённое платье, принимает ту же вынужденную неудобную позу на стуле, что и женщины, когда их фотографировали, демонстрируя скованное тело.

Мария Фурсеева

ло. В этом моменте живут герои «Берлинской школы», своим существованием провозглашая и перечёркивая важность сегодняшнего дня.

Мария Фурсеева

ДАТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ: В КРУГУ СЕМЬИ

ВЕЧНЫЕ ЦЕННОСТИ

Однажды датского режиссёра Томаса Винтерберга спросили, почему местом действия для двух своих фильмов он выбрал Америку? Один из них — «Всё о любви» (It's All About Love, 2003) — снимался в Нью-Йорке с участием американских актёров, другой — «Дорогая Венди» (Dear Wendy, 2004), поставленный по сценарию Ларса фон Триера и не без влияния его же «Догвилля» (Dogville, 2003), разыгрывался в декорациях копенгагенской студии и представлял собой эмоциональное высказывание о Штатах. «В Дании живёт лишь пять миллионов человек, и все они, в общем, достаточно благополучные люди, здесь не о чем говорить»²⁹, — ответил Винтерберг.

Другой датчанин Петер Ольбек Йенсен, основавший вместе с Ларсом фон Триером студию Zentropa и продюсировавший практически все его фильмы, тоже «посетовал» на благополучие своей страны, лишаящее кинематограф богатой драматургии: «Очень трудно рассказывать историю о происходящем здесь. Нет ничего интересного в том, что люди встречаются, работают, идут домой. У нас нет историй. Всё настоль-

²⁹ Sight&Sound. February 2010. P 58–61 / An interview with Thomas Vinterberg.

ко хорошо организовано, прилично и цивилизовано, что людям надоело до невозможности»³⁰.

Таким образом, положение Дании, уже несколько десятилетий называемой не иначе как «страной всеобщего благоденствия», по мнению самих же кинематографистов, лишает их необходимости прямого высказывания, живого отклика на современность, осмысления происходящего в художественных формах. Действительно, если говорить об этой стороне искусства, датчанам нечего предъявить — «остросоциальные фильмы» здесь скорее исключение. При этом в отсутствие видимых социальных противоречий датское кино как будто не волнует и метафизическая сущность жизни, и изначальная конфликтность человеческой природы. Что же остаётся на долю режиссёров, которые, несмотря на высказывания Винтерберга и Йенсена, вовсе не испытывают недостатка в собственных историях и не особо озабочены проблемами глобализованного мира и событиями мирового масштаба. Остаются нюансы межличностных отношений, часто не выходящих за рамки одной семьи. Родственные связи являются смыслообразующим элементом в драмах, романтических комедиях, картинах, пропитанных чёрным юмором, или же лентах, выпущенных под маркой «Догма». Если взглянуть на фильмы последнего десятилетия, то практически в любом из них за основу сюжета берутся «семейные обстоятельства». Дочь случайно встречает отца, оставившего семью много лет назад, и тот пытается восстановить отношения («Ска-

³⁰ An interview with Peter Aalbæk Jensen. [Electronic resource]. — URL: <http://www.dfi.dk/tidsskriftetfilm/55/filmproduktion.htm>.

мейка» / Ваенкен, 2000, реж. Пер Флю); молодой датчанин вынужден сделать выбор между жизнью с женой-актрисой в Швеции и необходимостью выполнить сыновний долг, возглавив после самоубийства отца семейную корпорацию («Наследство» / Arven, 2003, реж. Пер Флю); героиня пытается ужиться с умирающим отцом и справиться с изменой мужа («О'кей» / Окау, 2002, реж. Еспер В. Нильсен); женщина лишается мужа и прежней обеспеченной жизни и начинает всё заново («Переулочек счастья» / Lykkevej, 2003, реж. Мортен Арнфред); у взрослых дочерей и сыновей вдруг обнаруживаются новые отцы («После свадьбы» / Efter brylluppet, 2006, реж. Сюзанна Бир; «Возвращение домой» / En mand kommer hjem, 2007, реж. Томас Винтерберг; «Величайшие герои» / De største helte, 1996, реж. Томас Винтерберг), а знакомые, казалось бы, родственники оказываются совсем не теми, за кого себя выдавали («Об этом не узнает никто» / Det som ingen ved, 2008, реж. Сорен Краг-Якобсен).

Семья служит неиссякаемым источником для мягкого подтрунивания и насмешек, создания конфликтных ситуаций и решения щекотливых вопросов, но по сути родственные связи (и шире человеческие взаимоотношения) это действительно то, что в первую очередь интересует датский кинематограф. Неслучайно первую «Золотую пальмовую ветвь» Дании в 1992 году принесла семейная история «Благие намерения» (Den gode viljan, реж. Билле Аугуст), поставленная по сценарию шведского патриарха И. Бергмана и рассказывающая о девяти годах жизни его родителей с момента их знакомства и вплоть до рождения будущего режиссёра.

Мировое признание датского кинематографа накануне второго тысячелетия началось после скандального семейного обеда, разыгранного актёрами первого фильма «Догмы» — «Торжество» (Festen, 1998) Томаса Винтерберга. В это же время появились триеровские «Идиоты» (Idioterne, 1998) о коммуне молодых людей, собравшихся вместе, чтобы пробудить своего «внутреннего идиота» путем провокации благополучного общества. Спустя год выходит «Последняя песнь Мифуне» (Mifunes sidste sang, 1999, реж. Сорен Краг-Якобсен) — история семейного счастья проститутки элитного борделя и двух братьев — дурачка Рута и Крестена, променявшего богатую невесту и карьерный успех на неустроенную жизнь на ферме. Снимаются «Король жив» (The King Is Alive, 2000) Кристиана Левринга, где группа американских туристов, застрявшая в пустыне, репетирует классическую историю одной семьи — «Короля Лира», а также семейные трагедии, связанные с потерей ребёнка: «Настоящий человек» (Et Rigtigt menneske, 2001, реж. Оке Сандгрен) и «История любви» (En kærlighedshistorie, 2001, реж. Оле Кристиан Мадсен).

ДАТСКИЕ «ДОГМАТИКИ»

Все эти фильмы были выпущены под грифом «Догмы» — течения, возникшего в середине 1990-х годов по инициативе Ларса фон Триера. До этого датское кино было представлено в мире более чем скромно. Для ценителей авторского кино Дания оставалась родиной Карла Теодора Дрейера, за зрительский кинематограф

отвечал двукратный лауреат Каннского кинофестиваля Билли Аугуст, в области экспериментального кино лидировал Йорген Лет.

Напомним, что «Догма», появившаяся в 1995 году³¹, поставила себя в условия своеобразной кинематографической аскезы, наложив ряд запретов как на технические средства, так и на выбор тем для фильма, а также подход в рассказывании истории. Здесь не было нападков на «папино» кино; главный идеолог «догматиков» Триер признавался, что его «никогда не занимало противостояние датскому кинематографу, поскольку протестовать можно лишь против того, что имеет авторитет»³², то есть против гегемонии Голливуда и фильмов других стран, которые пытаются работать по «голливудским лекалам». Так же «догматики» порицали суверенитет авторского кино (отсюда запрет на указание имени режиссёра в титрах) и использование технологий для создания иллюзий.

Через несколько лет после успеха первых догматических фильмов — «Торжество» и «Идиоты» вызвали определённый резонанс на Каннском кинофестивале, «Последняя песнь Мифуне» и «Итальянский для начинающих» (*Italiensk for begyndere*, 2000, реж. Лоне Шерфиг) были отмечены наградами в Берлине — это течение постепенно исчерпало себя и уже не представляло такой интерес как для критиков, так и для зрителей

³¹ Во время празднования столетия кинематографа в парижском «Одеоне» Ларс фон Триер в присутствии именитых режиссёров и толпы журналистов провозгласил о рождении нового течения.

³² Бьоркман С., Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом, 2008. С. 127.

(хотя фильмы под маркой «Догмы» продолжали выходить до середины 2000-х). В это же время стала очевидна краткосрочность подобного течения, поскольку оно зародилось не по своей воле и не являлось реакцией на определённый кинематографический процесс, но было сконструировано по воле одного человека — Ларса фон Триера. Сами же участники, принимая «обет целомудрия»³³, относились к нему скорее как к любопытному опыту³⁴ и не были объединены какой-либо общей идеей. Поэтому все догма-фильмы, выполненные в одной стилистике, получились довольно разными между собой, но характерными в контексте творчества каждого режиссёра. Любитель щекотливых вопросов Триер «Идиотами» подготовил почву для последующих экспериментов, Винтерберг, в то время только начинавший путь в кинематографе, снимал «Торжество» под определённым влиянием «старшего товарища», остальные же участники, уже состоявшиеся в Дании кинематографисты, рассказывали свои старые истории новыми средствами.

Следуя «Обету целомудрия», налагавшему запрет на работу внутри жанра, «догматики» разумно исключили

³³ Именно так называл Триер свод ограничительных правил, в числе которых запрет на использование закадровой музыки, режизита, чёрно-белой плёнки и оптических эффектов.

³⁴ «Все родилось очень быстро и легко, буквально за полчаса Ларс придумал «Обет целомудрия». Надо было лишь наложить запрет на все средства, которые обычно используются при съёмках». / Интервью с Томасом Винтербергом / Lehrer, Jeremy. Denmark's DV Director Thomas Vinterberg Delves into The Celebration. [Electronic resource]. — URL: http://www.indiewire.com/people/int_Vinterberg_Thms_981014.html.

финансово невыгодные для маленькой Дании боевики, научно-фантастические и исторические фильмы, тем не менее они не могли обойти стороной излюбленный для себя мелодраматический жанр. Сюзанна Бир, тяготевшая к комедийным и трагедийным картинам о любви, и в рамках «Догмы» рассказывала историю, полную роковых встреч и непоправимых обстоятельств («Открытые сердца»). Работавшая в жанре семейных комедий Наташа Артю сняла наполненную юмором романтическую историю «Взгляни налево — увидишь шведа» (*Se til venstre, der er en Svensker*, 2003). Ветеран датского кино Краг-Якобсен, всегда создававший проникнутые гуманистическими идеалами фильмы, и на этот раз снял симпатичную трагикомедию с живыми характерами и по-сказочному счастливым финалом («Последняя песнь Мифуне»). Другие режиссёры обратились к драме, во многом опираясь на образцы классики кинематографа. Оле Кристиана Мадсена на «Историю любви» вдохновила «Женщина под влиянием» (*A woman under influence*, 1974) Джона Касаветиса. Для Аннетт К. Олесен («Всё в твоих руках», *Forbrydelser*, 2004) образцом послужила религиозная притча Карла Теодора Дрейера «Слово» (*Ordet*, 1955).

Однако и в драматических, и в комедийных фильмах «Догмы» прослеживался интерес к определённым героям, близким, как мы убедимся в дальнейшем, датскому кинематографу в целом. Эти герои — люди, не вписывающиеся в установленные социальные нормы, что называется, «плохая компания» (так называют себя триеровские «Идиоты»). Среди них есть те, кто непосредственно проходит по диагнозам «умственное

отклонение» («Последняя песнь Мифуне») или «нервное расстройство» («История любви»); другие кажутся окружающим «со странностями» («Итальянский для начинающих», «Настоящий человек»); третьи наделены опасной болезнью, отбывают тюремный срок («В твоих руках») или занимаются проституцией («Последняя песнь Мифуне»). Можно подумать, что такая «пёстрая компания» призывает датчан к подчёркнуто негативной стилистике, выбору соответствующих историй и визуальной палитры фильмов. Однако здесь всё происходит ровным счётом наоборот. Поговорка «в семье не без урода» в датском кинематографе получает буквальное воплощение, лишаясь при этом уничижительного оттенка.

«В СЕМЬЕ НЕ БЕЗ УРОДА»

Практически всех датских кинематографистов волнует тема моральной двусмысленности в установлении всевозможных норм и диагностировании так называемой нормальности. Известный гуманист датского кино Сорен Краг-Якобсен рисует своего героя-дурачка в «Последней песни Мифуне» тёплыми красками, а здорового отпрыска аристократического рода в «Скагеррак» (Skagerrak, 2003) награждает печатью слабоумия на лице. У Андерса Томаса Йенсена, специализирующегося на чёрных комедиях и неизменно подтрунивающего над пресловутой датской семейственностью, появляется целая галерея «уродов». В его «Зелёных мясниках» (De Grønne slagtere, 2003) из комы неожиданно выходит один из братьев-близнецов с разрушенным после

автокатастрофы мозгом; в «Адамовых яблоках» (Adams æbler, 2005) священник, организовавший подобие семейного приюта для бандитов, живёт с опухолью мозга, не поддающейся медицинскому обоснованию. У Лоне Шерфиг одна из героинь «Итальянского для начинающих» вследствие перинатальной алкогольной травмы страдает повышенной неуклюжестью, а герой картины «Уилбур хочет умереть» (Wilbur Wants to Kill Himself, 2002) постоянно оберегается старшим братом, потому что находит всё новые и новые способы для суицида.

И если у Триера фальшивый идиотизм служит идеальным инструментом для провокации в «Идиотах», а в «Королевстве» (Riget, 1994) реальные актёры с синдромом Дауна выступают своеобразными резонёрами, обладающими даром провидения и не участвующими в общем действии, то для других режиссёров умственные отклонения и душевные расстройства всегда оказываются испытанием на толерантность, которая у датчан никогда не равнозначна политкорректности. Любые нарушения в человеческом организме, определённые самой природой, воспринимаются как естественная сторона жизни, тем более что положительные черты при некоторых обстоятельствах могут обернуться своей противоположностью. Так, в драме «Братья» (Brødre, 2004) Сюзанны Бир рассказывается история двух братьев: старшего Михаэля, любимца семьи (он несёт военную службу в «горячих точках», у него красавица жена и две прекрасные дочери), и младшего Янека — получившего условный срок безработного, которого родители стараются не замечать. Всё меняется, когда Михаэль возвращается из афганского пле-

на. Пережитое не позволяет ему вернуться к обычной жизни, неконтролируемую агрессию он направляет на жену и детей, в то время как Янек начинает заботиться о его семье.

Относясь с осторожностью к всевозможным нормам, датчане придерживаются свободных взглядов в воспитании детей, сторонясь не авторитетов, но авторитарности. Родители в датских фильмах могут быть помешанными на работе, что подчас приводит к трагическим последствиям, например гибели ребёнка в «Настоящем человеке»; плохие отцы здесь не редкость («Скамейка»), хотя попадаются и чересчур любящие («Мелкие неприятности» / *Sma ulykker*, 2002, реж. Аннетт К. Олесен). У датских родителей бывает тёмное прошлое («Заблудившийся» / *Vildspor*, 1998, реж. Симон Стахо) или незавидное настоящее (отец-одиночка, страдающий от наркозависимости в «Субмарино» / *Submarino*, 2010, реж. Томас Винтерберг), но вот авторитарный отец или деспотичная мать в датском кинематографе — большая редкость.

Как и в других случаях, исключением из этого правила служит «галерея родителей» из фильмов Триера. Его отцы и матери как раз демонстрируют властный характер или в его отсутствии идут на поводу у группы в ущерб своему ребёнку. В «Идиотах» отец Метте против воли девушки забирает её из коммуны, мать Бесс в «Рассекая волны» (*Breaking the Waves*, 1996) не пускает дочь на порог, подчиняясь воле своей религиозной общины, Грейс стремится затеряться в Догвилле и Мандерлае (*Manderlay*, 2005), чтобы не идти по пути своего отца. Наконец, абсолютный образец деспотич-

ной матери, доведённый до карикатурного предела, демонстрирует Шарлотта Рэмплинг в «Меланхолии» (Melancholia, 2011).

ДАТСКИЙ ЮМОР

Датчане предпочитают обсуждать социальные фобии, вооружившись чувством юмора. В «Тоске по дому» (Hjemve, 2007, реж. Лоне Шерфиг) невинное пристрастие аптекаря прогуливаться на рассвете обнаженным по своему саду оборачивается катастрофой в масштабах маленького городка. А в «Настоящем человеке» интерес молодого человека к детям воспринимается окружающими не иначе как педофилия. В короткометражке «Ночь выборов» (Valgaften, 1998) Андерса Томаса Йенсена политкорректность героя не выдерживает столкновения с реальностью. Сначала герой обвиняет своих друзей, предпочитающих родной «Карлсберг» мексиканскому пиву, в расизме. Затем он убеждается в неонацистских настроениях и агрессии к странам третьего мира со стороны датчан и чувстве превосходства иммигранта-иранца по отношению к «узкоглазым азиатам», а в завершение ко всему его стремление помочь бедным иммигрантам чернокожая женщина воспринимает как проявление расизма.

Подобные юмористические коллизии — фирменный стиль Андерса Томаса Йенсена, главного комедиографа и кинодраматурга Дании. На его счету три полнометражных фильма, несколько короткометражек и многочисленные сценарии к *догма-фильмам*, криминальным и романтическим комедиям, драмам и семейным

картинам. При этом в своей режиссёрской ипостаси Йенсен «отрывается» на всём, что представляло предмет серьёзного разговора в сценарной работе. Для Сорена Краг-Якобсена он пишет «сказки для взрослых» («Последняя песнь Мифуне» и «Скагеррак» / *Skagerrak*, 2003), где провозглашаются ценности скромного счастья без богатства и роскоши для девушек по вызову с добрым сердцем и суррогатных матерей, неблагополучных подростков и аутистов. В то же время Йенсен снимает семейную историю двух братьев, один из которых стал виновником гибели родителей и жены брата и теперь живёт с разрушенным мозгом, а другой продает человечину, выдавая её за куриное мясо; его возлюбленной становится девушка, которую он чуть не отправил на «котлетки» («Зелёные мясники»). Йенсен пишет сценарий к ленте Сюзанны Бир «Мечь» (*Naevnen*, 2010), получившей «Оскар» и созданной как раз для того, чтобы нравиться Американской киноакадемии. Здесь провозглашаются демократические ценности: главный герой лечит африканских детей, а когда его бьют по одной щеке, то он в буквальном смысле подставляет вторую.

В «Зелёных мясниках» каннибализм служит выражением любви к ближнему: старик после смерти любимой жены съедает её тело; в «Мерцающих огнях» (*Blinkende lygter*, 2000) охотник задаётся вопросом, «почему, чтобы купить оружие, нужно получать лицензию, а детей можно заводить просто так и потом бить их». Увлечённость героев чем-либо не знает границ. Вегетарианец, боящийся принести вред всему живому, выворачивает руль, чтобы не задавить оленя и в результате гибнет

вся его семья; отец, любящий свою яблоню, вешается на ней после того, как сын «портит» единственное яблоко; молодой бандит избавляется от своей невесты, потому что она насмеялась над его друзьями. Йенсен выступает своеобразным трикстером: любую человеческую ценность он при помощи нехитрых драматургических приёмов оборачивает в свою противоположность. Те, кто идут с благими намерениями, у него становятся виновными, бандиты же, перестрелявшие полгорода, и неонацисты — «перевоспитываются», открывают ресторан в лесной глуши или же поступают в помощники к священнику.

СВОИ АКТЁРЫ

Тот факт, что современный датский кинематограф воспринимается как один фильм о большой семье, не в последнюю очередь связан с принципом подбора актёров, которые не только переходят из картины в картину, но зачастую воплощают одни и те же характеры. Подчеркнём, что это не система «звёзд», когда кассовый успех должно обеспечить медийное лицо (порой в ущерб художественному качеству), но постоянный коллектив актёров, для которых подбираются роли в соответствии с их психофизическими данными. Возьмём, к примеру, троицу, прошедшую «тренинг идиотизма» у Триера: Николая Ли Кааса, сыгравшего добродушного Йеппе, Йенса Альбинуса, ставшего главным идеологом коммуны Стоффером, и Бодиль Йоргенсен, которая идеально подошла на роль Карен, тихой и скромной женщины, совершив-

шей то, что оказалось не под силу всем «провокаторам». Опыт, приобретённый актёрами в «Идиотах», во многом оказался решающим для создания последующих ролей. Йеппе Ли Кааса, со взглядом невинного ребёнка и инфантильными наклонностями, спустя два года просто перешёл в другой «догматический» фильм — «Настоящий человек». Здесь он был мальчиком-призраком, кажущимся в мире людей «человеком со странностями», которого принимают то за беженца, то за гомосексуалиста, то за педофила. Сатирический подтекст происходящего усиливала внешность актёра: большие глаза, смотрящие на мир с искренним удивлением, широкий рот, застывший в дружеской улыбке, телосложение здорового ребёнка. Это сочетание мужественности с невинностью пригодились Андерсу Томасу Йенсену в «Зелёных мясниках», где Ли Каас сыграл двух братьев-близнецов — грубого Берна с животными повадками и вегетарианца Эйджина, любящего всё живое.

Стоффер Йенса Альбинуса предстал как человек вспыльчивый и склонный к агрессии: он то вступал в интеллектуальные рассуждения о «роскоши быть идиотом», то бегал голышом по элитному копенгагенскому району, выкрикивая проклятия в адрес благополучных жителей. При этом он проявлял блестящие артистические наклонности (самые сложные сцены с игрой в «идиота» приходились на его долю). В дальнейшем все герои Альбинуса в той или иной степени будут демонстрировать эти черты: интерес к интеллектуальной и творческой работе, склонность к тихой неврастении, подчас приобретающей острые формы.

В «Скамейке» его герой — аспирант, посвятивший себя Кьеркегору, сходит с ума то ли от философских штудий, то ли от несчастной любви. В «Самом главном боссе» (*Direktøren for det hele*, 2006) Альбинус предстаёт увлечённым актёром, которому поручено притвориться хозяином фирмы. В картине «Всё будет хорошо» (*Alting bliver godt igen*, 2010, реж. Кристоффер Боэ) он — режиссёр, склонный к экзальтации, внезапным вспышкам гнева и забывчивости.

О Бодиль Йоргенсен Триер отзывался как о человеке, обладающем потрясающей способностью подключить к образу свою внутреннюю скорбь, которая проявляется в речи, движении, улыбке, взгляде в камеру. У её героини присутствуют черты старой женщины и маленькой девочки. В то время как другие участники коммуны физическими действиями лишь изображают неполноценных, она находит в себе того «внутреннего идиота», который, по словам Стоффера, скрывается в каждом. С его помощью непривлекательными для окружающих действиями она высвобождает своё горе, о котором зрители узнают только в финале.

Закреплены «постоянные роли» и за другими датскими актёрами. Так, от героинь Паприки Стин, выступающей в образе сильной женщины, постоянно уходят мужья («Открытые сердца», «О'кей», «Не бойся меня» / *Den du frygter*, 2008, реж. Кристиан Левринг). Ульрих Томсен, известный как сын-правдолюбец из «Торжества», играет людей цельных, но в силу определённых жизненных обстоятельств теряющих над собой контроль. В уже упомянутых «Братьях» его герой Михаэль, доведённый в плену до крайнего душевного

напряжения, начинает представлять угрозу для своей семьи, а ничем не примечательный госслужащий чуть не убивает жену с дочерью («Не бойся меня»). У Андерса Томаса Йенсена, зеркально отражающего «базовые понятия датского кинематографа», герои Томсена проходят обратную метаморфозу: неонацист становится помощником священника, а фанатично преданный политкорректности Петер после обвинений в расизме уже не так горит желанием помогать странам третьего мира.

В числе других актёров — Андерс В. Бертельсен, симпатичный священник из «Итальянского для начинающих» и эгоцентричный яппи из «Последней песни Мифуне». Анн Элеонора Ёргенсен, играющая женщин в трудных обстоятельствах (отсюда прямая откровенность во взгляде и горькая ироничная улыбка) — «Итальянский для начинающих», «Всё в твоих руках». Ибен Хьйеле, пожалуй, одна из центральных датских актрис, известных за пределами своей страны. Среди её ролей девушки легкого поведения, но с добрым сердцем и решительным характером («Последняя песнь Мифунэ», «Скагеракк»). Главная «звезда» датского кинематографа — Мадс Миккельсен, недавно удостоенный приза на Берлинском кинофестивале за главную роль в фильме Томаса Винтерберга «Охота» (Jagten, 2012). Миккельсен довольно разноплановый актёр, поэтому он с равным успехом играет беспринципных наркодилеров и хладнокровных убийц, интеллигентных семьянинов и честных врачей, нелицеприятных тихонь и фанатичных священников.

ОТ ШВЕЦИИ ДО АМЕРИКИ

Темы для своих историй датчане находят в близкой Швеции, не такой уж далекой Шотландии и «нелюбимой» Америке. Тон во всех трёх случаях задаёт Ларс фон Триер. Швеция — родина Ингмара Бергмана, Августа Стриндберга и Эммануила Сведенборга. С каждым из трёх патриархов шведской культуры Триер расправляется в телесериале «Королевство»: один из героев, шведский врач Стиг Хелмер, наделяется ипохондрией Бергмана и внешностью Стриндберга (о Сведенборге же вспоминают, когда требуется установить связь с Царством мёртвых). Этот же врач, являясь ярким националистом, ненавидящим всё датское, служит сатирой на политические трения между двумя странами: проклиная датскую систему здравоохранения, доктор Хелмер сам при этом совершает неудачную операцию, а затем всеми силами стремится скрыть доказательства своей некомпетентности. В финале уйти от датского правосудия ему помогает другой швед — Стеллан Скарсгард в роли адвоката, предлагающего доктору притворяться глухим при появлении судебного пристава.

Постоянный интерес к Швеции испытывает молодой режиссёр Симон Стахо. С одной стороны, он снимает картины о современной Швеции и приглашает в свои фильмы шведского актёра Микаэля Персбрандта, с другой — не устаёт своим творчеством объясняться в любви Бергману. В 2007 году выходит его камерная история «Дейзи Даймонд» (Daisy Diamond, 2007) о стирании границ между игрой и реальностью в жизни актрисы, приходящей на пробы исключительно

с монологами из «Персоны» (Persona, 1966); кадры из неё же сопровождают действие фильма. В 2008 году Стахо разыгрывает собственный вариант «Сцен из супружеской жизни» (Scener ur ett äktenskap, 1973), во многом используя каркас бергмановской картины и в некоторых случаях повторяя его мизансценирование, что, впрочем, не помогает его фильму выйти за рамки банальной истории супружеских измен.

Можно сказать, что Шотландию открыл для датского кинематографа Триер. Шотландский остров Скай был выбран местом действия «Рассекая волны» в соответствии с романтической тональностью фильма³⁵. Вслед за Триером в Шотландию потянулись и другие датчане. Лоне Шерфиг снимала здесь грустную сказку «Уилбур хочет умереть» о двух братьях, влюблённых в одну женщину, Сорен Краг-Якобсен рассказывал историю о девушке-датчанке, согласившейся от безвыходности положения стать суррогатной матерью для аристократического шотландского рода. При этом режиссёр признавался, что подобный сюжет просто невозможно было бы разыграть в датской действительности, поскольку за несчастную, лишённую средств к существованию, тут же взялась бы толпа соработников.

И наконец, Соединённые Штаты — идеальная мишень для Триера. Страна, которую он наделяет собственными

³⁵ В интервью Стигу Бьоркману Триер признавался, что природа острова Скай, более дикая и величественная, чем датская, с её резкими контрастами в пейзаже — неприступными скалами и буйной растительностью — очень подходила его истории. / Бьоркман С., Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом, 2008. С. 89.

ми мифами, и мифы которой он развенчивает, предоставляет благодатный материал для интеллектуальных игр режиссёра. Триер, подобно Поланскому, снимает об Америке вне её границ, подобным же образом поступает Винтерберг в картине «Дорогая Венди», поставленной по сценарию Триера. Шахтерский городок здесь воссоздавался в условия копенгагенской киностудии, а молодые герои (больше по воле сценариста, чем режиссёра) тяготеют не к характерам, а скорее к носителям идей, которые необходимо было развенчать.

При этом обращение Винтерберга к Америке началось ещё до сотрудничества с Триером. Так, в его первой короткометражной работе «Последний раунд» (Sidste omgang, 1993) Штаты практически становятся «тем светом»: герой, больной лейкемией, собирается туда умирать, но никак не может покинуть родину³⁶. Сюда же примешиваются излюбленные шутки про Америку: в машине по радио передают «новости о гангстерской столице Чикаго, где даже дети рождаются с поднятыми руками».

³⁶ Самолёт играет фатальную роль в судьбе героев Винтерберга. В «Последнем раунде» самолёт должен перенести смертельно больного героя в Новый свет, на протяжении всего фильма он пытается улететь, но постоянно откладывает поездку. В финале герой, наконец, садится в самолёт и здесь полёт воспринимается как финальный аккорд его жизни. Самолёт появляется и в картине «Всё о любви», где олицетворяет образ современного мира, пребывающего в вечном «перелёте» на огромные расстояния, и людей, являющихся частью мирового сообщества и легко преодолевающих любые границы. Поэтому персонаж Шона Пенна, боявшийся летать, но поборовший свой страх, становится «самолётозависимым» и уже не может ступить на землю.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ

После поездки в Соединенные Штаты, где проходили съёмки англоязычного дебюта «Всё о любви», для Винтерберга наступает время «Возвращения домой» — таково название фильма, вышедшего на экраны в 2007 году (интересно, что в том же году у Лоне Шерфиг появляется картина с похожим названием «Тоска по дому» / *Hjemve*). В жанре лирической комедии Винтерберг рассказывает ностальгическую историю о прославившемся на весь мир, но утратившем вкус к жизни музыканте, который приезжает с концертом в свой маленький городок. При этом используются главные атрибуты датского кино: семейная тема, завязанная на появлении отца в жизни взрослого сына, героиня со странностями, которая в финале находит своё счастье в отличие от «нормальной» соперницы, терпимость к человеческим проступкам, когда ложь и измены превращаются в курьёзные недоразумения.

Эта комедия послужила своеобразным мостиком в творчестве Винтерберга. До неё режиссёр отчасти вдохновлялся образцами авторского и жанрового американского кинематографа, отчасти находился под влиянием Триера.

Начиная свой путь в кинематографе, Винтерберг был замечен с первых короткометражек и заслужил у себя на родине звание вундеркинда. Открытость новому опыту и готовность учиться на чужих примерах были у него неразрывно связаны с собственными режиссёрскими поисками, напоминающими взгляд ребёнка, познающего мир. Его полнометражный дебют «Величайшие герои» о двух друзьях, скрываю-

щихся от полиции, и неожиданно обретенной дочери одного из них, был снят в жанре роуд-муви (сам жанр в условиях Дании, которую можно за шесть часов пересечь на машине, немислимый, поэтому бегство героев распространялось на всю Скандинавию). Здесь присутствовали отвлеченные монологи в духе «англических» фильмов Вима Вендерса и романтизация «плохих парней» в стиле Мартина Скорсезе. В финале герои, как и положено, умирали, настигнутые полицией буквально около трапа спасительного самолёта, — и пушистые снежные хлопья кружились и падали на их раны.

Винтерберг никогда не скрывал привязанности к кинематографическому наследию своей страны, особенно к социально заостренным картинам 1970-х годов, подчеркивал важность для себя принципа семейственности и в жизни, и в кино. Поэтому при внешней форме сладкой голливудской сказки или интеллектуальной расчетливости сюжета «Дорогой Венди», подаренного Триером, по своей внутренней сути каждая картина апеллировала к вневременным ценностям — поиску человечности в каждом и опыту встречи со смертью. Так, в «Последнем раунде» герой, которому осталось жить три месяца, пытается прочувствовать полноту одной минуты; в этот момент реальное и экранное время совпадают, и зритель, всматриваясь в лицо умирающего молодого человека, может вместе с ним ощутить длительность минутного отрезка жизни. В другой короткометражке «Мальчик, который ходил задом наперед» (Drengen der gik baglæns, 1995) маленький герой после смерти старшего брата бук-

вальными физическими действиями пытается повернуть время вспять.

В фильме «Субмарино» режиссёр, суммируя накопленный опыт, кристаллизует главное для себя в истории, казалось бы обречённой провиснуть между натуралистичностью наркоманской темы и сентиментальностью в изображении детей неблагополучных родителей. Винтербергу удаётся избежать и того, и другого, рассказывая о жизни двух братьев — сыновей матери-алкоголички, один из которых имеет тюремный срок за драку, а другой — наркозависимый отец-одиночка. Иногда, под воздействием очередной дозы, он забывает уложить ребёнка в постель и тот засыпает на полу, в другой раз у него не остается денег на еду. Винтерберг показывает жизнь с таким отцом без прикрас, но при этом не даёт оценок. Его в данном случае интересует не столько правдивое бытописание грубой реальности, сколько попытка для себя как для автора показать в таких «неблагонадёжных» с точки зрения социума людях их человеческую сторону. В этом он оказывается ближе к другому соратнику по «Догме» — Сорену Краг-Якобсену, известному в Дании, в первую очередь, как режиссёр фильмов про детей и подростков.

При соблюдении ограничивающих правил, придуманных Триером, Краг-Якобсен «Последней песнью Мифуне» по сути продолжает тему своих предыдущих картин. Два брата в этом фильме — предприимчивый Крестен, уехавший в город строить карьеру, и аутист Рут, прозябающий в одиночестве после смерти отца на полуразрушенной ферме, напоминают героев первого

«взрослого» фильма режиссёра «Зимородки» (Isfugle, 1983), где действовали два друга — застенчивый молчун и предприимчивый активист. Сама же атмосфера картины, разворачивающейся в пейзажах сельской Дании, представляет собой карикатуру на идеализируемую датскую ферму, увековеченную в книгах Мортена Корча — автора популярных историй о сельской жизни с типовыми героями и обязательным счастливым финалом. Многие из них были перенесены на экран и пользовались особой популярностью в 1970-х годах в расцвет повсеместной модернизации.

При этом для Краг-Якобсена важно было не только поиронизировать над непритязательными датскими картинами сорокалетней давности, но и показать, каким образом классическая американская сказка о Золушке (читай — проститутке) может быть рассказана по-датски. Место миллионера здесь занимает уверенный в себе яппи, собирающийся составить выгодную партию с дочкой босса, но волею случая возвращающийся к своему провинциальному прошлому, которое он так тщательно пытается скрыть. Здесь в отсутствие комфорта и богатства он находит своё счастье в компании бывшей девушки по вызову и брата-дурачка.

УБЕЖАТЬ, ЧТОБЫ ВЕРНУТЬСЯ

Герои датских фильмов могут грезить о юге, но чаще обретают счастье на своей северной родине. В лирической комедии «Переулочек счастья» одна из жительниц тихого квартала помешана на всём испанском: она ос-

ваивает всё новые и новые блюда из испанской кухни, хотя её муж уже давно мечтает о домашней еде, и танцует сальсу³⁷. Бандиты в «Мерцающих огнях» собираются бежать в Испанию, но в результате находят приют в северных лесах на берегу моря. Герой картины «После свадьбы» в исполнении Мадса Миккельсона обретает новую родину в Индии, но в силу семейных обстоятельств снова возвращается в Данию. Для другого персонажа Миккельсона («Заблудившийся») строгие пейзажи Исландии становятся идеальным местом для жизни с женой и сыном после бурной молодости, проведенной в Таиланде.

Датчане могут любить японскую еду и не любить японскую литературу («О'кей»), изучать итальянский и устроить себе каникулы в Венеции («Итальянский для начинающих»), заботиться об африканских («Месть») и индийских («После свадьбы») детях, поражаться непредсказуемости восточноевропейцев и подшучивать над их уровнем знания английского («Прага» / Prag, 2006, реж. Оле Кристиан Мадсен). Мир за границами маленькой Дании огромен, и далеко не каждый персонаж стремится его узнать. Тем более что некоторые и вовсе воплощают на экране факт биографии Триера — боятся летать на самолете (таковы педантичный муж в «Праге», эксцентричный повар в «Возвращении домой» и брат главного героя в исполнении Шона Пенна в картине «Всё о любви»). При этом другие страны и континенты служат не желанной землей, но местом, где можно спрятаться от жизни. В качестве временного укрытия они выбирают наиболее удалённые точки

³⁷ Танец, правда, кубинский, а не испанский.

на карте мира — Африку, Индию, Таиланд. Но скрываясь от измен, неудачных браков и проблем с законом, в финале они, как правило, возвращаются на родину. «Я не готова с тобой колесить по миру, не чувствуя крыши над головой», — признаётся героиня фильма «Взгляни налево — увидишь шведа» своему возлюбленному. И в этом правда жизни датчан, гордящихся своим чувством семейственности и всегда стремящихся, говоря словами героя «Тоски по дому», «отыскать дорожку к своей земле».

Всеволод Коршунов

МОЛОДОЕ ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО

На Каннском фестивале 2007 года разразился грандиозный скандал, который вызвали несколько строк из интервью американского режиссёра Квентина Тарантино. На вопрос о современном итальянском кинематографе он ответил: «Я действительно любил итальянские фильмы 1960–1970-х. Но что случилось? Это самая настоящая трагедия. Итальянские фильмы, которые я видел за последние несколько лет, кажутся одинаковыми. Все они говорят о мальчиках, которые взрослеют, о девочках, которые взрослеют, о парах в кризисе и о каникулах для умственно отсталых»³⁸.

Это заявление едва не стало причиной раскола в итальянском киносообществе. Режиссёр Марко Беллоккьо и актриса Софи Лорен дали резкую отповедь Тарантино³⁹. Их поддержал Ферзан Озпетек: «Если бы это заявил Нанни Моретти (одна из самых заметных фигур в современном итальянском кино — В. К.), мы бы могли обсудить это. Но это говорит Тарантино, который был поклонником итальянских фильмов кате-

³⁸ Andre Soares. Quentin Tarantino vs. the New Italian Cinema. [Electronic resource]. — URL: <http://www.altfg.com/blog/directors/quentin-tarantino-vs-the-new-italian-cinema/>

³⁹ Fulvia Carrara. Marco Bellocchio: «Tarantino & Co. volgari e cafoni». [Electronic resource]. — URL: <http://www1.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cannes/200705articoli/22133girata.asp>.

гории «Б». Видимо, теперь, когда мы делаем фильмы класса «А», мы разонравились ему»⁴⁰.

При этом режиссёры Дарио Ардженто и Пупи Авати были склонны скорее разделить точку зрения американского коллеги, нежели занимать агрессивную оборонительную позицию. Авати заявил, что Тарантино частично прав: «Итальянское кино далеко от смерти, но оно крайне слабо»⁴¹.

Насколько всё-таки прав автор «Криминального чтива»? И есть ли истина в словах его оппонентов?

У нас есть Моретти!

Последние три десятилетия применительно к итальянскому кино всё чаще и настойчивее употреблялось слово «кризис». Это вызвано многими причинами. В середине 1970-х происходят два события, которые можно считать точкой отсчёта, «началом конца» великого итальянского кино. В ноябре 1975 года неизвестные зверски убивают Пьера Паоло Пазолини. В марте 1976 года умирает Лукино Висконти. На киносообщество эти смерти производят тяжелейшее впечатление. Разумеется, остаются другие титаны — работают и Федерико Феллини, и Микеланджело Антониони, и Бернардо Бертолуччи. Но атмосфера почти в одночасье меняется. Вновь набирает популярность фашизм, с борьбы против которого начинался взлёт итальянского кино в 1940-х. Усиливается контроль со стороны государства. Многие темы оказываются под запретом. Одна

⁴⁰ Andre Soares. Указ. соч.

⁴¹ Ibid.

за другой надвигаются волны экономического кризиса. Мировой интерес к национальному киноискусству постепенно начинает угасать.

Неслучайно в полемическом запале Ферзан Озпетек назвал имя Нанни Моретти как некоего арбитра, у которого есть право судить, что происходит с итальянским кино. Дело в том, что у Моретти репутация человека, с которого началось возрождение национального кинематографа. Более того — он стал своеобразным символом этого возрождения. В 1988 году именно Моретти вместе с режиссёром Джанни Амелио провозгласил Пезарский манифест (Pesaro Manifesto), в котором заявил о необходимом обновлении итальянского кино. В начале нового тысячелетия, в 2001 году, взгляды кинематографистов всего мира вновь оказались прикованы к Италии: Моретти стал триумфатором Каннского фестиваля, получив «Золотую пальмовую ветвь» и приз ФИПРЕССИ за картину «Комната сына» (La stanza del figlio). Спустя одиннадцать лет, в 2012 году, Моретти станет председателем жюри в Каннах, а годом ранее представит там свой нашумевший фильм «У нас есть Папа!» (Habemus Papam). Нужно признать, что «У нас есть Папа!» — одна из самых значительных картин последнего времени. Во многом благодаря именно этому произведению мировое киносообщество вновь вспомнило об итальянском кино. И это неслучайно. Моретти почувствовал нерв кинематографа начала 2010-х. Его картина прекрасно вписывается в один ряд с «Меланхолией» (Melancholia, 2011) Ларса фон Триера, «Туринской лошастью» (A torinói ló, 2011) Белы Тара, «Древом жизни» (The Tree of Life, 2010) Терренса Малика. Все

эти картины объединяет тема, столь актуальная для человечества в ожидании конца света — тема апокалипсиса, внешнего и внутреннего.

Формально картина Моретти совсем не об этом. Многие кинокритики вообще восприняли её как комедию. После смерти Папы Римского конклав выбирает нового понтифика — кардинала Мельвиля (блистательная актерская работа Мишеля Пикколи). Однако в момент, когда глава католической церкви должен выйти на балкон собора Святого Петра, чтобы поприветствовать верующих, Мельвиль нелепо вскрикивает и убегает. Нового Папу всё-таки ловят и призывают к нему докторов. Однако медицинское обследование показывает, что проблема, по всей видимости, не физическая, а психологическая. Тогда в Ватикан вызывают лучшего психоаналитика Рима (его замечательно играет сам Нанни Моретти). Но сеанс психоанализа заканчивается неудачей, и папская администрация идёт на рискованный шаг: Мельвиля инкогнито вывозят из Ватикана на приём к конкуренту доктора — его жене, тоже психоаналитику. На выходе от неё Папа, воспользовавшись моментом, сбегает.

Далее мы действительно оказываемся в стихии комедии: доктор не может покинуть Ватикан до возвращения Папы и, чтобы не заскучать, устраивает волейбольный турнир среди кардиналов. Папа между тем прибивается к труппе актеров. Оказывается, он всю жизнь мечтал играть на сцене и знает чеховскую «Чайку» наизусть. Ватикан тем временем не может сообщить верующим о побеге Папы, и упитанный гвардеец, похожий на Мельвиля фигурой,

должен разгуливать по комнате в строго отведённое время, чтобы была видна его тень. В итоге кардиналы устраивают облаву и «берут» Мельвиля прямо во время спектакля.

Однако комедия здесь только на уровне фабулы. Моретти, которого называют итальянским Вуди Алленом, незаметно, исподволь вводит, подобно своему американскому коллеге, драматические и даже трагедийные обертоны. В финале Папа всё-таки выходит на балкон Сан Пьетро и обращается к верующим с речью. Но что это за речь? «В эти непростые времена церкви нужен пастырь». Внизу, на площади, верующие радостно аплодируют. Наконец-то Папа, которого они так долго ждали, говорит с ними. «Добрый, сильный, мудрый, понимающий». Толпа ликует — вот он, пастырь, перед ней. «Но... это не я». Пауза, ропот. Пустота в проёме окна и колышущиеся занавески.

Этот кадр повторяется в фильме трижды: когда Мельвиль отказывается выходить на балкон, когда смотрит по телевизору репортаж об этом и когда объявляет об отречении. Эта чернота в оконном проёме кажется едва ли не самым страшным кадром в истории кино. Наместник Бога, посредник между Богом и людьми, оставил человечество. Оставил ли человечество сам Господь Бог? И существует ли Бог вообще? Что это, знамение последних времён? Или испытание, уготованное людям?

Жанровая интонация фильма делает двойной поворот: от комедии к экзистенциальной драме (внутреннему апокалипсису, ощущению человеком исчерпанности, неподлинности своего существования), а затем

к трагедии (знамению апокалипсиса внешнего, физического, исчерпанию времени, отведённого для человечества).

Удивительно, как Моретти и его сценаристы Франческо Пикколо и Федерика Понтремоли предсказали то, что произойдёт спустя почти два года после выхода фильма: 28 февраля 2013 года Папа Бенедикт XVI отречётся от престола.

Самое интересное, что Моретти словно отодвигает в своей картине сугубо итальянскую тематику, делает её фоном, тем самым полемизируя с авторами популярных фильмов и сериалов о событиях, связанных с историей Римской католической церкви. В 2007 году Джакомо Кампиотти снимает мини-сериал «Джузеппе Москатти: исцеляющая любовь» (*Giuseppe Moscati: L'amore che guarisce*) о канонизированном в 1987 году неаполитанском враче и гуманисте. В 2008 году выходит популярный мини-сериал режиссёра Фабрицио Косты «Папа Павел VI — беспокойные времена» (*Paolo VI — Il Papa nella tempesta*) о первом понтифике, который начал проводить политику открытости, своеобразном предшественнике Иоанна Павла II. В 2010 Кристиан Дюге представляет на суд публики мини-сериал «Под небом Рима» (*Sotto il cielo di Roma*) о роли Папы Пия XII в ходе Второй мировой войны.

С 2000 по 2008 год выходит сразу семь фильмов об одном из самых почитаемых святых в Италии — Пио из Пьетрельчины. В 2000 году одновременно снимаются два одноименных телесериала «Падре Пио» (*Padre Pio*) режиссёров Джулио Базе и Карло Карлеи. В 2006

году появляется анимационный фильм «Отец Пио» (Padre Pio), а в 2013 — масштабный телевизионный проект TV2000.

Во всех этих работах история католической церкви вписана в историю Италии, является её частью. Моретти, напротив, словно поднимается над национальной тематикой. Во-первых, Папа предстаёт не итальянцем, а французом. Во-вторых, режиссёра интересует общечеловеческое измерение. В-третьих, отречение Папы показано как вселенская, а не национальная катастрофа. Таким образом, Моретти последовательно присваивает показанным событиям планетарный масштаб, что очень симптоматично для режиссёров его поколения.

Разумеется, Моретти лишь с большой натяжкой можно отнести к молодому итальянскому кино. От него молодое итальянское кино скорее отталкивается. После картины «У нас есть Папа!» он окончательно перешёл в «сонм» живых классиков, к которым относятся Пупи Авати, Джузеппе Торнаторе, Эрманно Ольми, Марко Беллоккьо, Габриэле Сальваторес. Это, конечно, не «папочкино кино», не «кино белых телефонов», но для молодых итальянских режиссёров это точка и опоры, и отсчета, и оттолкновения.

Коллизию «зрелые мастера — молодые режиссёры» интересно рассмотреть в контексте не столько итальянского, сколько мирового кинематографа, его основных тенденций, проблемных зон и оппозиций. Первое поле для дискуссий — давняя конкуренция Голливуда и Европы, которая в наши дни не только не ослабла, но предельно обострилась.

Голливудизация VS регионализация

С каждым годом Голливуд всё меньше воспринимается мировым киносообществом как часть американского кино. В США говорят: не путайте Голливуд с Америкой. «Фабрика грёз» давно ориентируется не на национальную, а на транснациональную аудиторию, делая фильмы для среднестатистических жителей Земли в возрасте от 14 до 25 лет. Итальянское кино предлагает две стратегии противостояния агрессивной транснациональной политике Голливуда. Первую представляют как раз зрелые мастера. Это противодействие конкуренту его же методами.

Во-первых, уход от собственно итальянской тематики, выход на общечеловеческие темы и проблемы. Во-вторых, копродукция с другими странами, и следовательно, международный прокат. В-третьих, приглашение иностранных актёров, что повышает привлекательность фильма для разных национальных аудиторий.

Все эти методы использует не только Нанни Моретти в картине «У нас есть Папа!», но и Джузеппе Торнаторе. Два самых громких своих фильма последнего десятилетия — «Незнакомку» (*La sconosciuta*, 2006) и «Баарию» (*Baaria*, 2008) он снимает в сотрудничестве с французскими кинематографистами. Более ранняя «Малена» (*Malèna*, 2000) — совместное итало-американское производство, в главной роли снялась «голливудская итальянка» Моника Беллуччи. Последняя на сегодня картина мастера — «Лучшее предложение» (*The Best Offer*) — и вовсе англоязычный проект с голливудскими звёздами Джеффри Ра-

шем, Джимом Стёрджессом и Дональдом Сазерлендом.

Этим же путём идёт Габриэле Сальваторес, снимая англоязычную картину «Сибирское воспитание» (Siberian education) с Джоном Малковичем — своеобразную итальянскую версию «Крёстного отца» Копполы, но на русском материале. Это экранизация одноимённого романа Николая Лилина, который стал в Италии бестселлером. Перед нами история двух друзей — у одного прозвище Колыма, у другого Гагарин, — которых судьба разводит по разные стороны добра и зла. Один следует тому, чему его учил криминальный авторитет деда Кузя (его и играет Малкович), другой предаёт и воровские, и человеческие заповеди.

«Я довольно хорошо знаю Россию, но история сибирской общины была мне совершенно неизвестна, — заявил режиссёр российским журналистам. — И потому главная ценность фильма — не в социально-исторических деталях, а в метафизичной сущности. Меня интересует история персонажей, а не политический сюжет»⁴².

Интерес итальянцев к России — особая тема. Летом 2012 года стало известно, что римские продюсеры обратились к российскому режиссёру Алексею Учителю, чтобы снять ремейк его фильма «Прогулка». «Поначалу этим, в сущности, универсальным сюжетом заинтересовались в США, потом — в Ирландии, — рассказал Учитель. — Была даже мысль снять своеобразный ки-

⁴² Марков М. «Джон Малкович сыграл сибирского «крестного отца»». [Electronic resource]. — URL: <http://www.ridus.ru/news/96631/>

носериал, в котором можно было бы задействовать десять разных городов мира. Но каждый из этих проектов по разным причинам не состоялся. Теперь «Прогулкой» всерьез заинтересовались итальянцы. По замыслу главную роль должна исполнить россиянка, остальных героев сыграют итальянцы. Наша студия «Рок» принимает участие в проекте в качестве сопродюсера. Снимаем не мы: режиссёром будет итальянец. Кто будет играть главные роли, пока неясно»⁴³.

Другой российско-итальянский фильм — историко-приключенческая картина «Элементарная любовь» (*Amori elementari*) Серджио Бассо с Кристиной Каптонди в главной роли — уже на стадии постпродакшна, его съёмки завершились в апреле 2013 года. В одном из интервью режиссёр говорил: «Мы придумали, что самые яркие моменты истории происходят в России. Для меня было большой честью иметь возможность снимать в России. Красивейшая натура, очень доброжелательные люди с глубокими традициями художественного визуального решения»⁴⁴.

Российская актриса Ксения Раппопорт в последние годы стала звездой итальянского кино. На её счету пять громких итальянских ролей: «Незнакомка» Джузеппе Торнаторе (*La sconosciuta*, 2006), «Человек, который любит» Марии Соле Тоньяцци (*L'uomo che ama*, 2008), «Итальянцы» Джованни Веронези (*Italians*,

⁴³ Гиренко В. Герои «Прогулки» пройдутся по Генуе. [Electronic resource]. — URL: <http://izvestia.ru/news/530728>.

⁴⁴ Серджио Бассо: «Я получил возможность делать свою работу благодаря вложениям других людей и отношусь к ним с огромным уважением». [Electronic resource]. — URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=142234>.

2009), «Двойной час» Джузеппе Капотонди (La doppia ora, 2009), «Отец и чужак» Рикки Тоньяцци (Il padre e lo straniero, 2010).

Другой российский актёр — Алексей Гуськов — снялся в двух итальянских проектах — «День и ночь» Маттео Пелегрини (Italian Movies, 2011) и «Святой и Человек» (Era santo, era uomo. Il volto privato di papa Wojtyła; англоязычное название — The Secret Life of John Paul II; 2013), в котором сыграл Папу Римского Иоанна Павла II⁴⁵.

Летом 2013 года итальянский композитор Анджело Баталаменти написал музыку к фильму Фёдора Бондарчука «Сталинград»⁴⁶. Тогда же в рамках Moscow Business square прошёл круглый стол с участием представителей Итальянской национальной ассоциации продюсеров ANICA. Речь шла о преимуществе съёмок в Италии, налоговых льготах и возврате 25 % от вложенных средств, в том случае если исполнительным продюсером картины будет итальянец⁴⁷.

⁴⁵ Алексей Гуськов: «Главное для меня сегодня — призыв Иоанна Павла II: «Не бойтесь! Don't be afraid! Non abbiate paura!» [Electronic resource]. — URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=147376>.

⁴⁶ Анджело Баталаменти записывает музыку для «Сталинграда». [Electronic resource]. — URL: <http://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=146659>.

⁴⁷ Почему российским продюсерам выгодно снимать в Италии: мнение Итальянской национальной ассоциации продюсеров. [Electronic resource]. — URL: http://www.cinemotionlab.com/business/pochemu_rossiyskim_prodyuseram_vygodno_snimat_v_italii_mnenie_italyanskoj_nacionalnoy_associacii_prodyuserov/.

Продуктивные отношения с Россией — это, разумеется, лишь один из векторов «дипломатического» сотрудничества итальянского кино. Итак, первый подход — расширение влияния, копродукция, международный прокат и транснациональность.

Однако молодые итальянские кинематографисты, стартовавшие в последние годы, предлагают другой путь в борьбе с голливудизацией мирового экрана. Зачем дублировать транснациональную тематику, если её уже предлагает «фабрика грёз»? Итальянцам, по мнению молодых авторов, интересно смотреть не только на среднестатистического землянина с обобщёнными проблемами и ценностями, но и на самих себя, на людей, которые решают проблемы своей страны, своего города, своей семьи.

Молодые режиссёры делают ставку на сугубо национальную тематику. Это связано ещё и с тем, что большинство их фильмов софинансирует и прокатывает итальянское телевидение, которому тоже важна национальная проблематика. Именно телевидение даёт шанс дебютантам. Благодаря этому сегодня мы наблюдаем своеобразный бум мало- и среднебюджетного кино, которое имеет как кинотеатральный, так и телевизионный прокат. В режиссуру приходят люди смежных и даже далеких от кино профессий: актриса Валерия Голино, музыкант и композитор Карло Вирдзи, юрист Руджеро Дипаола, фотограф Давиде Маренго, психолог Алессандро Аронадио, театральный режиссёр Массимо Натале и многие другие. Какие же темы интересуют молодых авторов?

Les enfants terribles итальянского кино

Во-первых, это тема взросления, о чём так иронично говорил Тарантино. В 2011 году выходит картина Ивана Коттронео «Берегись! Криптонит» (*La kriptonite nella borsa*), главный герой которой — десятилетний Пеппино — нескладный, не приспособленный к жизни очкарик, в финале фильма выглядит взрослее и самостоятельнее своих странных родственников: эксцентрического дедушки, депрессивной матери, хиппующих кузенов и дяди, разгуливающего по городу в костюме Супермена. Представляется важным, что действие фильма происходит в 1970-х годах, и для Ивана Коттронео это, по всей видимости, и прощание с эпохой, в которой прошло его детство, своеобразное взросление самого режиссёра.

В том же 2011 году выходит еще один фильм на эту тему — «Весь этот мир — твой» Франческо Фаласки (*Questo mondo e per te*). Герою уже 19, но он живет в мире юношеских грёз, читает Чарльза Буковски, Джона Фанте, Лучано Бьянчарди, мечтает сам стать писателем. Мир романтических фантазий рушится, когда заболевает отец. Доселе беззаботный Тео вынужден срочно искать работу, чтобы ухаживать за отцом и иметь возможность продолжать учебу в университете.

В фильме «Незрелые» Паоло Дженовезе (*Immaturi*, 2011) — одном из хитов национального проката — инфантильным героям уже под сорок. Джорджио (его играет звезда современного итальянского кино Рауль Бова), Луиза, Франческа, Пьеро, Вирджилио и Лоренцо (ещё одна звезда — Рикки Мемфис) родились в од-

ном и том же 1972 году. Они одноклассники, в 1992-м окончили школу и с тех пор не виделись. В один прекрасный день все они получают уведомление — из-за бюрократической ошибки их аттестаты аннулированы, они не имеют права больше работать и им придётся пересдавать выпускные экзамены. Бывшие одноклассники собираются вместе, и выясняется, что за двадцать лет их жизнь мало изменилась: Лоренцо по-прежнему живёт вместе с родителями, Вирджилио так же по-подростковому эпатажен, а холостяк Пьеро до сих пор боится серьёзных отношений. Он покупает молодёжную одежду и ходит на дискотеки, а перед свиданием надевает обручальное кольцо, чтобы девушки и не думали сблизиться с женатым мужчиной. Несколько дней совместной подготовки меняют их жизнь: Лоренцо решается на сепарацию от родителей, а Пьеро снимает фальшивое обручальное кольцо.

Позднее взросление инфантильного мужчины — особая тема для итальянской культуры. Среднестатистический житель Апеннинского полуострова не спешит жениться и может до седых волос прожить в родительском доме. Дело в том, что в случае развода законы защищают женщину, но не мужчину. Эта ситуация прекрасно отыграна в легендарной пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано» и её экранизации — фильме Витторио де Сики «Брак по-итальянски» (*Matrimonio all'italiana*, 1964). Отсюда особый тип итальянского мужчины — ленивого, эгоистичного, сластолюбивого маменькиного сынка.

Современное итальянское кино особенно остро реагирует на проблему взросления великовозрастных ин-

фантов, ведь средний возраст режиссёров и их героев — 30–35 лет. В этом плане очень показателен фильм Карло Вирдзи «Самые великие» (*I Più Grandi Di Tutti*, 2012). Крохотный тосканский городок Розиньяно. Однажды водитель Лорис, получающий гроши и живущий на средства жены, получает письмо: «Я самый большой ваш поклонник, хотел бы с вами встретиться». Выясняется, что это Людовико, фанат рок-группы «Плутто», которую Лорис с друзьями создал пятнадцать лет тому назад и о которой все, включая самих музыкантов, благополучно забыли. Людовико (прекрасная актёрская работа Коррадо Фортуну) оказывается очень обеспеченным человеком, он обещает организовать концерт и заплатить приличный гонорар. Лорис с трудом собирает группу: кто-то устроился на завод и не хочет даже вспоминать о былой славе, кто-то вообще сидит без работы и ведёт кочевой образ жизни, кто-то пытается устроить личную жизнь.

Для Людовико «Плутто» — кумиры юности, стены его комнаты увешаны фотографиями и плакатами. Он считает, что группа была авангардной, новаторской и внесла огромный вклад в развитие итальянского рока. Однако вскоре кумиры разочаровывают. Выясняется, что дружной семьи, которой они казались, не было никогда, а всё, что он принимал за музыкальные эксперименты, было или ляпами, или дурачеством. Но если сами музыканты давно забыли о собственной группе, то для Людовико «Плутто» — это вся его жизнь. Много лет назад он вместе с любимой девушкой ехал на их концерт и попал в аварию. Девушка погибла, а он остался прикован к инвалидному креслу.

Ключевая сцена фильма — концерт, который проходит на киностудии «Чинечитта». Музыканты счастливы, это их звездный час, жена и сын Лориса гордятся им, они и не подозревали, что у их мужа и отца столько поклонников. Однако поклонник у них только один — Людовико. Толпа на концерте оказалась киномассовкой. В финале фильма герои окончательно расстаются с иллюзиями юности — и Людовико, и Лорис, и его друзья. Но расставание это конструктивное: отныне в их жизни есть момент абсолютного счастья, которого всем им так остро не хватало, момент эмоциональной встряски и переосмысления собственного существования. Людовико вырвался из 90-х, в которых застрял, а Лорис получил психологическую подпитку, убедился, что кому-то нужен.

Параллельное взросление представителей нескольких поколений — ещё один любопытный поворот этой темы, который предлагает молодое итальянское кино. Почти одновременно выходят два фильма, построенные на одной и той же сюжетной ситуации: мужчина обнаруживает, что у него есть взрослый ребёнок. В фильме Эдоардо Лео «Здравствуй, папа!» (Buongiorno Papà, 2013) Андреа (его играет Рауль Бова), сорокалетний специалист по продакт-плейсменту (размещению в фильмах и сериалах закамуфлированной рекламы), вынужден воспитывать 17-летнюю дочь Лейлу, мать которой умерла. Это знакомство — шок для обоих. У Андреа подружки возраста Лейлы, одну из них он встречает в школе: она оказывается одноклассницей его дочери. Лейла в свою очередь ошарашена миром отца, который закатывает вечеринки, делит дом с дру-

гом (его играет сам Эдоардо Лео, который больше известен как актер) и ведёт себя, словно ему двадцать, а не сорок. Подростковые поведенческие модели отца и дочери зарифмованы, причём часто кажется, что психологически дочь старше отца. Разумеется, к финалу фильма взрослеют оба, оставляя проблемы «переходного возраста» позади.

Двумя годами ранее выходит фильм Франческо Бруни «Ништяк!» (Sciàlla!, 2011), где проблема разновозрастного взросления решается еще более радикально: сыну 15, отцу — за 60. Лука ходит заниматься итальянским к профессору Бруно. Мать Луки должна уехать и поэтому просит преподавателя приютить подростка. На вопрос, с какой стати, она отвечает: это твой сын, но ему самому об этом лучше не знать. История начинается с взаимного отталкивания героев: Луке не нравится диктат взрослого, к тому же малознакомого человека. Бруно скучает по привычному холостяцкому ритму, который оказался разрушен вторжением подростка. Но постепенно начинается процесс притяжения. В кульминационной сцене Бруно совершит головокружительный для своего возраста поступок: полезет в драку с недругами Луки и отобьёт сына.

Авторы фильма применяют психологическую теорию полярностей, выстраивая оппозицию «страсть — холодность», «активность — пассивность», «наивная восторженность — цинизм». И, как и положено в теории полярностей, противоположности влияют друг на друга. Лука становится более выдержанным, спокойным, рациональным, а Бруно вдруг обнаруживает у себя озорной огонёк в глазах, кураж и желание жить.

Полифонию многопоколенного взросления выстраивает в своем фильме «Красное и синее» (Il Rosso E Il Blu, 2012) режиссёр Джузеппе Пиччиони. Мы оказываемся в обычной итальянской школе. Перед нами 16-летние выпускники, 30-летний учитель на замену Джованни (Риккардо Скамарчио), 50-летняя директор Джулиана (Маргерита Буй) и преподаватель истории искусств синьор Фьорито (третья звезда итальянского кино в этом фильме — Роберто Херлицка), который, кажется, был знаком с Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти, настолько он стар, ворчлив, циничен и разочарован не только в поколении учеников, но и в поколении учителей.

Сложнейшие перипетии этой полифабульной картины меняют всех. Джованни удаётся сломать стену непонимания и среди коллег, и среди школьников. Джулиана — одинокая женщина с симптомами эмоционального выгорания, характерного для тех, кто долго работает с людьми, — учится видеть в учениках не функцию, а человека: она вынуждена заботиться о заболевшем Бруньоли, мать которого неожиданно исчезла. Ну а профессор Фьорито получает испытание любовью: к нему придёт его бывшая ученица, которая напомнит, что он не настолько стар, как хочет казаться, а его лекции были когда-то настоящими произведениями искусства.

Семья по-итальянски

К теме взросления примыкает вторая важнейшая тема современного итальянского кино — распад и вос-

соединение семьи. Фильм «Когда ночь» Кристины Коменчини (Quando La Notte, 2011, участие в основной программе Венецианского кинофестиваля) — психологическая драма с элементами триллера. В маленький городок на севере Пьемонта приезжает Марина (её играет известная актриса Клаудия Пандольфи) с маленьким сыном Марко. Муж при этом остался в Риме. Недомолвки, умолчание, атмосфера какой-то мрачной тайны. Марина снимает комнату в доме Манфреда, горного спасателя (его играет знаменитый актер Филиппо Тими).

Марко часто плачет, не даёт Марине спать, она раздражается, срывается на него. Так в фильм входит висконтиевский мотив преступной матери. Однажды вечером Манфред слышит удар, звук разбившегося стекла, плач Марко, крики Марины, затем снова удар, после которого плач смолкает. Манфред стучится в комнату постояльцев, но дверь заперта. Он ломает дверь и врывается в комнату. Хватает окровавленного Марко и везёт его в больницу. Марина не помнит, что произошло; Манфред убеждает её в том, что она сама ударила ребёнка, чтобы тот замолчал.

Этот страшный инцидент сближает Марину и Манфреда, однако отношения невозможны: у неё есть муж и сын, у него — жена и дети. Марина приедет к Манфреду спустя 15 лет, но и это ничего не изменит: они, как и в прошлый раз, расстанутся. В финале мы увидим Манфреда на фоне заснеженных вершин, а Марину в вагоне римского метро. Формально семья в этой истории остаётся за скобками, а фактически она предстаёт своеобразным магнитным полем, кото-

рое каждую минуту, каждый момент влияет на отношения двух людей.

Предельно крупный план при разговоре на данную тему предлагает Паоло Вирдзи, старший брат музыканта и режиссёра Карло Вирдзи. Его картина «Каждый божий день» (*Tutti i santi giorni*, 2012) повествует о молодой семье. Гвидо и Тони кажутся идеальной парой, но постепенно выясняется, что за внешним благополучием скрываются проблемы: у обоих затянувшийся конфликт с родителями, уже который год не получается завести ребёнка, но главное — Тони считает, что она недостойна Гвидо. В прошлом она панк, бунтарка и анархистка. Однажды она уходит к своему бывшему парню, от которого когда-то и сбежала под венец к Гвидо. Далее Вирдзи переворачивает привычный образ итальянского мужчины. Тихий, беззлобный «ботаник» Гвидо начинает поиски Тони, впутывается в разные истории, устраивает драку в рок-клубе, вламывается в квартиру к сопернику и уводит любимую. Не женщина бежит за мужчиной, что вполне привычно для итальянской культуры, а наоборот — мужчина за женщиной, что для итальянцев почти нонсенс. Но главное — этот союз неоднократно трещал по швам, на протяжении всего фильма мы видим, что у него нет шансов. Однако, как выясняется, для тех, кто любит, нет ничего невозможного.

Тема семьи, которая трещит по швам, интересует и Люку Лючини, который в 2010 году снимает картину «Женщина моей жизни» (*La donna della mia vita*). Джорджио и Леонардо — родные братья, хотя, на первый взгляд, у них нет ничего общего. Один — бруталь-

ный сластолюбец, который не пропустит ни одной юбки. Второй — нежный, хрупкий, готовый из-за малейшей неудачи покончить жизнь самоубийством. Однажды в жизни Леонардо появляется Сара. Но Леонардо не знает, что Сара — бывшая девушка Джорджио, а Сара не предполагает, что Леонардо и Джорджио — братья. Клубок противоречий разматывает их мать Альба, которую играет легендарная Стефания Сандрелли. Она предстаёт здесь некой мифологической, архетипической Великой Матерью, сглаживающей острые углы, примиряющей враждующие стороны и соединяющей едва не развалившуюся семью.

Представитель «зрелого» поколения итальянских кинематографистов Карло Ванцина предлагает посмотреть на процесс создания семьи с нуля в своей картине 2013 года «Невероятные приключения итальянцев в Америке» (Mai Stati Uniti, буквальный перевод — «Мои Соединённые Штаты»). При этом, подобно молодым режиссёрам, он выводит на экран сугубо итальянские типы. Секретарша-истеричка Анжела, живущая на успокоительных; легкомысленная красотка, охотница на мужчин Кармен; несмешной клоун Нино, Пьеро в костюме Арлекина; картежник-неудачник Антонио; служащий зоопарка Микеле, сорокалетний мужчина с сознанием шестилетнего ребёнка. Что объединяет этих людей? Однажды их вызывает адвокат и объявляет, что все они — дети одного отца, который завещал им свое миллионное состояние. Но выдвинул условие — они должны все вместе отправиться за океан и развеять его прах в Аризоне. Разумеется, это путешествие, наполненное комедийными перипе-

тиями, сделает из пяти совершенно разных и доселе не знакомых людей одну дружную семью.

В этой картине есть и едва уловимый политический подтекст. Почему все эти люди столь неудачливы? Почему наследство для них — единственный шанс на достойную жизнь? Всего в нескольких фразах звучит страшное слово для итальянцев — «кризис». Сами итальянцы горько шутят, что у всех один кризис, а у них три: национально-экономический; общеевропейский, шлейф которого тянется с 2008 года; и национально-политический, связанный с Сильвио Берлускони, его отставкой и последующими событиями. В Италии говорят: «Хочешь сохранить друзей — не говори о политике». Эти публицистические, злободневные обертоны Ванцина вводит очень аккуратно, ненавязчиво, обогащая и углубляя жанровую интонацию авантюрной комедии.

Гоморра внутри священной римской кольцевой

Политическая тема в молодом итальянском кино звучит не так громко, как это было в 1960 — 1970-е годы. Тем не менее голос политического кинематографа различим, он не тонет в фоне других тем и проблем. Знаменитая «Гоморра» Маттео Гарроне (Gomorra, 2008) — обладатель Гран-при Каннского кинофестиваля — вязкое, тягучее, усложнённое параллельным действием повествование, разрушающее романтический миф о неаполитанской мафии (авторы используют созвучие Каморра — Гоморра). «Квартира в Афинах» Руджеро Дипаолы (Appartamento ad Atene, 2011) — ис-

следование природы фашизма. «Первые в списке» Роана Джонсона (*I primi della lista*, 2011) — бойкая, острая на язык, полемичная картина о молодёжных бунтах 1970-х, в которой достаётся как «правому», так и «левому дискурсу».

«Конфетка» Андреа Молайоли (*Il gioiellino*, 2011) — беспощадная история крушения корпорации. Когда-то о ней говорили: не фирма — конфетка! Но постепенно кумовство, коррупция, чудовищная некомпетентность «своих да наших» на ответственных местах привели к катастрофе. Документальная картина «Сжатые кулаки» Фьореллы Инфашелли (*Pugni chiusi*, 2011) — рассказ о группе рабочих, которые захватили местную тюрьму и стали жить в ней как заключённые, чтобы привлечь внимание общественности к проблемам их предприятия. «Школа «Диаз»» Даниэля Викари (*Diaz — Non pulire questo sangue*, 2012) — почти документальное воспроизведение с порой безжалостной достоверностью страшных событий 21 июля 2001 года, когда генуэзская полиция жестоко подавила мирный митинг протеста.

«Двадцать сигарет» Аурелиано Амадея (*20 sigarette*) — триумфатор Венецианского фестиваля 2010 года — жёсткий, основанный на документальном материале и личных воспоминаниях автора рассказ о том, как молодой помощник режиссёра оказывается в Ираке, в самом пекле теракта, произошедшего 12 ноября 2003 года на итальянской военной базе в Насирии. Раненый, он вернулся в Рим и с удивлением узнал, что ни о каком теракте здесь и не слышали. Представители власти, приходившие к нему в больницу, говорили,

что это был просто взрыв боеприпасов. Враньё в глаза и цинизм чиновников, выдающих чёрное за белое, заставили Аурелиано Амадея сделать героем фильма самого себя и рассказать, что же произошло на самом деле.

Человек в эпицентре политических событий интересуется и Алессандро Аронадио. В 2010 году выходит его нашумевший фильм «Жизнь одна, возможно, две» (*Due vite per caso*). Главный герой — двадцатилетний Маттео — всё своё время проводит в баре с симптоматичным названием «В ожидании Годара» и собирается поступать в полицейскую академию. Однажды ночью он едет на машине и встречает на своём пути патрульную машину. С этого момента действие раздваивается. Мы видим два варианта развития событий: что будет, если Маттео столкнётся с полицейскими, и что будет, если столкновения удастся избежать. Перед нами две судьбы, два Маттео, два пути — бунтарско-революционный и конформистско-благополучный. Правда, кульминация в обоих вариантах одна — манифестация и столкновение с полицией. Только в первом случае Маттео среди протестующих, а во втором — среди карабинеров, которые этот протест подавляют. Кинообозреватель Эдоардо Беккатини пессимистично заметил: «На самом деле даже если в фильме присутствуют следы того самого молодёжного протеста, вряд ли в финале останутся хоть малейшие сомнения в идентичности жертвы и палача»⁴⁸.

⁴⁸ Edoardo Beccatini. *Vite parallele che si incontrano nella cronaca italiana più recente*. [Electronic resource]. — URL: <http://www.mymovies.it/film/2010/duevitepercaso/>

Проблеме коррупции посвящена картина Джамбаттисты Авеллино «Кто-то говорит «нет»» (*C'è chi dice no*, 2011). Правда, для разговора об этой болезненной для Италии теме режиссёр избрал комедийную интонацию. Три школьных друга встретились спустя двадцать лет после получения аттестата, но выяснилось, что похвастаться им нечем. Макс — блестящий журналист, однако его место досталось дочери известного писателя. Ирма — компетентный и уважаемый доктор, но на её должности теперь любовница главврача. Самуэле — выдающийся юрист, который долгие годы работал ассистентом на кафедре, а когда появилась возможность пойти на повышение, ему перешёл дорогу сын начальника. Герои решили сказать системе кумовства твердое «нет», основали движение «Пираты заслуг» и объявили вендетту своим соперникам.

Комедийным ключом к разговору о серьёзной проблеме воспользовался и Массимилиано Бруно в своём фильме «Да здравствует Италия!» (*Viva l'Italia*, 2012). Его герои — члены влиятельной семьи Спаньоло. Микеле — глава семьи, успешный политик (блестящая актёрская работа Микеле Плачидо). Его дочь Сюзанна (Амбра Анджелини) — актриса, у которой проблемы с дикцией, её снимают в телесериалах и рекламе только потому, что она дочь своего отца. Старший сын Валерио (Алессандро Гасман) — топ-менеджер в крупной корпорации, однако кроме футбола и женщин его мало что интересует. Он получил это место тоже исключительно из-за связей отца. Младший сын Рикардо (Рауль Бова) — белая ворона среди Спаньоло. В студенческие годы увлёкся левыми идеями, ушёл из

дома и устроился в обычную городскую больницу, где сейчас работает врачом.

Но после известий о болезни отца (это завязка картины) Риккардо приходится вернуться. Микеле постиг странный недуг — он разучился врать, теперь всем и при любых обстоятельствах он говорит правду. Первой жертвой его откровенности стала жена, которой он объявил, что никогда не любил её и женился на ней по расчету. Оскорблённая мать семейства собирает чемоданы и уезжает. Детям приходится устроить дежурства в старом родительском доме, чтобы кто-то всегда был рядом с отцом. Отныне дом — это тюрьма и для него, и для них.

Отец беспощаден как к себе, так и к собственным детям. Он прямо заявляет, что занимался коррупцией: «Я как-никак политик, а значит, умею воровать». Старшего сына называет слабоумным, дочь — бездарностью, а младший сын к своему удивлению узнает, что получил место врача не просто так, а после звонка отца. Политическая тема здесь плотно увязана с семейной, причем оценочные полюса постоянно меняются. Что плохо с точки зрения политики, хорошо с точки зрения семьи и наоборот. Собственно, и коррупция, и грязные политические игры, и финансовые махинации Микеле — всё было ради детей, ради того, чтобы построить дом, в котором они выросли, ради того, чтобы помогать им в будущем. Массимилиано Бруно не просто связывает эти два тематических пласта, но и противопоставляет их. Это позволяет, во-первых, спрятать политическую начинку в обёртку семейной комедии. Во-вторых, показать переплетение полити-

ческих и семейных связей, столь характерное для Италии и столь красноречиво показанное Фрэнсисом Фордом Coppолой в «Крёстном отце». В-третьих, — уйти от оправдания коррупции «ради блага семьи».

Мы видим чудовищно запутанный клубок, где плюсы и минусы постоянно меняются местами — всё зависит от ракурса. Этот клубок распутывает диагноз Микеле. Режиссёр жертвует стройностью сюжетосложения ради стройности концепции. Вся линия лечения Микеле оказывается тупиковым ходом. В какой-то момент абсолютно все персонажи забывают, что он болен, что говорить правду — это болезнь. Правда оказывается единственным способом решить застарелые проблемы, единственным лекарством. А поскольку это лекарство, оно часто бывает горьким.

С медицинской метафорикой работает и режиссёр Джанфранко Рози, получивший за свой фильм «Священная римская кольцевая» (*Sacro GRA*, 2013) главную награду 70-го Венецианского кинофестиваля. Это событие дважды знаменательно: впервые «Золотого льва Святого Марка» получила документальная картина и впервые с 1998 года — итальянская.

«Я хочу посвятить победу персонажам фильма, которые впустили меня в свои жизни. Кто-то даже стал невольным главным героем, не подозревая об этом»⁴⁹, — сказал режиссёр. Герои фильма живут вдоль *Sacro GRA* — 64-километровой кольцевой дороги, опоясыва-

⁴⁹ Cinema, il Leone d'Oro va al «Santo Gra» di Gianfranco Rosi. [Electronic resource]. — URL: <http://www.liberoquotidiano.it/news/1306307/Cinema-il-Leone-d-Oro-va-al-Santo-Gra-di-Gianfranco-Rosi.html>.

ющей Рим. Мы видим «возрастных» проституток, нищего аристократа, биолога, изучающего пальмы в ботаническом саду. Связывает все эти сцены сквозная линия с машиной скорой помощи, которая превращается в метафору упущенного времени, невозможности спасения дряхлого общественного организма и предвестия неизбежного и скорого конца.

В метафору вырастает и фигура главного героя документального фильма Марко Бонфанти «Последний пастырь» (*L'ultimo pastore*, 2012). Ломбардийский пастух Ренато Дзукелли накануне Рождества идёт со своими 700 овцами в Милан, чтобы на площади перед собором устроить праздник для детей — показать им овец. Попутно он размышляет, что в Ломбардии остаётся всё меньше мест, где можно пасти скот. Плодородные поля застраиваются небоскрёбами, на месте лугов появляются бетонные автострады и гаражные комплексы, города наступают на традиционный, привычный, «фирменный» итальянский ландшафт. Это не только конфликт природы и цивилизации, как может показаться на первый взгляд. Это конфликт старой и новой Италии, в которой Ренато неуютно, которая, как он говорит, перестаёт быть похожа на то, где ты вырос, на твой дом. Название — «Последний пастырь» — указывает не только на путь самого героя, но и на путь целой страны, который заканчивается тупиком.

Не менее пессимистичен и автор документального фильма «Видеократия» (*Videocracy*, 2009) Эрик Гандини. Формально эту картину нельзя назвать итальянской, это совместное производство Швеции, Дании,

Великобритании и Финляндии. Впрочем, такой фильм и не мог быть снят в Италии. Если Роза прячет политические мотивы в метафорику, ассоциативный ряд, то Гандини многие вещи проговаривает впрямую, без обиняков. Это жёсткий приговор Сильвио Берлускони и его эпохе. Собственно, фильм можно назвать портретом одиозного премьер-министра. И хотя глава государства на экране появится лишь мельком, всё, что мы увидим, есть отражение того мира, который он построил.

В фильме несколько главных героев. Рикардо — простой рабочий, который хочет изменить судьбу, стать богатым и знаменитым. Для этого в Италии есть только один инструмент — телевидение. Мечта Рикардо — стать футболистом, которого постоянно показывают в различных шоу, и жениться на одной из фотомоделей, которыми густо населен голубой экран.

«Архангел», открывающий врата в этот «горный» мир, — продюсер Леле Мора. Мы видим его одетым во всё белое в его доме, наполненном исключительно белыми вещами. Он не просто продюсер — он вершитель судеб. И, поскольку телевидение Берлускони было исключительно развлекательным, Мора предстаёт хозяином этакой фабрики звёзд масштаба целой страны.

Но если в этом мире есть невидимый бог, волю которого транслирует архангел, значит, должен быть и демон, носитель энергии отрицания и сомнения. И этот демон здесь есть. Это Фабрицио Корона, скандальная фигура итальянского шоу-бизнеса. Он занимается грязным бизнесом — фотографирует звёзд в неприглядных ситуациях и за большие деньги продаёт им

эти фотографии. С одной стороны, миссии Леле и Фабрицио прямо противоположны — архангел возносит, демон ниспровергает. Но в финале выясняется, что они — две стороны одного листа, два равных основания той сбалансированной системы, того мира, который создал Берлускони.

Материк спасения

Особая тема в жизни современной Италии и, соответственно, особая тема в национальном кино — иммигранты, наводнившие страну. Один из самых ярких фильмов, поднимающих иммигрантскую тему, — «Материк» Эммануэле Криалезе (Terraferma, 2011), удостоенный специального приза Венецианского кинофестиваля и Кубка Пазинетти за лучший фильм.

Действие картины происходит на небольшом острове Лампедуза, который расположен к югу от Сицилии. В центре — трехпоколенная рыболовецкая семья: дед Эрнесто (Миммо Кутиккьо), его сноха Джульетта (Донателла Финокьяро) и его двадцатилетний внук Филиппо (Филиппо Пучилло). Их жизнь совсем не похожа на сюжет легендарной картины Лукино Висконти «Земля дрожит» (La terra trema: Episodio del mare, 1948). Промысел умирает, рыбы больше нет, многие продают катера, а те, кто их покупает, катают туристов. Джульетта мечтает, чтобы Филиппо уехал на материк — там шансов на благополучную жизнь больше.

Однажды во время рыбалки Филиппо видит лодку, переполненную африканцами. Лампедуза — первый остров на пути из Африки в Италию, поэтому он при-

тягивает беженцев. Измождённые беженцы просят о помощи. Однако перед рыбаками встаёт непростой выбор: помочь — значит нарушить строжайший запрет властей, а отвернуться и сделать вид, что лодки не было, — значит нарушить неписанный кодекс моряка и самые простые, понятные ребёнку, моральные принципы. Эрнесто и Филиппо выбирают первое. Так в их доме оказывается беременная африканка, а они сами переходят на нелегальное положение. Отныне в доме должен быть кто-то из членов семьи, иначе всё раскроется. Ситуация осложняется тем, что в том же доме живут туристы, которым Джульетта сдаёт комнату.

Выясняется, что в нынешней экономической ситуации африканцы и сицилийцы мало чем отличаются друг от друга. Оппозиция «бесправные беженцы — благополучные жители развитой страны» — лишь формальная, внешняя. И те, и другие с равными усилиями рвутся на материк, который становится символом лучшей жизни. Правда, сицилийцы, в отличие от африканцев, понимают, что и на материке едва ли лучше — кризис распространился по всей стране.

Исполнитель роли Эрнесто Миммо Кутиккьо рассказывал в интервью, что фильм снимался на протяжении четырёх месяцев на острове Линоза, и в течение этого времени съёмочная группа неоднократно видела лодки с африканцами. Ситуация, показанная в картине, — не экстраординарная, а уже ставшая обыденной. «Я настолько проникся всей этой историей, — вспоминал Кутиккьо, — что, вернувшись домой, лишь спустя месяц смог снова сделаться самим собой»⁵⁰.

⁵⁰ Фестиваль кино «Из Венеции в Москву» обзавелся россий-

Фильм Андреа Сегре «Ли и поэт» (Io sono Li, 2011) посвящён иммигрантам из Азии. Буквальный перевод названия — «Я есть Ли» — отсылает к простейшим грамматическим формам, которые необходимо освоить, чтобы говорить на итальянском языке. Главная героиня — китайка Сунь Ли (Чжао Тао, «Давид ди Донателло» за лучшую женскую роль) — мечтает, чтобы к ней приехал её маленький сын. Но перелёт стоит дорого, таких денег у неё нет, и, чтобы заработать их, она буквально продаёт себя в рабство китайской мафии. Причём когда кончается это рабство, знает только главарь, женщина же живёт надеждами и томительным ожиданием. По «контракту» с соотечественниками она работает в баре на Кьодже, острове неподалеку от Венеции. Там она знакомится с Бепи (Раде Шербеджия) — рыбаком и поэтом.

Бепи — очень интересная фигура, посредническая, причём посредник он двойной: через него Ли знакомится с Италией и через него же мы знакомимся с Ли. Тот, кого Ли считала коренным итальянцем и кто стал её проводником по этому новому миру, тоже оказывается иммигрантом: когда-то он приехал сюда из Югославии, но ассимилировался, слился со средой, и только старые друзья, с которыми Бепи встречается в баре, знают, что он беженец. Фильм приятно удивляет великолепной актёрской работой, мягким, теплым юмором, потрясающей красоты изображением оператора Луки Бегацци. Финал картины двойственный: мечта Ли осуществилась, но Бепи больше нет. Тем не менее

ской программой. [Electronic resource]. — URL: <http://ria.ru/culture/20120319/600045496.html>.

фильм согревает — не только потому, что для финала выбрана странная, но завораживающая огнепоклонническая сцена: Ли обливает бензином ветхую рыбацкую лачугу Бепи, которую он ей завещал, и поджигает её, устраивая своеобразный прощальный ритуал. Дело не только в этой сцене. Весь фильм от визуального строя до концепции пронизан теплом человеческих — человеческих — отношений, которое распространяется независимо от национальности, культурных кодов и социальных барьеров.

Если Криалезе и Сегре избирают для разговора об иммигрантской проблеме жанр драмы, то режиссёр Массимо Андреи пытается сделать это легко — с помощью комедии. Его картина называется «Белорусский гладиатор» (Benur — Un gladiatore in affitto, 2012). В центре конфликт двух уже немолодых мужчин. Римлянин Серджо — в прошлом актёр массовки на легендарной студии «Чинечитта», но после травмы он вынужден работать гладиатором у стен Колизея, звать к себе туристов на фотосессию. Озлобленный, ленивый, инфантильный, он пытается наскрести на алименты и школьные поездки сына-оболтуса. Однажды его сестра, зарабатывающая на жизнь «сексом по телефону», встречает бывшую начальницу, которая предлагает неплохие деньги за ремонт ее стоматологического кабинета. Казалось бы, отличный шанс поправить финансовое положение! Но Серджо, во-первых, рискует при этом потерять место гладиатора, во-вторых, он уже не так ловок после травмы, в-третьих, — и это самое главное — он разучился работать и мечтает получать деньги просто так.

И тут появляется такая возможность. Приятель, занимающийся нелегальной «поставкой» гастарбайтеров из Белоруссии, предлагает Серджо взять одного из них, Милана Стравинского. Так почтенный римлянин становится рабовладельцем — Милан готов работать за еду и хоть какие-нибудь деньги. Он не только подменяет «хозяина» у стен Колизея, не только ремонтирует стоматологический кабинет, но и полностью меняет жизнь Серджо и его сестры. Их запущенная, бедно обставленная квартира превращается в респектабельное жилище, а они сами — в солидных синьора и синьору.

Правда, рабовладельческие отношения довольно быстро трансформируются: сестра влюбляется в Милана, а Милан начинает чувствовать себя хозяином положения. Постепенно рабом становится не он, а Серджо — рабом собственной непригодности к жизни.

Андреи порой работает на грани вульгарности, многие шутки представляются излишне прямолинейными и плоскими, однако сама попытка разговора об этой теме в комедийном ключе очень важна. Комедия — одно из лучших терапевтических средств культуры, и если о столь острой, болезненной социальной проблеме позволительно говорить с комедийной интонацией, значит, рана уже не так глубока. Разумеется, речь идёт не об изменении самой ситуации, которая сложна и противоречива, а об изменении отношения к ней в обществе.

Жанровое кино VS авторское кино

Еще одна важнейшая проблема мирового кино — увеличение разрыва между мейнстримом и артхаусом,

жанровым и авторским кинематографом, которые становятся едва ли не автономными областями культуры. В Италии дела обстоят несколько иначе. Здесь можно говорить о двух любопытных тенденциях.

С одной стороны, сегодня мы наблюдаем расцвет жанрового кино. Во многом это влияние телевизионного заказа и телевизионной финансовой поддержки: очевидно, что продюсеры заботятся о высоких кассовых и рейтинговых показателях. Итальянцы отдают предпочтение трём жанрам — мелодраме, биографическому фильму, но на первом месте, конечно, комедия, с которой у национальной аудитории особые отношения с незапамятных времён.

Пожалуй, нет ни одного подвида комедии, который нельзя было бы найти на итальянских экранах. Это авантюрная комедия — например «Чужое лицо» Паппи Корсикато (*Il volto di un'altra*, 2012) — история о пластическом хирурге и его жене-телеведущей, которые решили разбогатеть, одурачив страховую компанию, а следы своей аферы скрыть с помощью доселе невиданного шоу — пластической операции в прямом эфире.

Любима итальянцами и пародия. В 2011 году вышел фильм Эцио Греджо «Блокбастер 3D» (*Vox Office 3D*), высмеивающий голливудские хиты от «Зорро» и «Кода да Винчи» до «Властелина колец» и «Аватара». Наиболее удались шутки по поводу кинофраншиз: новелла про 50-летних Гарри Поттера, Рона и Гермиону, которые по прихоти продюсеров никак не могут окончить Хогвардс; и эпизод «Агент Ноль Ноль Почти Семьдесят. Дом престарелых подождет» про пожилого Джеймса Бонда, которого продюсеры никак не отпускают на пенсию.

Но ещё более популярны романтическая («Промях» / *Gli sfiorati*, 2011, реж. Маттео Ровере; «Любовь: инструкция по применению» / *Manuale d'amore*, 2011, реж. Джованни Веронези) и семейная комедии («Командир и аист» / *Il comandante e la cicogna*, 2012, реж. Сильвио Сольдини).

То, что комедия — королева итальянских экранов, доказывают и кассовые сборы. За последние десять лет итальянские картины шесть раз становились годовыми лидерами проката, и все шесть фильмов — комедии. Это «рождественская трилогия» Нери Паренти — «Рождество на Ниле» (*Natale sul Nilo*, 2002), «Рождество в Нью-Йорке» (*Natale a New York*, 2006), «Рождество в круизе» (*Natale in crociera*, 2007); «Внезапный рай» Леонардо Пьераччиони (*Il paradiso all'improvviso*, 2003), «Какой прекрасный день» Дженнаро Нунциатте (*Che bella giornata*, 2011) и «Добро пожаловать на север» Луки Миньеро (*Benvenuti al Nord*, 2012).

Вторая тенденция связана с авторским кино. Как известно, авторское кино принципиально внежанрово, подлинному автору тесно в рамках формул и условностей, он или работает «поперёк» жанровых конвенций, или лихо смешивает жанровые структуры. Это не значит, что автор вовсе не может вступить на территорию жанрового фильма (Лукино Висконти, например, утверждал, что многие его картины основаны на законах мелодрамы), но это скорее исключение, нежели правило. В этом отношении в итальянском кино очень интересная ситуация.

Самые заметные фигуры среди молодых режиссёров, которых причисляют к авторскому кино, — Па-

оло Соррентино и уже упоминаемый нами Маттео Гарроне — тяготеют к жанровым формулам, работают в традициях итальянской политической драмы. Три самые известные картины Соррентино созданы именно в этом жанре. Участник основной программы Каннского кинофестиваля фильм «Последствия любви» (*Le conseguenze dell'amore*, 2004) — история о бизнес-консультанте, который оказался в рабстве у мафии. Номинированная от Италии на «Оскар» картина «Изумительный» (*Il divo: La spettacolare vita di Giulio Andreotti*, 2008) рассказывает о премьер-министре Джулио Андреотти, который за связи с мафией и причастность к заказному убийству был приговорен к 24 годам тюрьмы. Ещё один фильм-конкурсант Канн — «Великая красота» (*La grande bellezza*, 2013) — панорама жизни Рима, который предстаёт современным Вавилоном. По сравнению с временами, когда Федерико Феллини снимал свою масштабную фреску «Сладкая жизнь» (*La dolce vita*, 1960), Вавилон стал ярче, притягательнее, а его жители — более алчными и мелкими.

Через оппозицию жанровое — авторское очень любопытно рассмотреть творчество режиссёра, которое стоит несколько особняком в итальянском кино. Это Ферзан Озпетек, которого называют «итальянским турком», «итальянским Педро Альмодоваром» и «итальянским Франсуа Озоном». Его фильмы — самый настоящий сплав жанров, в них можно найти элементы драмы, мелодрамы, комедии, триллера, детектива. О своей последней на сегодня картине — «Присутствии великолепия» (*Magnifica presenza*, 2012, буквальный перевод — «Великолепное присутствие») — режиссёр

сказал: «Это мой самый сложный фильм, потому что я смешиваю развлечение, слёзы и драму, как в жизни»⁵¹.

Кроме того, Озпетек затрагивает смелые, до недавнего времени запретные темы, которые порой преподносит в «эпатажном соусе». Как точно замечает российский кинокритик Дарья Серебряная, Озпетек «обычно работает на стыке трёх тем — отчаянно непреодолимого гомосексуализма, трудных отношений с исторической родиной (между Турцией и Италией курсируют герои всех его ранних фильмов) и авторитарных фамильных связей»⁵².

При этом, экспериментируя с жанровыми структурами и эпатируя консервативную итальянскую публику, режиссёр умудряется делать достаточно традиционные фильмы. Настолько традиционные, что одни критики называют их старомодными, а другие — формульными, стереотипными. В этом смысле очень показательна реплика Валерия Кичина о «Присутствии великолепия»: «Фильм Озпетека принадлежит к типичному конвейерному «мейнстриму», и, отдавая дань кинематографическому изяществу стиля, я всё-таки думаю, что с таким багажом режиссёр скоро окончательно вылетит из обоймы фестивальных завсегдаев»⁵³.

⁵¹ Michele Anselmi. Ozpetek, spettri e gay. — [Electronic resource]. URL: http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2012/03/13/AP3td04B-ozpetek_spettri_gay.shtml#axzz1p71PpghY.

⁵² Серебряная Д. Присутствие великолепия. — [Electronic resource]. URL: <http://www.timeout.ru/cinema/event/273594>.

⁵³ Кичин В. Итальянскому кино дадут фору на ММКФ. — [Electronic resource]. URL: <http://www.rg.ru/2012/06/29/mmkf-site.html>.

Собственно, у Озпетека никогда не было репутации серьёзной фигуры итальянского авторского кино, в отличие от Моретти, Гарроне или Соррентино. В последние годы у него сложилась другая репутация — режиссёра, который делает кассу. При этом его фильмы всегда узнаваемы, обладают чертами уникального стиля — Озпетек тяготеет к тонкой стилизации в духе Лукино Висконти и интертекстуальной игре в духе Вуди Аллена. Уже упоминаемое «Присутствие великолепия» буквально пропитано отсылками — от фильмов Каstellани («Привидения по-итальянски» / *Questi fantasm*, 1967) и Висконти («Гибель богов» / *La caduta degli dei*, 1969) до пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» и эпохи зарождения итальянского неореализма.

По всей видимости Озпетек работает в зоне взаимопроникновения жанрового и авторского начал, которую называют арт-мейнстримом и которая является своеобразным мостом над пропастью, разверзшейся сегодня между жанровым и авторским кино.

Нарратив VS визуальность

Ещё одна крайне важная оппозиция, которая стала конфликтной пружиной современного кино, — «повествовательное — изобразительное». Это давняя дискуссия, к какому из традиционных искусств кинематограф ближе — к литературе и театру или живописи и фотографии. Можно сказать, что две эти линии — нарративная и визуальная — всегда существовали в истории кино, то уступая первенство одна другой, то, наоборот, переплетаясь друг с другом.

Сегодня нарратив вытесняется грубой, яркой, завораживающей визуальностью. Это происходит и в голливудских блокбастерах — история может быть формульной, не оригинальной, клишированной, но это неважно: она лишь подпорка для зрелища, которое превращается в физиологический аттракцион, бьющий по глазам и нервам зрителей. Но и в авторском кино мы видим усиление этой тенденции, когда психологизм уступает место чистой пластике. Вместо мотивировок и глубокой проработки диалогов — говорящая деталь или некая пластическая фигура, которая даёт понять, что же произошло на уровне сюжета.

Итальянское кино, как и американское, всегда тяготело к традиционному нарративу и психологизму. Однако среди фильмов последних лет есть несколько картин, которые являются любопытными репликами в дискуссии по поводу повествовательности и изобразительности.

В 2012 году выходит фильм Давида Манули «Легенда о Каспаре Хаузере» (*La leggenda di Kaspar Hauser*) — фильм-ловушка, который постоянно обманывает ожидания зрителей. Аннотация гласит: «Человек-загадка Каспар Хаузер был обнаружен на рыночной площади Нюрнберга 26 мая 1828 года. Подросток был одет в простое крестьянское платье, плохо ходил, почти не говорил, повторяя лишь две, ничего не значащие для него фразы — «Не знаю» и «Я хочу быть кавалеристом, как мой отец». Найдёныш скоро стал знаменитостью и объектом пристального внимания медицинского сообщества, пытавшегося разобраться в поведении и происхождении Хаузера. Ему приписывали экстра-

сенсорные способности, которые оказались выдумкой одного из своих покровителей».

Собственно, по аннотации это ремейк классической картины Вернера Херцога «Каждый за себя, а Бог против всех» (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974). Но ни XIX века, ни Германии, ни отсылок к Херцогу в фильме нет. Действие происходит в весьма условное «наше время» на некоем малолюдном острове (съёмки велись на Сардинии). Поначалу кажется, что никакого Каспара Хаузера не будет вовсе, что это просто трюк, как лысая певица из пьесы Ионеско. Фильм начинается как музыкальное видео, снятое на модную клубную композицию в стиле «техно». Первые несколько минут настраивают на то, что никакого нарратива не будет, что перед нами фильм-клип, подобный «Кислороду» Ивана Вырыпаева. Но как только мы принимаем эти правила игры, автор переключает регистр. Появляется Каспар Хаузер, абсолютно не похожий на Бруно С. из фильма Херцога. Это молодой человек в спортивном костюме и наушниках, которого выбрасывает море. Правда, «молодой человек» — неточное определение. Хаузер — существо с ярко выраженными молочными железами и высоким пронзительным голосом, некий андрогин. Его и играет не актёр, а актриса — Сильвия Кальдерони.

Хаузер оказывается на берегу прямо в наушниках, и как только в них начинает играть музыка в стиле «техно», он оживает. Фактически Каспар на протяжении всего фильма совершает ровно два физических действия — дёргается в такт музыке и кричит «Я — Каспар Хаузер!» Он оказывается в сложном водоворо-

те отношений между бывшим шерифом, герцогиней, наркодилером, священником и мулом, которого он упорно называет лошастью. Хаузер становится объектом, на который проецируются страхи, мечты и желания жителей острова. Герцогиня видит в нём соперника в борьбе за власть, шериф — воплощённую анархию, нарушение порядка, священник — Бога.

Собственно, легенда о Каспаре Хаузере прочитана через три основных кода. Первый — висконтиевский: Хаузер — это новое обличие Тадзио. В «Смерти Венеции» герой в последний раз видел Тадзио уходящим в море. Здесь он из моря выходит. Такой же ирреальный, несколько женоподобный, вызывающий любовь и поклонение. Символ какого-то иного измерения бытия, недоступного тебе. Второй код — евангельский: необычный юноша есть распинаемая жертва — мы видим его в маске-субституте тернового венца с табличкой на груди. Третий — традиции итальянского политического фильма: Хаузера убивает мафия в стоворе с властями. В отличие от картины Херцога, где Каспара убивает тот, кто его привёл.

Во всех этих системах координат происходит фактически одно и то же событие: затхлый, нелепый, доживающий последние дни мир расправляется с тем, кто самим фактом своего существования мешает спокойно спать, о кого постоянно спотыкаешься взглядом.

Для рассказа истории Каспара Хаузера режиссёр избрал интертекстуальную стратегию — нарратив, усложнённый отсылочными кодами, каждый из которых способствует приращению смысла. Причем Херцог и его фильм мало интересуют Манули. Он опирает-

ся скорее на Рудольфа Штейнера и его комментариев к истории о нюрнбергском найденыше: «Если бы Каспар Хаузер не жил и не умер так, как это было, то контакт между Землей и духовным миром был бы полностью прерван»⁵⁴. Музыка как пульсация космических энергий (недаром в финале над искрящимся морем показываются летающие тарелки), Бог как диджей, управляющий этими энергиями, Бог-Иной как жертва филистерского мира. Только эта сакральная жертва переворачивает всё вверх тормашками, то есть ставит всё на свои места. Иной, казавшийся безумцем, на самом деле был индикатором ненормальности, безумия вывернутого наизнанку мира.

Причём всё это остаётся незамеченным, если интертекстуальные коды и пласты не распознаются зрителем. В этом случае фильм может показаться бессмысленным набором кадров, абсурдистским техно-клипом. Если же зритель распознает коды, картина меняется. Но самое интересное, что авторы фильма не могут контролировать процесс декодирования, это зависит исключительно от зрителя. Можно предположить несколько десятков вариантов «прочтения» картины. Таким образом, фильм Манули под маской анарративности, бесфабульного повествования прячет очень сложно устроенное повествование, интерактивную игру в духе постмодернизма.

На шлейфе постмодернизма построен и фильм Паоло Франки «И они называют это летом» (*E la chiamano*

⁵⁴ Цит. по: Ляшенко В. Бог — это диджей. [Electronic resource]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2012/08/16/a_4728385.shtml.

estate, 2012). На первый взгляд, это эротический фильм. На Московском международном фестивале 2013 он даже шёл в программе «Дикие ночи». Перед нами Дино (великолепная работа Жан-Марка Барра, одного из любимых актёров Ларса фон Триера), днём он работает врачом-анестезиологом, а по ночам ищет сексуальную добычу. Дино ненасытен — он настоящий сексоголик. Причём все его эротические похождения показываются в режиме home video — бесстыдно-натуралистично. Однажды он встречает Анну (её очень тонко сыграла звезда итальянского кино Изабелла Феррари) и начинает вести двойную жизнь: ночные забавы становятся всё изощрённее, при этом к Анне, которую он любит до безумия, он не смеет даже притронуться. Налицо расщеплённое сознание, внутренний мир, разорванный на две изолированные части. Дино пытается навязать этот «переключаемый» мир любимой, требует, чтобы она завела любовника. И когда она это делает, заканчивает жизнь самоубийством. Или не заканчивает — с финалом здесь всё непросто.

Дело в том, что эта незамысловатая фабула нанизана на сложнейшую ризоматическую структуру, которая существует вне линейных причинно-следственных связей и может разрастаться, «расползаться» в любую сторону.

Франки намеренно запутывает зрителя: в фильме много возвратов, повторов, лейтмотивов. Всё это создаёт ощущение текучести бытия, неразличение начала и конца истории, нестабильности событийного ряда жизни, вариативности фабулы и мира вообще. Авторы предлагают нам два финала: Анна возвращается и ви-

дит на полу окровавленное тело Дино, позднее мы увидим то, что произошло часом ранее — он будет биться головой о стекло.

Второй финал — Анна возвращается, видит Дино, который лежит на кровати и тянет её к себе, они занимаются любовью. В этом варианте мир Дино, состоявший из двух разрозненных осколков, вновь гармоничен. Фильм заканчивается сценой на пляже, причём мы видим на лице Дино раны. Значит, он действительно испытал боль — не столько физическую, сколько душевную, и эта боль от измены стала тем подлинным сильным переживанием, которое вернуло его к жизни.

Вновь авторы предлагают зрителю интерактивную игру, которая требует максимального включения в фильмическую реальность. Только на этот раз правила игры — не интертекстуальность, а ризома, разветвление повествования до потери его целостности.

Очень интересно устроено художественное время и в картине Паоло и Витторио Тавиани «Цезарь должен умереть» (*Cesare deve morire*, 2012). Удивительно, но братья Тавиани, два патриарха итальянского кино, поборники политического кинематографа прямого действия, ощутили эту тенденцию к усложненному нарративу.

Фабула фильма при этом крайне проста: известный театральный режиссёр ставит шекспировского «Юлия Цезаря» в одной из итальянских тюрем для особо опасных преступников. Сколько было подобных сюжетов — не счесть. Однако здесь это не просто представление в представлении и текст в тексте, а фильм со сжатым,

как пружина, временем. Точнее — временами. С одной стороны, это эпоха Юлия Цезаря — Древний Рим. С другой стороны, эпоха Шекспира. С третьей — наши дни, на которые прекрасно проецируется история диктатора и заговорщиков. История эта отсылает и к Италии 1970-х с красными бригадами, неофашистами, убийствами Пазолини и Моро. Отсылает она и ещё ко многим странам и эпохам.

Время, на первый взгляд сконцентрированное, сжатое до нескольких месяцев в отдельно взятой тюрьме, постоянно размыкается, разворачивается в прошлое и будущее. Более того, подключается ещё и психологическое время: каждый из участников проецирует то, что играет, на своё собственное прошлое.

Прямо противоположную стратегию отстаивает режиссёр Микеланджело Фраммартини в своей картине «Четырежды» (*Le quattro volte*, 2010). Он не сжимает пружину художественного времени, а, наоборот, ослабляет её до предела.

«Четырежды» — это четыре новеллы, плавно перетекающие друг в друга. Первая — про глубокого старика, который живёт в маленькой итальянской деревушке и присматривает за стадом коз. Он тяжело болен, но предпочитает лечиться не таблетками, а собранной на церковном полу пылью, которую растворяет в воде. Однажды он забывает выпить «лекарство» и умирает, его похороны — финал новеллы.

Вторая новелла посвящена рождению. У одной из коз в стаде старика рождается козлёнок. И вновь всё переворачивается: после смерти старика это стадо никому не нужно, с ним попросту не знают, что делать.

Однажды козленок отбивается от стада, засыпает под высокой елью и умирает во сне.

Ель становится «героиней» третьей новеллы. Деревенские мужики рубят её и ставят на площади — дерево оказывается центром местного праздника. Четвёртая новелла — о смерти дерева и переработке его в уголь.

На первый взгляд, фильм построен на волнообразном движении от жизни к смерти, на оппозиции живого и мёртвого. Однако на самом-то деле Фрамматрино снимает все оппозиции:

- между игровым и неигровым кино (в разных источниках фильм называют то документальным, то псевдодокументальным),
- между звуковым и немым кино (в фильме почти нет реплик, но при этом тишина кажется наполненной),
- между человеческим и нечеловеческим (уровень звука беспристрастно выставлен на одной отметке, что бы ни звучало: голоса персонажей, бляение коз или завывание ветра). Сам режиссёр говорил: «Кинематограф привык помещать в центр кадра человека. Не пора ли оставить его в покое? Я попытался сосредоточить внимание на том, что обычно служит фоном: флоре и фауне»⁵⁵.

Но самое главное — снята оппозиция жизни и смерти. Картина отрицает смерть как таковую, потому что смерть есть лишь импульс для рождения новой жизни.

⁵⁵ Шакина О. Четвёртое измерение. // Искусство кино. — 2012. — №12. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/en/archive/2010/12/n12-article4>.

Режиссёр уравнивает живое и неживое. Нам показывают, как медленно ползёт муравей: по щеке старика, по шерсти козы, по коре дерева, по камню. Для муравья живая и неживая материя перетекают друг в друга, между ними нет существенной разницы. Режиссёр присваивает нам этот взгляд медленно ползущего существа, которое видит мир более крупным планом, нежели привыкли видеть мы. Отсюда замедленный темпоритм фильма, ослабленная до предела фабула, разомкнутые причинно-следственные связи там, где мы привыкли их видеть, и жесткий детерминизм там, где, казалось бы, ему не место.

Четырежды — это и пифагоровские стадии перерождения, и концепция о стихиях, из которых состоит человек: минеральной, растительной, животной, ментальной, и традиционная структура цикла (утро — день — вечер — ночь, весна — лето — осень — зима). Но всё это не проговаривается напрямую, в фильме вообще ничего не проговаривается — ни на уровне текста, ни на уровне фабулы. Фильм построен по принципу содержательных лакун, когда кажется, что созерцательное полностью вытесняет концептуальное, напряжение создается за счёт ожидания вспышки смысла, а саму эту вспышку можно назвать субъективной, она происходит в сознании зрителя, причём может быть отложенной, произойти уже после просмотра картины. Она может возникнуть как некий накопительный эффект, но может и не возникнуть.

Перед нами вновь попытка диалога со зрителем, но с помощью исключительно изобразительных средств, которые замещают и фабулу, и текст. Смыс-

лопорождение происходит за счёт этого замещения, причём работу по наполнению содержательных лакун выполняет сам зритель, достраивая концептуальную конструкцию в зависимости от собственного опыта.

Если Манули и Франки выступают в поддержку нарративной стихии кино, то Фраммартино настаивает на примате изобразительной стихии, действует в традициях так называемого медленного кино.

И всё-таки — прав ли был Квентин Тарантино, столь иронично и даже уничижительно отзываясь об итальянском кино? Думается, что и да, и нет. С одной стороны, национальные экраны заполнены ровно теми темами, о которых говорил американский режиссёр: взросление мужчины, взросление женщины, кризис семьи, при этом на вершине пьедестала — легкомысленные эксцентрические комедии.

С другой стороны, для итальянской культуры это не просто темы. Каждый из подобных фильмов ставит острейшие, фундаментальные, краеугольные проблемы итальянской жизни, которые каждое поколение решает заново. Кроме того, в стране очень интересно осваивается поле арт-мейнстрима, идет разработка усложнённых форм кинонарратива, в которую включаются патриархи итальянского кино, и, напротив, «редуцированного нарратива», «медленного кино». Киноиндустрия пытается не просто выжить, но разными способами вернуть национального зрителя и международный престиж. То, что эти попытки

На рубеже веков

пока не очень заметны, о чём и свидетельствует реплика Тарантино, — другой вопрос. Однако уже заметен голос нового поколения, которое пришло решать эти проблемы, — поколения молодого итальянского кино.

Ольга Рейзен

ИСПАНИЯ

«Несвобода — как это ни парадоксально — стимулирует поиск альтернативных художественных средств для выражения мыслей, идей, настроений общества». Эти слова испанского режиссёра Хуана Антонио Бардема, произнесённые им в 1954 году на встрече кинематографистов в Саламанке, многое объясняют в истории национальной кинематографии и собственно творчестве Бардема. И хотя для него, художника, тяготевшего к направлению социалистического реализма и даже состоявшего в рядах компартии Испании, символика, метафоризм и аллегории не были органичны (в его лентах образную систему отличает прямолинейность на грани дидактичности), потребность «выговориться», обходя цензурные рогатки франкизма, заставляла вновь и вновь обращаться к эзопову языку, на долгие годы остававшемуся «визитной карточкой» испанского кино.

После падения франкизма именно такая необычная образность стала причиной повышенного интереса к испанскому кинопроизводству, заставив говорить о настоящем «буме»: премии, недели, многочисленные статьи в престижных англоязычных изданиях... Фестивальные дорожки для испанских кинематографистов становились уже не красными — золотыми. И даже «Оскар», чутко отзывающийся на конъюнктурный спрос, достался весьма невзрачной

картине Хосе Луис Гарси «Начать сначала» (*Volver a empezar*, 1981).

Однако, как это часто случается, интерес к «перестроечному» испанскому кинематографу постепенно сошёл на нет, иллюстрацией чего стала как судьба всего национального кино, так и самого известного в 1970–80-е годы за пределами Испании режиссёра, неоднократного фаворита международных (особенно Берлинского) кинофестивалей, который после падения франкизма утратил авторитет на родине, где его кинематограф критики расценивают как конъюнктурный, космополитичный, ловко спекулирующий на «национальной специфике».

Кинематограф Карлоса Сауры, по мнению видного испанского критика Х. Эрнандеса Леса, — «наследник эпохи, дитя франкизма»: его фильмы сослужили свою службу и теперь не нужны. По всей видимости, подобная критика заставила режиссёра пробовать силы в других жанрах и направлениях. То он возвращается к теме люмпенов в фильме о современных «беспризорных» — «Скорей, скорей» (*Deprisa, deprisa*, 1980), то рассказывает о трансформации на грани гротеска своих героев-символов из «Анны и волков» (*Ana y los lobos*, 1973) в послефранкистской Испании (фильм «Маме исполняется сто лет» / *Mamá cumple cien años*, 1979), то исследует лабораторию творчества писателя («Элиза, жизнь моя» / *Elisa, vida mía*, 1977), театрального режиссёра («С завязанными глазами» / *Los ojos vendados*, 1978) или драматурга («Лос Занкос» / *Los zancos*, 1984). То вдруг переносит на экран три балета, поставленные Антонио Гадесом: «Кровавая свадьба» (*Bodas de sangre*, 1981),

«Кармен» (Carmen, 1983), «Колдовская любовь» (El amor brujo, 1985). Или обращается к истории, к временам завоевания Америки — «Эльдорадо» (El Dorado, 1987).

Категоричность Леса, признающего после падения диктатуры лишь открытую борьбу с ней и её пережитками, понятна, хотя и вряд ли справедлива. Тем более что тенденция, обозначенная Капарросом Лера как «политико-интеллектуальное» кино, к которой он относит и Сауру, получила широкое распространение в послефранкистском кинематографе, в так называемом кинематографе поколения. Объектом его исследования становятся люди, чьё детство совпало с переломным моментом испанской истории. Они, как правило, не застали гражданской войны или помнят её по отрывочным воспоминаниям детских лет. Обычно они далеки от политической борьбы. Они росли с ощущением страха, который в ту пору стучался в двери, заглядывал в окна. Неумение и нежелание что-либо изменить хотя бы в собственной жизни стало отличительной чертой их натур.

Авторы картин чаще всего — ровесники своих героев. В их лентах силен автобиографический мотив, и когда они рассказывают о современности, и когда обращаются к прошлому — собственному детству, совпавшему с гражданской войной. Повествование о фашизме здесь не связано с вооружённой борьбой, — борьбы вообще вроде бы нет. Действие замыкается в рамках одной семьи, с её, на первый взгляд, мелкими домашними проблемами. Но историческая действительность Испании неизбежно вторгается в маленький домашний мирок.

У «кинематографа поколения» была предтеча в испанской литературе, в «поколении без наставников», к которому относятся писатели Анна Мария Матуте, Кармен Лафорет, Хуан Гойтисоло, родившиеся во второй половине 1920-х годов и выразившие в произведениях свои детские ощущения. В фильмах и повестях, рисующих военное и послевоенное детство маленьких героев, часты сюжетные и тематические пересечения. Автобиографичность повествования обусловила не только искренность, непосредственную свежесть, но и общность мотивов.

«Кинематограф поколения» превратился в некую летопись жизни поколения, чья судьба складывалась при диктатуре. При этом сама диктатура не является объектом исследования, в фильмах запечатлён лишь момент её зарождения, гражданская война и крах, смерть Франко. Соответственно картины делятся на повествующие о детях («Кузина Анхелика» / *La prima Angélica*, 1974, и «Выкорми воронов» / *Cría cuervos*, 1975, Карлоса Сауры; «Демоны в саду» / *Demonios en el jardín*, 1982, Мануэля Гутьерреса Арагона; «Гнездо» / *El nido*, 1980, Хайме де Арминьяна; «Дух улья» / *El espíritu de la colmena*, 1973, Виктора Эрисе) и рассказывающие о взрослых («Несданный экзамен» / *Asignatura pendiente*, 1977, «Одинокие на рассвете» / *Solos en la madrugada*, 1978, «Зеленые лужайки» / *Las verdes praderas*, 1979, и «Сданный экзамен» / *Asignatura aprobada*, 1987, Хосе Луиса Гарси; «Гари Купер, который на небесах» / *Gary Cooper, que estás en los cielos*, 1980, Пилар Миро и др.). Причём между первыми и вторыми существует причинно-след-

ственная связь: авторитарность родителей, олицетворяющих франкистский режим (отец или мать, подавляющие, губящие друг друга и детей), приводит к естественному результату — к беспомощности выросших детей, их растерянности перед лицом наступивших в 1975 году перемен. Отмечая равнодушные, нежелание героев что-то менять в своей жизни и жизни общества, режиссёры отнюдь не осуждают их за это, ибо «дети эпохи, наследники франкизма» просто не в состоянии избавиться от дурной наследственности. Примером характерной для «кинематографа поколения» тематики и направленности могут служить «Дух улья» Эрисе и «Выкорми воронов» Сауры.

Признание и международный престиж, сопровождавший испанский кинематограф целую декаду после падения франкистского режима, кружил голову, не позволяя кинематографистам понять, что этот успех в большей степени связан с политической ситуацией, демократизацией общества, нежели с достижениями в области развития языка кино. Когда же мировое общество, устав от замысловатых аллюзий, копаний в психологии нации и индивидов, переживших франкизм, перестало проявлять интерес к любому производству под грифом *made in Spain*, в стране началась предсказуемая гонка за жанровым кинематографом, собранным по голливудским образцам. Однако для качественно поставленных задач не хватало ни средств, ни мастерства.

Несмотря на общий кризис, обозначившийся в испанской экономике задолго до того, как он охватил

всё мировое сообщество (на рубеже 1980–90-х гг.), общая ситуация в национальном кинематографе остаётся достаточно стабильной и объём кинопроизводства удерживается на уровне 52 (1992), 56 (2003), 57 (2011) фильмов в год. Самым урожайным оказался 2005 г., когда на экраны вышло 142 полнометражных фильма. «Непревзойдённый результат за 20 лет», — так обозначила этот феномен пресса.

В то же время не стоит обольщаться таким положением дел. Картины, выходящие на испанские экраны, производятся не столько за счёт равномерного развития крупных производящих компаний, сколько на средства телевидения, с участием государственных субсидий, на средства, представляемые мелкими кинофирмами, снимающими картины на корпоративной основе. Причём в каждом конкретном случае кинопроизводства чаще всего присутствуют все три способа финансирования, поскольку ни один из них в отдельности не в состоянии обеспечить съёмку одного, пусть даже малобюджетного фильма. Вот всего несколько цифр, говорящих сами за себя:

- население страны — 46,745,807;
- кинотеатры — 4083/852;
- посещаемость — 2,34;
- финансирование с помощью государственных фондов поддержки — 83,85 млн евро;
- доля вкладов телевидения — 158,185 млн;
- доля картин национального производства в 2009 г. — 15,97 %;
- доля картин американского производства в 2009 г. — 70,62 %.

Количество копий наиболее перспективных испаноязычных картин, вышедших на испанский экран в 2013 году:

«Седьмой» (*Séptimo*, реж. Пачи Амескуа; Аргентина): история отца, отправившегося на поиски детей, которые исчезли, выйдя из квартиры, расположенной на седьмом этаже, — 301 копия.

«Альфа» (*Alpha*, реж. Джоан Кутрина; Испания): три дружка, промышлявшие когда-то грабежом, встречаются через 8 лет, — 30 копий.

«Это не свидание» (*Esto no es una cita*, реж. Гильермо Фернандес Гроисард; Испания): коллеги по офисной работе начинают встречаться, чтобы забыть своих бывших партнёров, — 11 копий.

«По ту сторону лета» (*Del lado del verano*, реж. Антония Сан Хуан; Испания): музыкальная комедия с несинхронной записью звука, — 10 копий.

Не столь-то уж плохая ситуация для продукции подобного калибра, вызывающая тем не менее яростное возмущение фирм-производителей. Низкий уровень испанских развлекательных лент обеспечивает лидерство американского кинематографа на экранах страны, как, впрочем, и повсеместно. Стоит ли удивляться, если лента «Это не свидание» представлена «комедией года», а сюжет её выглядит следующим образом: Роберто увлечён Паулой, Пауле Роберто не нравится. Пауле нравится Мигель. Но Мигель к ней возвращаться не хочет, тогда как Сильвия, бывшая девушка Роберто, хочет возобновить отношения с ним (с Роберто, не с Мигелем). Но Роберто не хочет. Потому что Роберто нравится Паула... Игры в китч, затеянные

Педро Альмодоваром ещё на заре своей карьеры, его коллеги и соотечественники, кажется, воспринимают всерьёз.

По прошествии 25 лет испанские социологи продолжают приводить в пример статистический парадокс: признанный самым популярным в стране и за рубежом за последние четверть века испанский фильм Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) за два года непрерывной демонстрации собрал 330 млн песет (речь идёт о периоде до введения евро), а «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989, реж. Стивен Спилберг) и «Бэтмен» (*Batman*, 1989, реж. Тим Бёртон) по миллиарду всего за полгода.

Испанская киноиндустрия тем не менее не сдаётся, и их собственные «крестовые походы», большие и малые, продолжают. Ещё в 1985 году, назначенная на пост директора Управления кинематографии при министерстве культуры кинорежиссёр Пилар Миро приняла первый закон о кино, получивший в обиходе название «Операция «Художественный образ»». С тех пор не один директор сменился на этом посту, да и само Управление было реформировано в Институт киноискусства и аудиовизуальных средств, новые законы о кино продолжают выпускаться раз в два-три года, обрастая новыми прозвищами, а суть остаётся прежней: речь идёт о финансовой помощи (по возможности предварительной) в размере 50 % бюджета наиболее талантливым и «высокохудожественным» произведениям. Закон соблюдается, помощь оказывается, а вот

высокохудожественных произведений всё не возникает. Не было их вначале, когда киноинститут выделил финансы для дебютных проектов, 70 % которых впоследствии ветеран испанского кино Луис Гарсия Берланга назвал «невыносимыми». Не появились они и потом, когда средства стали распределять на соревновательной основе и их получили маститые Хесус Франко, Хосе Луис Гарсия Санчес, Хайме Камино, Мануэль Гутьерес Арагон.

Не обходилось и без курьёзов, особенно когда на посту руководителя кинематографии оказывался неофит. Один из законов отменял обязательную — в размере 15 % бюджета — субсидию, полагавшуюся всем картинам испанского производства, зато непомерно увеличил ассигнование фильмов, чьи проекты предусматривали привлечение иностранного капитала. Этот закон, названный именем тогдашнего министра культуры, бывшего республиканца и известного писателя, «законом Семпруна», в кинематографической среде язвительно обозначили «законом, запрещающим снимать кино».

Иностранный капитал никогда не обходил своим вниманием Испанию, где погодные условия, живописная натура и дешёвая рабочая сила позволяют сократить бюджет в 20 раз по сравнению с аналогичными затратами в США, что в частности подтвердил и опыт Вуди Аллена с картиной «Вики Кристина Барселона» (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008), первоначально задуманной как «Вики Кристина Сан-Франциско».

Последующие законы, обязывавшие национальное телевидение инвестировать средства в национальное

кинопроизводство (в разные годы от 5 % до 3 % годового дохода телекомпаний), породили ряд комедий, о качестве которых говорят одни только их названия: «Оборотная сторона постели» (*El Otro lado de la cama*, 2002, реж. Эмилио Мартинес Лисаро) или «Неразрешимое сексуальное напряжение» (*Tensión sexual no resuelta*, 2010, реж. Мигель Анхель Ламата).

Разумеется, бывают исключения. 2010 принёс 20 млн евро национальному кино, а 2012 — 99,14. Резкий скачок был обеспечен выходом на экраны очередной серии «Бури» (*Torrente 4*) Сантьяго Сегуры, «Полночи в Париже» (*Midnight in Paris*, 2011) Вуди Аллена, снятой на испанские деньги, и картины «Снова ливень» (*Tambien la lluvia*) Исиар Болейн. Увы, такие «тучные» годы не часты. И прибыль не всегда подтверждается качеством картин. Впрочем, Испания в этом отношении не исключение, а подтверждение общего правила.

Один только беглый обзор продукции любого года на выбор демонстрирует предсказуемый провинциально-вторичный набор тем, направлений, жанров. И то что испанцы обозначают их на свой лад — фильмы об изгнанниках, фильмы для туристов, кино с фламенко, сарсуэлы, комедии а-ля Ланда (по имени актёра Альфредо Ланда, часто выступавшего в ролях неказистых и немолодых неудачников, одержимых проблемами со слабым полом), пеплумы и спагетти-вестерн (до сих пор!), — сути не меняет. Вот несколько характерных примеров картин 2012 года.

Попытка обратиться к актуальной проблематике в «Белом шраме» (*A Cicatriz Blanca*) Маргариты Ледо повествует о женской нелегальной эмиграции в США

в первой половине XX века, их мытарствах и злоключениях. «7 дней в Гаване» (7 días en La Habana) — совместный проект-альманах, название которого говорит само за себя (продолжение серии о Париже, Нью-Йорке, Москве), среди авторов — престижные имена Бенисио дель Торо, Хулио Медема, Хуана Карлоса Табио. Р. Торт прямо так и обозначил «жанр» своей картины — «Фильм о детях и кино», чтобы целевая аудитория не сомневалась. «За дверь и — без эмоций» (A puerta fría, 2012) К. Пуэбла — драма о сокращении штатов и увольнении сотрудников — востребована в период кризиса, охватившего Испанию.

Узнаваемые многозначительные паузы, сложновыстроенные ракурсы и планы отсылают к кинематографу авторскому, фабула и сюжет стараются изо всех сил удержаться на плаву в рамках жанра. И это относится к львиной доле картин испанского производства. Однако попытка усидеть на двух стульях, угождая и коммерческому, и взыскательно-критическому вкусу, редко увенчивается успехом. Общий высокий технический уровень кинопроизводства не в силах возместить нежелания вглядываться в человеческие души и переживания, ограничиваясь поверхностными гэгообразными конфликтами, что не может не сказываться на исполнительском мастерстве.

Разумеется, как каждый кинематограф, испанский, прежде всего интересен не столько «общей панорамой», сколько «лица необщим выраженьем», то есть отдельными авторами, которые не только собственным примером оказывают влияние на национальный кинематограф, определяют его стилистику, тематику и даже

направления — в известной степени, — но и успехом собственных работ за рубежом позволяют сохранять некоторый престиж испанской кинематографии. Разумеется, число таких мастеров не легион, их и не может быть много, и лидерство вот уже более четверти века остаётся за Педро Альмодоваром.

Педро Альмодовар пришёл в профессиональный кинематограф, не имея специального образования, только опыт работы с Super-8 и 16-мм камерами; некоторое время состоял актёром в труппе «Лос Голиардос», писал рассказы, новеллы.

Принадлежит к направлению постмодернизма, считаясь его основоположником в национальном киноискусстве. Одновременно Альмодовара называют преемником Луиса Буньюэля, хотя эта преемственность носит скорее национально-биографический, нежели эстетический характер. Скандальная эпатажность тем произведений режиссёра выражена в достаточно эклектическом калейдоскопе стилей, свойственных постмодернизму, цитатность (в том числе — и преимущественно — из фильмов старших коллег Буньюэля и Сауры) — свидетельство поколенческой преемственности. Тем более что неизбежные ирония и чёрный юмор, присущие всему поколению постмодернистов, в работах Альмодовара балансируют на грани китча, ниспровержения основ и революционного низвержения авторитетов прошлого. Однако кажущиеся импровизационность и лёгкость стиля режиссёра, словно подчёркивающие, что он в кинематографе неофит-самоучка, привычное нарушение всех законов монтажа, мизансцены, построения кадра, с течением времени

не то превращается в навязчивый приём, не то в действительности начинает давать себя знать отсутствие специального образования, очевидно так и не восполнившегося опытом. В то же время, по всей видимости, именно отсутствие академического авторитаризма способствует особой атмосфере свободы в лентах Альмодовара. Ни у кого на съёмочной площадке не чувствовали себя столь раскованно такие корифеи испанского экрана, как Кармен Маура, Анхела Молина, Виктория Абриль. Именно ему обязан своей известностью Антонио Бандерас, открытый режиссёром.

Пик славы Альмодовара связан с такими работами, как «Матадор» (*Matador*, 1986), «Свяжи меня» (*Átame!*, 1990). В США долгое время даже рассматривался проект ремейка ленты «Женщины на грани нервного срыва» с Джейн Фондой в главной роли. Но отсутствие новых «поворотов винта», повторяемость тем и их решений в значительной степени ослабили интерес к режиссёру как на родине, так и за её пределами. Творческая манера Альмодовара была подхвачена не столько его соотечественниками, сколько молодыми американскими кинематографистами (Квентин Тарантино, Роберт Родригес).

Основная тема творчества Альмодовара — любовь, но режиссёр никогда не рассматривает её изолированно. Если в «Лабиринте страстей» (*Laberinto de pasiones*, 1982) он предлагает несколько игривый взгляд на тему, в «За стенами» / «Нескромное обаяние порока» (*Entre tinieblas*, 1983) рассказывает о любви однополрой, то с картины «И чем я это заслужила?» / «За что мне это?» (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984)

теме любви неизбежно начинается вторить тема смерти. Поначалу ироничное, в тонах чёрного юмора, отношение режиссёра, проявившееся в таких лентах, как «Женщины на грани нервного срыва», «Свяжи меня», постепенно уступает место сперва хоть и сдобренному шутками, но всё-таки достаточно трагедийному восприятию этой антитезы («Матадор», «Высокие каблуки» / *Tacones lejanos*, 1991), чтобы затем вылиться в откровенно китчевую действительность «Живой плоти» (*Carne trémula*, 1997), снятую на грани нервного срыва, дурного вкуса и цыганской мелодрамы.

Альмодовар далеко не единственный испанский режиссёр, добившийся мирового признания. Но единственный, которому это признание удаётся удерживать. Судьбы прочих одарённых кинематографистов развиваются по схожему сценарию. Они обращают на себя внимание одной, иногда даже двумя или тремя неординарными работами, успех которых упорно стараются повторить, следуя базовым рецептам, и исчезают из мирового кинопространства, превращаясь в провинциальных вундеркиндов, на которых соотечественники ещё какое-то время продолжают возлагать определённые надежды, пока надежды эти не сменяются горьким, часто язвительным разочарованием. Амбициозное тщеславие, присущее национальному характеру испанцев, часто подставляет им подножку, когда понятие творчества подменяет понятие успеха.

Алехандро Аменабар в 1990 году поступил в Мадридский университет Комплутенсе на факультет информационных наук. Любовь к кинематографу вскоре взяла верх над наукой. Будущий режиссёр бросает

университет и начинает снимать короткометражные фильмы. И достигает успеха. В 1991 году он получил премию Независимой ассоциации непрофессиональных кинодеятелей (AICA) за свой первый короткометражный фильм «Голова» (La cabeza). Год спустя премии кинофестивалей в Эльче и Карабанчеле завоевала другая его короткометражка — «Перепончатокрылый» (Himenóptero). В 1994 году его третий короткометражный фильм «Луна» (Luna) получил премию Луиса Гарсии Берланги за лучший сценарий и награду Независимой ассоциации непрофессиональных кинодеятелей (AICA) за лучшую музыку.

Как оказалось, Аменабар оставил университет не насовсем. Его первый полнометражный фильм «Диссертация» (Tesis, 1996) разворачивается на факультете информационных наук Мадридского университета Комплутенсе, а один из отрицательных героев носит имя профессора, беспечно провалившего будущего режиссёра на экзаменах. Полнометражная лента уже в более просторном формате сохраняет стилистику, от которой и в будущем не откажется Аменабар: она погружает в мир странный и призрачный («...в своих фильмах я не отвечаю на вопросы, только задаю их», — скажет он впоследствии в интервью), в котором всё зыбко, неясно, и события, то ли разворачивающиеся в воображении героев, то ли в действительности, неся на себе черты сюрреализма и немецкого экспрессионизма, соотносят кинематограф молодого режиссёра с лучшими традициями мирового кино.

Необычный, странный триллер привлёк внимание критики на Берлинском кинофестивале, а у себя на

родине получил семь премий «Гойя», в том числе за лучший фильм, оригинальный сценарий и режиссёрский дебют.

Второй полнометражный фильм Аменабара, его версия «Головокружения» (Vertigo, 1958) Хичкока, «Открой глаза» (Abre los ojos, 1997) имел успех у критики на кинофестивалях в Берлине и Токио. Кроме того, он привлёк внимание известного актёра Тома Круза, который выкупил права на сценарий картины и позже снялся в фильме «Ванильное небо» (Vanilla Sky, 2001), основанном на этом сценарии.

Том Круз выступил и в роли продюсера третьего фильма Аменабара, «Другие» (The Others, 2001), в котором снялась известная актриса Николь Кидман. Премьера фильма состоялась на кинофестивале в Венеции в 2001 году, где он входил в конкурсную программу. Картина имела успех у критики и публики по всему миру, а в Испании стала самым популярным фильмом года. «Другие» получили восемь премий «Гойя», в том числе за лучший фильм, режиссуру и оригинальный сценарий, а также боролись за премию европейской киноакадемии в номинации «Лучший фильм».

В 2004 году на экраны вышел фильм «Море внутри» (Mar adentro), рассказывающий о реальной жизни полностью парализованного Рамона Сампедро (его роль исполнил Хавьер Бардем) и поднимающий проблему эвтаназии. На фестивале в Венеции картина получила специальную премию жюри (вторую по важности на фестивале), а Хавьер Бардем получил «Кубок Вольпи» как лучший актёр. В 2005 году этот фильм завоевал «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке».

Хулио Медем. Ещё один типичный пример биографии испанского режиссёра последней четверти века. Университет Страны Басков (общая хирургия), увлечение кино, сперва в качестве кинокритика (колонка о кино в ежедневной газете *La Voz de Euskadi*, статьи о кино и телевидении для журнала *Cinema 2002*), затем — экспериментальные фильмы, снятые на камеру Super-8, несколько короткометражек. Его полнометражный дебют, фильм «Коровы» (*Vacas*), привлёк к себе внимание не на волне ангажированного интереса к Испании (в 1991 году интерес этот давно сошёл на убыль). Лента Медема поражала пронзительным проникновением в жизнь Страны Басков, истовой привязанностью к своей земле, почти языческим описанием природы. Эмоционально насыщенный видеоряд вкупе с талантливо рассказанным сюжетом, в котором простой анекдот перерастал в метафору, не могли не привлечь внимания к дебютанту, и его последующие работы отборщики международных фестивалей отбирали уже по инерции. Однако ни удостоившаяся на Каннском форуме премии Молодёжи «Рыжая белка» (*La ardilla roja*, 1993), ни «Земля» (*Tierra*, 1996) не достигли уровня «Коров».

Вялая режиссура, аморфные истории — ничто и в последующих работах («Любовники полярного круга» / *Los amantes del Círculo Polar*, 1998; «Люсия и секс» / *Lucía y el sexo*, 2001) не напоминало той трагедийной эпической мощи, с которой Медем рассказал о своей родине в дебюте. И даже в «Беспокойной Анне» (*Caótica Ana*, 2007) — фильме, посвящённом сестре режиссёра, талантливой художнице, погибшей в автокатастрофе

по пути на открытие собственной выставки, — личная заинтересованность режиссёра не способна преодолеть банальности сюжета и его воплощения на экране, а факты личной жизни Медема превращаются в мелодраму.

По привычке испанская кинообщественность продолжает надеяться. То тот, то другой фильм Медема номинируется на национальную кинопремию «Гойя», но номинациям не удаётся стимулировать талант.

Хосе Луис Гарсия Санчес получил юридическое и социологическое образование в Мадридском университете. Сняв по собственным сценариям несколько короткометражных лент, в 1973 году дебютировал полнометражной лентой «Жестокая любовь» (*El love feroz*). В 1978 году стал обладателем «Золотого медведя» Берлинале за фильм «Форели» (*Las truchas*). В 1980-е пишет сценарии в соавторстве с Рафаэлем Асконой. Их первый совместный проект «Свита фараона» (*La corte de Faraón*, 1985) получил приз «Серебряная раковина» на кинофестивале в Сан-Себастьяне. Адаптация романа Рамона дель Валье-Инклана «Тиран Бандерас» (*Tirano Banderas*, 1993) принесла Гарсии Санчесу премию «Гойя» за лучший сценарий.

Хосе Луис Гарси с дипломом бакалавра начал свою профессиональную кинематографическую деятельность в банке, куда его устроил по протекции отец. Находясь на службе, Гарси сочинял статьи про фильмы, которым посвящал всё своё свободное время. Статьи нигде не публиковались, просто стали «его университетами».

Сегодня, учитывая, что Хосе Луис Гарси продюсирует, монтирует, пишет сценарии к собственным филь-

мам, а также исполняет в них роли, его можно считать одним из самых плодотворных режиссёров современного испанского кино. Надо же возместить упущенные в банке годы. Так или иначе, ещё служа в банке, Гарси начал сочинять рассказы, а в 25 лет — и сценарии.

«Нехорошо человеку быть одному» (*No es bueno que el hombre esté solo*, 1973) Педро Олеа, «Глоток крови, чтобы умереть влюблённым» (*Una gota de sangre para morir amando*, 1973) Элойя Де Иглесиа, «Новые испанцы» (*Los nuevos españoles*, 1974) Роберто Бодегаса вывели Гарси в число востребованных сценаристов, а в 1975 году началась и его режиссёрская карьера, сперва, как водится, с короткометражек, но уже в 1976 году дебютная полнометражная лента «Несданный экзамен» (*Asignatura pendiente*), остроумно и жёстко анализирует изменения в жизни среднестатистического испанского интеллектуала после смерти Франко.

Жизнеописание своих «перестроечных» героев впоследствии Гарси превращает в триптих: к несдавшим экзамен присоединяются «Одинокие на рассвете» (*Solos en la madrugada*, 1978) и персонажи «Зелёных лужаек» (*Las verdes praderas*, 1979), а лента о пожилой паре, встретившейся на закате дней, «Начать сначала» (*Volver a empesar*), жестоко обруганная национальной критикой за повышенную эмоциональную мелодраматичность, становится первым испанским лауреатом «Оскара» в 1981 году.

Болевые точки испанской действительности постепенно становились «общим местом» и в реальной жизни, и в её отображении на экране. Однако Гарси этого не замечал, он продолжал муссировать принёсшую ему

успех тематику. Страсти по «Оскару» продолжались, испанский комитет отказался выдвигать очередной фильм режиссёра, инкриминируя протекционистские анонимные письма в поддержку его кандидатуры. Речь шла об экранизации романа классика испанской литературы Бенито Переса Гальдоса «Дед» (*El abuelo*, 1998).

Ленты Гарси постепенно перестали интересовать зрителя, критика относится к ним прохладно, но кинематографист не сдаётся. Его продюсерская фирма «Никельодеон» не только финансирует постановки (собственные и коллег); у Гарси свои передачи на телевидении «Как прекрасно кино!» и «Чёрно-белый фильм», популяризирующие кино по-американски. Но коммерческие провалы последних проектов, воспрепятствовавшие съёмкам сиквела «Взлом 3» (*El crack*), исторического ремейка «Последних филиппинцев» (*Los últimos del Filipinas*, 1945, реж. Антонио Роман), равно как и перевыпуску в 3D «Регентши» (*La regenta*) и «Тигр Хуан» (*Tigre Juan*) заставили Гарси заявить, что если его последняя работа, сериал «Холмс. Резиденция в Мадриде» (*Holmes & Watson. Madrid Days*, 2012), не окупится хотя бы финансово, он оставит за собой только писательскую деятельность.

...когда-то, в далёком XX веке, получая очередную академическую мантию очередного испанского университета, замечательный литературовед Г. Степанов отождествил родство русских и испанцев с аналогичной близостью человека и дельфина, не уточняя, кто есть кто. История это родство только усиливает. И они и мы пережили застой и перестройку, надежды и ра-

зочарования, кризисы экономические и социальные, а искусство наших стран отражало эту историю по мере сил и возможностей. И они и мы научились говорить на языке Эзопа, который в демократическом обществе оказался мёртвым языком. Тупиковая завистливая увлечённость фабричной голливудской рецептурой, в равной степени не поддающаяся ни сложной русской, ни сложной испанской душе, равно как и амбициозные «на-потребу-фестивальные» проекты постепенно уступают место думам о том, что лишь собственный путь оказывается верной дорогой к подлинному искусству.. А кому по этой дороге идти, а кому плыть, покажет время...

Кристина Иванникова

КИНЕМАТОГРАФ ФИНЛЯНДИИ: НЕВОЗМУТИМАЯ МРАЧНОСТЬ БЫТИЯ

«Поезд

вколачивает свой жёсткий ритм
в мою кровь.

Не о людях эта песня,
не о Боге или любви —

она о железе

и из железа»⁵⁶.

Это футуристическое стихотворение под названием «№16» написано в начале XX века финским поэтом и писателем Генри Парландом на русском языке (хотя большинство произведений им написаны на шведском). Оно не только навеяно Владимиром Маяковским и описывает пребывание в вагоне поезда. Здесь, между строк, слышатся ноты личной тоски, боли и грусти. Читая всего Парланда, ставшего доступным нам лишь совсем недавно, и конкретно это произведение, в качестве названия имеющее лишь номер, можно открыть для себя горьковатый, но тонкий вкус финской души, а может даже и культуры в целом.

Данная статья, посвящённая финскому кинопроцессу последних десятилетий, начинается с творчества Генри Парланда (1908–1930) по двум причинам. Во-первых, он был одним из первых финнов, кто начал писать теоретические статьи о кино, а значит позволит

⁵⁶ Парланд Г. Вдребезги. М.: Текст, 2007. С. 162.

нам вкратце описать раннее становление кинопроцесса данной страны, а во-вторых, Парланд обладал политически неангажированным подходом к творчеству. Этот аспект характеризует финский кинематограф до 1980-х годов.

Пожалуй, в истории литературы, так или иначе связанной с тем, что принято называть «русским зарубежьем», трудно найти фигуру, столь далекую от политических и идеологических столкновений, как Генри Парланд. Вот так и финское кино всегда оставалось над схваткой, полностью обходя бурное время социальных перемен, революций, конфликтов, вражды и соперничества. Пожалуй, причина такого иммунитета — желание скомбинировать, придумать своё прошлое.

Историзм в этой стране особенно важен. Михаил Ямпольский в своей лекции точно характеризует это явление: «Историческое прошлое сочиняется. <...> Историзм часто возникает там, где нет органической традиции»⁵⁷. Из-за долгой политической несвободы в Финляндии эти традиции рисуются с большим опозданием, поэтому кино и театр, появившийся всего за 35 лет до создания первого игрового финского фильма, долгое время тяготели лишь к экранизациям любовных сельских романов, нередко пронизанных мистическими и фантастическими сюжетами.

Финскому кинематографу с самого начала было сложно развиваться из-за искусственно образовавшегося вакуума. Самого Парланда очень огорчало, что со-

⁵⁷ Ямпольский М. История как ассамбляж. URL http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_lecture_wordorder.

ветские фильмы изгонялись из финских кинотеатров и публике крайне мало было известно о художественных достижениях Советской России. Американские же фильмы были вовсе не свойственны этому северному народу⁵⁸. По этой причине раннему финскому кинематографу были чужды такие популярные в других странах динамичные жанры, как вестерн, боевик, триллер.

Маргинальность, фаталистичность, безысходность, потерянность часто были присущи героям финского кино, однако у них всегда была возможность начать счастливую жизнь, например, отказавшись от страстей, или изучив и проанализировав ошибки родителей, или победив свои комплексы.

На тех немногочисленных фестивалях, где принимали участие финские фильмы, режиссёры и критики задавались вопросом: «Почему финский кинематограф обладает такими угрюмыми, мрачными чертами?»⁵⁹ Ответ виделся им примерно в следующем духе: попеременно находясь то в шведских, то в российских границах, Финляндия впитала в себя две культуры, обе северные и в какой-то степени мрачные, а также, по мнению некоторых европейских критиков, воинствующие, грубые и безжалостные. Финны, безусловно, сохранили в себе их частички, добавив свою и без того

⁵⁸ В одной из своих статей Парланд сравнивает две кинематографии и пишет следующее: «Мне кажется, что шикарные американские фильмы явно больше способствуют разжиганию классово-вражды, чем делающие акцент на чисто художественные приёмы и пронизанные позитивно-идеалистическими настроениями русские картины». *Парланд Г.* Вдребезги. М.: Текст, 2007. С. 164.

⁵⁹ *Peter Cowie.* Finnishcinema. Lancaster: Gazelle Book Services Ltd, 1997. P. 6.

холодную и крепкую душу. Но если говорить о том, как в целом соседние страны относятся к Финляндии, достаточно процитировать норвежского писателя Эрланда Лу, который в книге «Лучшая страна в мире» от лица самого обыкновенного составителя брошюр ничего не может сказать о стране Финляндия, кроме как: «Что я знаю о Финляндии? <...> финны те же русские, только пьют в пять раз больше»⁶⁰.

Этим североевропейским кинематографом не увлекались теоретики, не восхищались критики и не пытались подражать иностранные кинематографисты, а те картины, которые всё же были замечены и оценены (до появления на экране братьев Каурисмяки), можно пересчитать по пальцам. К ним относятся «Украденная смерть» (Varastettukuolema, 1938) Нурки Тапиоваары, «Белая олениха» (Valkoinenpeura, 1952) Эрика Бломберга, «Неизвестный солдат» (Tuntematon sotilas, 1952) Эдвина Лайне, «Неделя счастья» (Sininenviikko, 1954) Матти Кассилы, «Под твоей кожей» (Käpyselänalla, 1966) Микко Нисканена.

Надо заметить, что и для российской публики становление и развитие финского кинематографа покрыто мраком. Справедливым и актуальным остаётся замечание Л. Козлова, сделанное в 1971 году: «Надо сказать, что о финском кино мы знаем крайне мало. Это касается не только зрителей, но и кинематографистов. <...> финское кино в полной мере заслуживает того, чтобы его знать, стремиться его понять, интересоваться им. <...> Фильмы, которые нам удалось увидеть, го-

⁶⁰ Лу Э. Лучшая страна в мире. М.: Азбука-классика, 2007. С. 35.

ворят о финской действительности подчас немало. Кинематографисты, с которыми мы встречались, хотят сказать ещё больше, они стремятся превратить своё кино в большое национальное искусство, хотя этот путь и полон трудностей»⁶¹.

Действительно, кинематограф Финляндии обладает неповторимым духом и особыми чертами. Поначалу они выражались больше в сюжетно-смысловой составляющей, нежели в художественно-эстетической. С одной стороны, мешали неудачные монтажные стыки, избытие общих и средних планов, редкое употребление крупных планов, — всё это делало киноязык неряшливым. Но с другой стороны, важное место заняла атмосфера. Та самая атмосфера, которая помогает зрителю проникнуть вглубь сюжета. Невидимой нитью в финском кино всегда будут связаны эти две вещи — драматургия и чувственность. Ландшафты подчас становятся полноценными действующими лицами. Самые яркие воспоминания героев, самые жуткие трагедии и душещипательные драмы происходят на фоне бушующих рек и отрывающихся от деревьев листьев. На открытых пространствах творится сама жизнь, сама любовь, в домах же всё предельно стерильно и аккуратно: малое количество предметов и минимум действия, заменой которых становятся размытые диалоги, придирчивые выяснения отношений. Здесь же происходят развязки (завязка, конфликт и драматические ситуации охотнее снимались режиссёрами на пленэре).

⁶¹ Козлов А. Письмо из Хельсинки // Советский экран. 1971. № 7. С. 123.

Начиная с 1980-х финские картины стали отвечать современным требованиям, при этом сохранив серьёзный, неразвлекательный подход. Режиссёры финского кино начинают обращаться к реальным социальным проблемам, глобальным переменам в жизни народа: переселению деревенских жителей в город, активному привлечению гостей-иностранцев, развитию промышленности. Но пока Финляндия печатает рекламные буклеты, проводит экскурсии на промышленных заводах, стремится вступить в Евросоюз, её подростковое поколение теряется в новых веяниях панк-движения, рока, подпольных сквотах, «сообществах живой музыки».

Как писал Ницше: «Проблема подобна драгоценному камню: тысячи проходят мимо, пока, наконец, один не поднимет его». Тапио Суоминен был первым режиссёром, кто осмелился показать в своём фильме «Вот и мы, жизнь!» (1980) реальность происходящего, и это взбудоражило не только местную публику, но и весь финский кинопроцесс: с этого момента финское кино заметно прогрессирует.

Новаторство фильма Суоминена в контексте национального кино заключалось в выборе острой темы, которая вроде бы лежала на поверхности, но оставалась нетронутой: до 1980-х мотивы вечеринок, шумного времяпровождения или протеста против системы полностью отсутствовали (упор делался на просвещение молодого поколения), а «ветераны» кино продолжали разговаривать со своим зрителем устаревшим языком на фоне деревенского антуража. Суоминен меняет локацию. Он снимает свою историю в жилых кварталах

и в школе Восточного Хельсинки, подавая материал в стилистике архиреализма (фин. arkirealism), где особый акцент ставился на аскетичный и грубый видеоряд.

При первом же появлении на экранах фильм поразил зрителей реалистичностью. Начальный эпизод родов женщины снят «без купюр». Показано всё: болезненные потуги, помощь акушеров, пуповина, младенец в крови своей матери. Документальные кадры демонстрируют нам лёгкие роды, но грубый язык архиреализма, взятый за основу всего фильма, не даёт усомниться в том, что роды нового поколения, о котором идёт речь, для старой Финляндии были трудны. Стремлением к документальности объясняется и привлечение к участию в фильме непрофессиональных актёров.

Главные герои картины — трудные подростки, объединённые в спецкласс. Юсси, Пете и Лиза (Кати Оутинен) испытывают проблемы со школьной дисциплиной и не желают соответствовать требованиям общества, в котором живут. Но здесь-то и кроется главный парадокс: бунтарский, по всем канонам не вписывающийся в национальную кинематографию фильм оказывается лишён главных героев-бунтарей. Вместо ниспровергателей основ показаны обделённые заботой и любовью подростки, у которых нет ни интересов, ни целей, а есть лишь одно желание: чтобы их оставили в покое. Они проводят время с другими молодыми людьми, но не участвуют ни в каких акциях: для них сквот — просто место, где можно отвлечься, поскольку в школе и дома их ждут только неприятности. Эти

герои вызывают лишь недоумение и отторжение в глазах старшего поколения.

Вместе с этим фильмом в финский кинематограф пришло новое поколение режиссёров, сформировавших направление «новое финское кино», для которого было характерно показывать внутриличностные, психологические зажимы, конфликты человека с самим собой, его неуравновешенность и протест. Максимально реалистичное изображение, не лишённое прямого отсыла к будничности, серости, приземлённости, сопровождалось поэтичностью экранного языка. Подобная стилистика была продиктована желаниям молодых режиссёров противопоставить собственную художественную концепцию предыдущим поколениям. Особый акцент ставился на потерянную связь человека с природой по причине индустриализации, когда население было вынуждено переезжать из деревни в город.

Хотя Суоминен и «запустил» новое поколение режиссёров, работающих в схожей с ним манере⁶², однако, как оказалось, десятилетие будет ассоциироваться совсем с другим кинематографом — фильмами Мики и Аки Кауриσμαки, чьё творчество уже в 1980-е стали сравнивать с дыханием свежего ветра, а ветер, как известно, дует куда ему вздумается, без оглядки на остальных.

Мика и Аки Кауриσμαки стали первыми финскими кинематографистами, завоевавшими не только оте-

⁶² Яакко Пюхяля снимает фильм «Йон» (Jon, 1982), Яне Кууси — «Год обезьяны» (Arinan vuosi, 1983), Тимо Линнасало — «Современник» (Aikalainen, 1984), а также Ансси Мянтьяри — «Тото» (Toto, 1982), «Регина и мужчины» (Regina ja miehet, 1983).

чественные, но и зарубежные экраны. С их фильмами в финском кино появился городской, безработный щёголь, любящий лёгкие деньги и авантюрные приключения. Он ведёт себя надменно и уверенно, а к своим неудачам относится скорее с юмором и сарказмом. Однако всё по порядку.

В 1981 году, после того как Мика заканчивает киношколу в Мюнхене, братья основывают кинокомпанию Villealfa (перевернутое название фильма Жана-Люка Годара «Альфавиль» / Alphaville, 1965). Их первой работой становится документальный отчёт о гастроях трёх финских рок-групп по окрестностям озера Саймаа. Позднее, в 1986-м, с короткометражного фильма «Рокки-6» (Rocky VI) начнётся долготнее сотрудничество с культовой группой «Ленинградские ковбои» (в прошлом — Sleepy Sleepers), гордо носящей статус «худшей рок-группы в мире». Для двух дебютных картин Мики Каурисмяки «Агун» (Valehtelija, 1981) и «Никчёмные» (Arvottomat, 1982) Аки пишет сценарий и выступает в роли актёра. Главный герой фильма «Агун» придумывает ложь за ложью, чтобы занять очередные деньги. Он ловок, умён, эрудирован, симпатичен женщинам. Вилле (Аки Каурисмяки) мнит себя писателем, однако ни одну его статью нельзя назвать готовой. Городская суэта, развлечения и обильное общение заставляют героя отвлекаться от своего писательского хобби. Одним словом, он ведёт бесцельный образ жизни, правда, надеется влюбиться в богатую даму и завоевать её сердце. Однако лишь небогатая девушка по имени Туула (Пиркко Хямялайнен) готова его терпеть, и Вилле живёт за её счёт, пока ей это не надоедает.

Вдохновением для фильма послужило не только творчество Тапио Суоминена, важную роль сыграла французская «новая волна», в частности творчество Жана Люка Годара⁶³. Следующий и последний их совместный фильм «Никчёмные» обладал не свойственной для национального кино американизированностью.

Матти — неуловимый, сдержанный гангстер. Ему не страшны полицейские и бандиты, как не страшно такое чувство, как одиночество, и такой отчаянный выход из ситуации, как эмиграция.

Эти черты относятся не только к Матти: он один из бесстрашного никчёмного поколения, для которого сама смерть не имеет значения. В этом фильме уже видно стратегическое различие между тем, к чему стремится каждый из братьев. Мика Каурисмяки — любитель цитат, цикличности, резких поворотов событий, столкновений, погонь. Аки Каурисмяки, став режиссёром, будет обходить стороной захватывающий экшен и строить фильм, акцентируя и привлекая внимание зрителя к деталям. Мелкое воровство с серьёзным видом, бесцеремонное вхождение в чужое жилище, телефон, живущий в холодильнике, лёгкое подмигивание перед смертью, а также фразы, типа:

— Кари можно? Нет? Что, он умер? В армии?! Так и знал, что он умер.

⁶³ Аки Каурисмяки говорит про Годара, французского мэтра: «Именно он доказал, что в фильме всё возможно: в каком-то кафе пара начинает ссориться, женщина стреляет в мужчину... до него никто не снимал ничего подобного». А. и Е. Плаховы. Аки Каурисмяки последний романтик. М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. С. 51.

— Я все фильмы в городе пересмотрел, они все одинаковые.

— Мы знакомы? — Разумеется, ты мне тоже понравилась. Какой у тебя номер телефона?

С 1983 года Аки Каурисмяки, необразованный⁶⁴, неотёсанный циник, решает делать своё кино. Пути братьев расходятся по разные жанровые и стилевые стороны. Но если присмотреться, Аки и Мика хоть и по отдельности, но продолжают тему «никчёмных». Только Аки это делает с точки зрения иронии и сатиры, а Мика об этом говорит с трагизмом и разочарованием. Герой, созданный братьями, беспомощен, опустошен, при этом молчалив и угрюм. Если Аки Каурисмяки иронично подшучивает над собой и над всеми финнами сразу (именно за это младшего Каурисмяки знает и любит весь мир), то, в свою очередь, Мика обнажает депрессивность, видимо, заложенную природой в финский характер. Его увлекают серьёзные психологические драмы с элементами роуд-муви: «Звезда глянца» (Paperitähti, 1989), «Зомби и поезд-призрак» (Zombi ja kummitusjuna, 1991), «Лос-Анжелес без карты» (L.A. Without a Map, 1998).

«Звезда глянца», где главную роль, как и в «Никчёмных», сыграла Пиркко Хямляйнен, повествует о том, как сложно оставаться собой и «в себе», когда тебя окружают толпы поклонников и папарацци. Ближе

⁶⁴ В 1973 году Аки заканчивает среднюю школу в городке Канкаанпяя. Поступить в киношколу ему не удаётся: его «прокатывают» на экзаменах как «слишком большого циника». Аки поступает в университет Тампере на факультет журналистики, но, проучившись два года, решает уехать.

к финалу героиня попадает в психиатрическую больницу, где её настигает безумие. Другая его не менее депрессивная драма — «Зомби и поезд-призрак» — начинается своё действие зимой, когда герой-музыкант по кличке Зомби (Матти Пеллонпя) оказывается на распутье. Он находится в плену алкогольной зависимости, его охватывают депрессия, ощущение безысходности, однако в сгустке грязи, дыма и ужаса появляется просвет: ему предлагают работу музыканта, в него влюбляется девушка, наступает весна. Но герой не в силах отказаться от пьянства, справиться с депрессией. Он становится уже настоящим зомби, когда видит перед собой плывущую по городу девушку в белых одеждах. Метафорично обыгранная белая горячка уводит героя в бездну городских улиц.

Для своих историй Аки Кауриσμαки будет тщательно и скрупулёзно подбирать актёров. Пиркко Хямялайнен останется интересна только Мике — он продолжит её снимать вплоть до 2000-х годов. Её партнер по фильму «Никчемные» — усатый и угрюмый Матти Пелонпя — в дальнейшем будет предан обоим режиссёрам, причём у каждого согласен играть абсолютно разные роли. Но настоящей находкой для Аки по сей день считается колоритная Кати Оутинен, дебютировавшая до Кауриσμαки в фильме «Вот и мы, жизнь». В последующем её ждёт участь актрисы одного кинорежиссёра, и только в 2000-е годы постаревшая актриса станет исполнять эпизодические и вторые роли в фильмах других кинематографистов.

Уже в своей первой работе у Суоминена в её трактовке маргинального образа проскакивает нота скупой

сатиры, которую Аки Каурисмяки возведёт до высшего ранга. Актёрским оружием Оутинен являются не театральная мимика, не импульсивные жесты; её глаза в каждом фильме имеют разное «наполнение» и настроение. Такую манеру вживания в образ должны будут освоить все актёры режиссёра Каурисмяки. В отличие от культового фильма Тапио Суоминена, младший Каурисмяки эстетизировал грязь и смуту, полюбив своих никчёмных и незащитных героев, снабдив их скупостью диалогов, чёткостью мысли, дерзким молчанием. Основным местом действия становится любопытный старьёвый город, созданный Каурисмяки по детским воспоминаниям, которых не вернуть.

Вступление Финляндии в Евросоюз в 1995-м году повлекло за собой ряд культурных и финансовых проблем. Экономический кризис начала 1990-х был самым серьёзным за всю финскую историю. Его последствия были даже более тяжёлыми, нежели спад экономики в послевоенный период. Производство резко упало до 10–12 премьер в год. Произошло заметное снижение посещаемости кинотеатров. В то же время возросла роль телевидения. Кинематограф чётко разделился на популярный и авторский.

Неустойчивые мнения и оценки по отношению к финскому кинематографу никогда не были такими яростными, как в это десятилетие: критика постоянно колебалась от международного признания к поражению и ощущению тщетности.

Несмотря на сложную ситуацию в стране, недостатка в новых режиссёрах не было. В картинах прослеживались как элементы подражания Аки Каурисмяки,

так и его полное отрицание — попытки вернуть ушедший мелодраматизм деревенской жизни. Здесь надо отметить и обращение творцов к новым жанрам: триллер, криминальная драма, детектив, а также рождение такого феномена, как женское кино.

Фильмы этого периода направили финское кино в сторону, где находились ещё не тронутые темы. Например, Лаури Тёрхёнен снимает в 1989 г. фильм «Свои» (Insiders), повествующий о яппи. Яппи — полная противоположность образу жизни хиппи. Это молодой преуспевающий и амбициозный человек, проживающий в городе, ведущий здоровый образ жизни и стремящийся к карьерному росту. Клэйс Олсон в фильме «Аквариумная любовь» (Akvaariorakkaus, 1993) рассказывает о юности без вмешательства идеологических принципов.

Тем временем Кауриσμαки-режиссёр протестует. Петер фон Бах пишет о политической ситуации: «Зависимость от Советского Союза (некоторые называли это «пресмыканием») исчезла по той причине, что Советского Союза больше не стало, но его место заняло преклонение перед Европейским союзом, чьим почетным членом Финляндия хотела быть»⁶⁵. Кауриσμαки высказывает мнение на этот счёт своей трилогией о ковбоях: «Ленинградские ковбои едут в Америку» (Leningrad Cowboys Go America, 1989), «Ленинградские ковбои встречают Моисея» (Leningrad Cowboys Meet Moses, 1994) и Total Balalaika Show. Это острые фарсы, выражающие в абсурдной форме протест финской

⁶⁵ Baghvon P. Driftings shadows. A guide to the Finnish cinema. Helsinki: Otava, 1999. P. 100.

культуры против её насильственного выравнивания с «гомогенной» Европой. Режиссёр с гордостью демонстрирует гротескную неотесанность холодного финского характера, обреченного быть высмеянным зрителем и остаться до конца непонятым.

«Финны сделаны из совсем «другого теста»⁶⁶, — говорит Петер фон Бах, и в подтверждение — вылепленные режиссёром, как на подбор, музыканты рок-группы «Ленинградские ковбои». Они похожи друг на друга не только по атрибутам одежды, но и по поведению. Молодые люди в чёрных очках и длинноносых ботинках, с зализанными губами одинаково движутся, разговаривают, но чаще — молча кивают в такт своей музыке. Их коварный, жадный, но, несмотря на все недостатки, обаятельный продюсер Владимир угрюмо считает деньги и в целях экономии кормит своих подопечных горьким луком. А те наивно верят, что в Мексике, куда они держат долгий путь, их ждёт настоящий успех. Свадебная вечеринка, и правда, удастся на славу. Местный эликсир, текилла, без труда помогает справиться с апатией, а также чудодейственным образом приводит в чувства замёрзшего ещё в начале фильма насмерть музыканта.

После трилогии Аки Каурисмяки продолжает работать в своём фирменном стиле, создавая эксцентричных персонажей, разговаривающих редко, зато прямолинейно. Режиссёр опирается на неброскую актёрскую игру и простое кинематографическое повествование. Его фильмы умышленно лишены тяжеловесности, что

⁶⁶ Ibid, p. 101.

порой создает впечатление, будто они готовы развеяться, как дым, и им не хватит сил двигаться дальше, как, собственно, и их персонажам, которые, кажется, могут в любой момент застыть с каменным выражением лица. Герои Каурисмяки нарочито облачены в одну лишь маску — угрюмости и тоски. И всё это только для одной цели, чтобы нас рассмешить.

В начале фильма «Береги свою косынку, Татьяна» (Pidä huivista kiinni, Tatjana, 1994) во время рутинного, нескончаемого пошива детских платьиц под гнётом своей матери, угрюмый герой по имени Рейно обнаруживает, что он остался без кофе. Он запирает мать в чулане и отправляется в необычайное путешествие по Южной Финляндии вместе со своим приятелем Валто. Один пьёт залпом алкоголь бесщётными бутылками, не пьянея и не буяня, второй не может совладать с извечной дремотой, поглощая литрами кофе. Друзья-приятели по-подростковому бравируют небывалыми байками о выбитых зубах, но тут же затихают от неловкости при встрече с противоположным полом (по дороге они встречают эстонку Татьяну и Клавдию, девушку из Казахстана). В итоге мы имеем нечто среднее между роуд-муви и си-муви. Циклический по структуре фильм возвращает героя домой. Он покорно отпирает чулан, выпускает мать и возвращается к прерванному шитью. В подобном повествовании безошибочно угадывается почерк Каурисмяки.

Можно, наверное, сказать, что ядро стиля и своеобразия Аки Каурисмяки находится в странном, напряжённом отношении между аскетизмом и мелодрамой. Интересно, что эти же свойства связывают его

творчество с традицией финской популярной культуры и настроением, которое можно было бы выразить следующими словами: «Мы финны, «нация, которая молчит на двух языках» (как сказал Брехт), известны как люди немногословные и воздержанные в жестах, но внутренне глубоко эмоциональные, склонные к сентиментальности»⁶⁷.

О чём повествует фильм Каурисмяки? В определённом смысле ни о чём особенном. В нём отражается будничная рутина: инертные действия, пустая трата времени, лишённые смысла, унылые эпизоды из жизни. Ежедневная скука и усилия, необходимые для того, чтобы выжить в скуке: приготовить кофе, выкурить сигарету, напрячь слух, чтобы уловить заводную мелодию, доносящуюся из радиоприемника в соседней комнате, — всё это во вселенной Каурисмяки приобретает первостепенную важность. Однако не все фильмы описывают бесцельное сосуществование. Чем режиссёр становился старше, тем содержательнее и трогательнее становились его картины, не теряя при этом своей изысканной флегматичности. В фильмографии появляются и любовные мелодрамы, и счастливые развязки. Они порой бесцельны, ироничны или избито сентиментальны.

Например, «Вдаль уплывают облака» (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996), где Илона (Кати Оутинен) и Лаури (Кари Вянянен) сталкиваются с экономическим кризисом Финляндии 90-х. Они — бездетная пара средних лет — становятся жертвами массового увольнения

⁶⁷ А. В. О нации, которая молчит на двух языках // Порто-Франко. 28. 10. 2005, № 42 (787).

рабочего класса. С достоверной точностью и наблюдательностью показаны их крепкие семейные отношения. Потрясают сцены, когда избитый задолжавшими Илоне работодателями Лаури приходит к ней с цветами, купленными на последние деньги, или когда муж проигрывает в казино вырученные с продажи автомобиля деньги, а жена обнимает его и гладит по голове. В фильме царит идиллия. Даже ссоры героев лишены всяких истерик и заканчиваются мягко и просто.

- Прости меня.
- Не прощу. Никогда.
- Пошли домой.
- Хорошо.

Сам Каурисмяки в интервью заявлял, что его картина о психологических, а не экономических последствиях кризиса безработицы. Кризис заставил героев действовать, бороться и искать всевозможные выходы из сложившейся ситуации. В финале они становятся успешными держателями ресторана для рабочего класса, поймав за хвост мечту, которая уплывала от них вдаль, как облака.

Более поздняя сдержанная любовная история «Человека без прошлого» (Mies vailla menneisyyttä, 2002) разворачивается в присущей Каурисмяки целомудренной манере между господином М (Маркку Пелтола) и Ирмой (Кати Оутинен) из Армии спасения. Их тянет друг к другу. Однако ведут они себя невозмутимо, скованно, без лишних прикосновений. Даже в финале, где-то вдалеке взявшись за руки, влюбленные не успеют поцеловаться, их силуэты перекроет проходящий по пе-

реднему плану грохочущий поезд. Шумом колёс завершится трепетная история о зрелой любви. Но не всё в ней так гладко.

В начале фильма М потерял память, и пока его любовь к Ирме растёт, он даже не предполагает, что где-то в городе есть жена, которая вскоре его опознает. М должен прощаться с Ирмой, которая говорит ему печально-приказным тоном: «Ты должен ехать к своей жене». М послушно садится в пригородную электричку. Но Каурисмяки не терпит грустных финалов. Жена уже обзавелась новым мужчиной, и между ними возникает неторопливый диалог, снятый камерой с одной точки:

— Будем драться?

— Зачем?

— Я люблю эту женщину.

— Ну, хорошо. Ты ей, кажется, тоже нравишься.

Оказывается, человеком без прошлого быть куда легче и проще, чем с прошлым. По рассказам жены, её потерявшийся муж был завсегдаем у игровых автоматов и рулетки, а также любителем ссор и семейных разборок (хотя, конечно, сложно в это поверить, видя перед собой вдумчивого героя). Очнувшись после клинической смерти, его внутренний мир перевернулся на 180 градусов. Узнав у бывшей жены своё имя и парочку подробностей о прежнем себе, герой возвращается туда, где ему было действительно хорошо, к Ирме.

Говорят, финны с трудом избавляются от старых вещей, они обожают вещи, бывшие в употреблении. Каурисмяки не исключение. Он настолько любит предметы, что снимает их с таким же нежным внимани-

ем, как и любого из своих неудачников. Особую слабость режиссёр питает к старомодным предметам, безделушкам, извлечённым из забытья, к вещам с налётом ненужности: к предметам вне времени, отброшенным потребительской жаждой новинок, но нашедшим приют в его фильмах, где они обретают новую кинематографическую жизнь. Этот мир, сотканный Каурисмяки, давно получил у критиков своё название — Акиландия. Акиландию можно назвать островком, оторванным от пространства и времени.

Все картины режиссёра объединяет одна важная особенность: о чем бы он ни говорил, какую бы сторону жизни ни показывал, скажем, потерю памяти («Человек без прошлого»), или осознание смысла жизни («Я нанял убийцу» / *I Hired a Contract Killer*, 1990), или рутинную повседневность («Девушка со спичечной фабрики» / *Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990), или выживание в полевых условиях («Ленинградские ковбои едут в Америку»), или любые другие тяготы существования, несмотря ни на что героям светит луч надежды. И последняя на данный момент работа Каурисмяки, франкоязычный «Гавр» (*Le Havre*, 2011), который, по словам режиссёра, является первой частью трилогии о портовых городах — не исключение. Аки снял притчу о городе, которого нет. В каком-то смысле это чистая правда: район порта Гавр, где проходили съёмки, уже на то время подлежал сносу. Как говорил сам автор: «Пришлось удерживать «Катерпиллеры»».

Дом пожилой семейной пары минималистично уютен, полон тепла и молчаливого понимания. Здесь живут бедняки, в отношениях которых проскальзывает

небывалой щедрости доброта и сказочной палитры забота друг о друге. Впрочем, в этом маленьком городке это не редкость. Зрелый Каурисмяки удивляет зрителя мягкостью и сердечностью. Сарказм, грубый в ранних картинах, меняется на лирическую, тонкую иронию.

На фоне международной славы Аки Каурисмяки значительного успеха добились также Вейкко Аалтонен и Маркку Пёлёнен. Аалтонен закончил работу над своим первым фильмом «Окончательное соглашение» (Tilinteko) в 1987 г., но истинное признание пришло к режиссёру после второй картины «Блудный сын» (Tuhlaajapoika, 1992). Это изображение садомазохистских отношений двух мужчин, показывающее глубокие корни насилия. Схож с этой лентой фильм «Отче наш» (Isä meidän), снятый в 1993 г., о детской травме в результате инцеста. Последняя работа Аалтонена «С любовью, Майре» (Rakkaudella, Maire, 1999) рассказывает о вспышках насилия, которыми страдает одинокая женщина, принадлежащая к высшему обществу.

Маркку Тапани Пёлёнен — мастер яркой индивидуальности, составивший славу финского кино. За свою продолжительную карьеру он снимал короткометражные ленты, рекламные ролики и полнометражные художественные фильмы. Он, бесспорно, один из кинематографистов, которому удаётся точно передать финскую ментальность со всеми её парадоксами. Он всегда с трепетом относился к классике финского кино, в особенности к сельским мелодрамам⁶⁸.

⁶⁸ Маркку Пёлёнен часто обращается к темам сельской жизни. В таких фильмах, как «Последнее венчание» (Kivenpyörittäjän

Режиссёрский дебют Маркку Пёлёнена — «Страна счастья» (Onnenmaa) — вышел в 1993 году. Этим фильмом он заявил о себе как мастер, стремящийся восстановить в своих правах эстетику «новой финской волны»⁶⁹, которая привлекает его не столько документальной фактурой, сколько своеобразным мелодрамматизмом, вызывающим эмоциональный отклик зрителя. Главный герой картины — городской щёголь — прибывает в деревню из города повидать больного отца и обнаруживает, как мало молодых лиц можно встретить в округе: всего несколько детей резвятся на улице, семьи непрерывно уезжают в город на заработки и не возвращаются.

Здесь, в «Стране счастья», режиссёр использовал беспроектные и проверенные временем кинематографические приёмы финской классики. Например, почти в каждом мелодраматическом финском фильме главные герои сближаются или, наоборот, расстаются

kylä, 1995) и «Лето у реки», режиссёр возвращается в Карелию своей юности, где в 1980-х происходил отток населения из деревень, и показывает влияние этого процесса на деревенское общество.

⁶⁹ «Новая финская волна» — кинематограф 1960-х – 1970-х годов, в эстетическом плане окутанный зарождающейся сексуальной откровенностью сочетавший принципы итальянского неореализма, французской «новой волны», отчасти шведской «новой волны». Это время обусловлено поиском новых художественных стилей. Свой вклад в развитие новых жанров, совершенствование художественных форм внесли такие фильмы, как «Кожа к коже» (Käryselänalla, 1966) и «Мальчишки» (Pojat, 1962) Микко Нисканена, «Время роз» (Rusujen aika, 1969) и «Год зайца» (Janiksenvuosi, 1971) Ристо Ярвы, «Портреты женщин» (Naisenkuvia, 1971) Йорна Доннера, «Братья» (Veljekset, 1969) Эркко Кивикоски, комедии Следе Пясянена, фильмы-фарсы Петера фон Бага.

после важнейшего события в деревне — вечерних танцев. Пёлёнен берёт этот момент за основу. На танцах, увидев понравившуюся ему девушку, герой назло ей танцует с другой, ещё не знакомой.

Эпизод танцев визуально оживляет всю ткань картины. Страстное танго, которое танцевали чужие друг другу герои, — пожалуй, одно из самых ярких, роскошных и изысканных танго во всём финском кино. Герои в ярких костюмах будто сливаются в одно целое и движутся в такт музыке, вызывая зависть и восторг у окружающих. В этом эпизоде Пёлёнен задействовал субъективную камеру, более быстрый монтаж с перебивками на крупные планы любопытных зевак и других танцующих, чьё внимание приковано именно к этой паре. Этот спонтанный танец выглядит восхитительно, а в глазах танцующих проглядывает страсть и полное взаимопонимание — танец порой лучше любых слов и признаний. Однако вскоре наступает ночь, герои расходятся по домам в своих мыслях и заботах, забывая о мимолетной «вспышке» любви.

На протяжении фильма с героем случаются невнятные любовные интрижки, разного рода выяснения отношений, бытовые ссоры с родными, а скоропостижная смерть отца завершает его путешествие. Он садится в маленький автобус, который привёз его сюда несколько месяцев назад. В этом пространстве происходит самая настоящая развязка — та самая незнакомка с вечерних танцев протягивает ему руку с улыбкой на лице. Такая спонтанная встреча резко меняет всё впечатление о фильме. Полноценный счастливый конец, на который зритель уже и не рассчитывал, как

бы намекает: никогда не знаешь, через что надо пройти и сколько всего перепробовать, чтобы вернуться к тому, чего с первого раза не разглядел.

Последующие несколько фильмов, снятые в 1990-х, также с трепетом повествуют о деревенской жизни работяг, только атмосфера безмятежности уже не встретится нам на экране. Люди вынуждены выживать в непростых социальных условиях. Однако, даже очутившись в такой неразберихе, человек не перестаёт замечать волшебной красоты природу, восхищаться бурными реками, проросшим мхом на пеньках и верить в лучшее.

Концепция счастья, которую предлагает Марку Пёлёнен, по сути совпадает с той, что была в давние «чёрно-белые» годы — сильная взаимосвязь человека с природой, желание совершить подвиг и прославиться среди деревенских, заработать уважение и обрести семейную идиллию. Например, в 1998 году выходит «Лето у реки» (Kuningasjätkä) — светлая атмосферная картина о нелёгкой жизни отца-одиночки. Чтобы обрести счастье, гармонию, признание коллег и любимую женщину, главному герою предстоит переступить через свою неуверенность, неуклюжесть, некоммуникабельность. Волею судьбы ему пришлось постигать азы, как оказывается, нелёгкой профессии лесоруба, требующей от мужчины и силы, и умения работать с деревом, и ловкости, и любви к природным стихиям. Сын лучше справляется с непростой наукой, тогда как отец тонет в насмешках и подтруниваниях сослуживцев. Но однажды он поверит в себя и, по крупницам заново выстраивая свою жизнь, почувствует «помощь»

бушующей реки, которая «позволит» ему спасти сына, а затем прокатиться по её диким волнам на одном лишь бревне. Таким образом герой самоутверждается перед коллегами и вдыхает воздух победы над своими страхами перед осваиванием новой профессии.

Однако далеко не все фильмы Пёлёнена выдержаны в жанре сельской мелодрамы. Уже в новом тысячелетии выходит его лента «По дороге в Эммаус» (Emmauksentiellä, 2002), снятая в манере датской «Догмы», правила которой установил в 1995 году Ларс фон Триер. Фильм снят за один день (не считая отдельных сцен, доснятых позже). Ручная камера ведёт неровное повествование от третьего лица (чуждого наблюдателя) и нарочито грязно и неопрятно раскрывает чуткую натуру главного героя. «Грязь» также своим присутствием создают сотрудники съёмочной группы: они намеренно заходят в кадр, нарушая или, наоборот, дополняя историю.

Сама фабула довольно проста. Мужчина по имени Ране возвращается в дом детства, расположенный в маленькой деревушке для того, чтобы продать его. Однако, очутившись в родных краях, он начинает вспоминать эпизоды из былой жизни. С этой минуты размеренное настроение фильма меняется на светливое: странные персонажи и музыка, а также причудливые диалоги преследуют зрителя до финальной сцены на мосту, где герой встречается со своей возлюбленной, облачённой в белое платье. Затем идут титры, а точнее, прощание съёмочной группы со зрителями: с бокалами в руках и добродушными улыбками они поздравляют друг друга с окончанием съёмок.

Этот экспериментальный фильм вызвал дискуссию: а нужно ли такое кино финскому экрану? Будет ли оно интересно зрителю? Первый «догматический» опыт, по-видимому, не сильно удался, однако именно с него началось новое тысячелетие. И не так важно, — будет ли интересна «Догма» финским кинематографистам, сколько важно уловить: десятилетие будет насыщено поисками путей развития национального кино.

После экспериментальной картины Пёлёнен напрямую не работает с сельскими драмами. В картине «Собачий педикюр» (Koirankynnenleikkaja, 2004) режиссёр рассказывает историю героя Мертси (Петер Францен) — солдата Второй мировой войны, во время одной из битв получившего ранение в голову. Ранение было тяжёлым, а его последствия печальны. Героя удалось спасти, но полноценной жизнью это назвать никак нельзя. Он вынужден начинать всё с чистого листа, скитаясь в поисках нового места в жизни.

Следующая его картина «Лиекса» («Lieksa!», 2007) продолжает тему потери памяти, отшельничества и поиска себя. Фильм получился гипнотический, воздушный, наполненный настоящими эмоциями и красивой любовью двух молодых людей.

Режиссёр вводит зрителя в гипноз первыми кадрами прямой заснеженной дороги. Закадровый голос скандирует: «У человека три жизни... Первая, чтобы жить, вторая, чтобы учиться, и третья, чтобы понять». Главный герой едет с очередной вечеринки, он пьян, безмятежен и легкомысленен. «Плывет по течению», — такими словами его описывает автор. И тут эгоистичная, пустая, отравленная свободой жизнь резко

обрывается (достаточно было одного удара по голове дорожным знаком). С этого момента ему предоставляется шанс прожить её ещё раз, но уже совсем другим человеком. Герой попадает в небольшое поселение кочевников. Придя в сознание, чувствует себя так неведомо, словно только что родился. Он не то что имя не помнит, он слова вымолвить не может. Его называют Каспером, и герой, словно привидение, наблюдает за всем происходящим. Вместе с «финскими цыганами» он духовно растёт и развивается, заново обретает себя.

«Лиекса», безусловно, перекликается с «Человеком без прошлого» Аки Каурисмяки, но выполнена в совершенно иной стилистике. Если Каурисмяки лишь в редких случаях снимает природу (местом действия становятся квартиры, гараж, вокзал, рестораны, транспорт), то Маркку Пёлёнен снимает своих героев-кочевников исключительно на пленэре (не считая пару эпизодов в машине). Пёлёнен в «Лиексе», как и Каурисмяки в «Человеке...», минималистичен, нетороплив, но вовсе не смеётся над своими героями, а сопереживает. Задаётся иной вектор развития отношений: автор усложняет их, превращая в запутанный клубок, нитки которого пропитаны обманом, не только нынешнего поколения, но и прошлого. Женщины в здешних вагончиках из поколения в поколение шьют свадебные платья, фасоны которых, к сожалению, давно устарели и совершенно неносибельны. Матери внушают своим детям (и им тоже когда-то внушали), что они не просто швеи, они — преемницы искусных мастериц, которые шили для семьи царя Николая II. В архивах даже имеются пожелтевшие фотографии. Пока

родители восхваляют своих предков, дети занимаются грабежом на дорогах. Каспер молча наблюдает за тем, как в один момент все обманы раскрываются: и воровство юношей, и иллюзорное великое прошлое предыдущих поколений. Теперь они — кочевники, позади у которых не осталось ничего, а впереди — загадочный город-рай Лиекса, куда они собираются отправиться вместе с Каспером, чтобы осесть и начать всё заново.

Параллельно этим событиям внутри Каспера просыпаются разные чувства: это и ответственность за будущее табора, и нежное, трепетное отношение к Мартте (Санна-Кайса Пало). Они вместе готовы побороться за свою любовь, и не возникает сомнения, что у них всё получится. Слова, прозвучавшие в финале, лаконично завершают картину: «Счастье — всего лишь мираж на дороге, впереди нас... Мы умираем, когда некуда идти. Дороги ведут к городам и посёлкам, но важнейшие — это пути внутри нас. Мы не должны сожалеть о том, что прошли».

Следующая и последняя на данный момент картина Пёлёнена — «Гонка» (Ralliraita, 2009) — оказалось менее удачной. Хотя история отдаленно и напоминает такую ретро-комедию, как «Фольксваген-жук» (Love Bug, 1968, реж. Роберт Стивенсон), или такую мелодраму, как «Дни грома» (Days of Thunder, 1990, реж. Тони Скотт), тем не менее сюжету и диалогам не хватает оригинальности. Неуклюжий юмор, типичные ситуации и актёры с некомедийными, скорее драматичными амплуа сделали финскую «Гонку» не до конца смешной и немного грустной. Маркку Пёлёнен успешен как режиссёр-философ, глубоко мыслящий и тон-

ко воспринимающий действительность, с большой тягой к пленэрным съёмкам и изящным ландшафтам, попытка же сделать комедию оказалось опрометчивой.

Другой не менее значимый для страны режиссёр — Алекси Мякеля — по своей манере больше сравним с Микой Каурисмяки. Он успешно работает сразу с несколькими жанрами: гангстерским фильмом, триллером, экшеном. При этом в его творчестве чётко слышны отголоски фильмов Аки («Союз Каламари» / *Calamari Union*, 1985, или же вся трилогия о ленинградских ковбоях), где развивается характер не каждого героя, а сразу целого коллектива. Появление на экранах такого рода национальных фильмов, по словам финских критиков, напрямую связано со вступлением Финляндии в Евросоюз. Если спросить финского зрителя, какие отечественные фильмы про гангстеров достойны внимания, любой ответит, что это фильмы Алекси Мякеля.

Тем не менее, при всей, казалось бы, мрачности сюжетов, режиссёр вносит долю иронии и юмора. Например, в фильме «Плохие парни» (*Rahat pojat*, 2003) четверо взрослых братьев Таккемен живут в страхе перед старым отцом, который заставляет их не только грабить, но и отдавать ему всю добычу. Когда отца на время забирают в психушку, парни оказываются предоставлены самим себе. Эффектно и бодро они продолжают обчищать местные автозаправки и незастойливо скрываться от полиции, постепенно обращая внимание на людей с другим образом жизни и перевоспитываясь. Финал фильма приобретает серьёзный характер: братья, чтобы проучить меркантильного

отца, обожающего деньги, привязывают его к стулу и прямо перед ним сжигают дом, набитый награбленными деньгами⁷⁰.

Более разношёрстная банда встречается в фильме «Адский Хельсинки» (Rööperi, 2009). В ленте заняты такие известные финские актёры, как Пётер Францен, Самули Эдельманн, Кари Хиеталаhti и Кристо Салминен. Зрителей ожидает история шайки парней среднего возраста, попытавшихся вырваться из бедности с помощью нелегальной торговли спиртным. Как бы ни были сплочены герои, их судьбы разнятся и постепенно расходятся. В отличие от «Плохих парней», где представлена банда семейная, здесь показана банда, члены которой связаны между собой определенным желанием — заработать денег или стать авторитетами в самом злочном районе.

Происходящее действие основано на романе-интервью, описывающем криминальные дни района Рёпери, расположенного на окраине Хельсинки. «Адский Хельсинки» рекламировали как гангстерский фильм, чья привлекательность заключается в острой интриге. Действие в фильме разворачивается постепенно: режиссёр знакомит нас со всеми героями в молодости, показывает, с чего начинался их «нелёгкий» бизнес, затем рассказывает судьбу всей шайки, которая стареет, распадается, а затем заново собирается, чтобы

⁷⁰ Надо заметить, что финскому кино на протяжении всей его истории присуща одна черта: наравне с главным героем в сюжете присутствуют его родители, судьбу которых необходимо переосмыслить, иначе дальнейшее существование бессмысленно. Герои не способны шагнуть в светлое будущее, не обдумав ошибки прошлого поколения.

отомстить за смерть общего друга. В фильме отсутствует экшен, свойственный подобным американским фильмам. Картина при всей своей насыщенности и элементах «закрученности» оставляет после себя след размеренного кино.

На рубеже тысячелетия финское кино возрождается. Выпуск фильмов увеличивается, крепнет профессионализм создателей, становится всё более заметна оригинальность в выборе стилей и тем. Конец 1990-х открывает нового режиссёра — Олли Саарела. В его арсенале имеются разные по эстетическим, художественным и жанровым аспектам картины, но все они близки друг к другу по сюжетной концепции — герои отчаянно борются за своё счастье, побеждают рок и обретают любовь.

Одна из таких лент выходит в 1999 году с английским названием «Несчастливая любовь» (Bad Luck Love, 1999). Незамысловатая криминальная история о герое, желающем одновременно быть как авторитетным семьянином, так и авторитетным бандитом. Правда, ему далеко не всегда это удаётся. Лента омрачена кровавыми нотами, скупыми мужскими слезами, холодными взглядами и пронзительными деталями. Встречаются эпизоды, которые делают фильм запоминающимся: это внедренное в канву картины семейное видео, которое Пулу просматривает в тюрьме, или неспешная семейная прогулка на пустынной детской площадке, привносящая новый ритм и содержание, или ошеломляющий финал: брат главного героя сначала убивает общего врага, а затем, с чувством выполненного долга, стреляет в самого себя.

В 2001 Саарела снимает «Ролли и лесной дух» (Röllin ja metsänhenki). Картина анонсируется как сказка про грязных троллей, заполучивших землю чистых эльфов. Атмосфера чудес так характерна для самой Финляндии, где тысячи озёр переплетаются со сказочными лесами, и одновременно так нетипична для финских фильмов этого периода. Саарела показывает поучительную волшебную сказку для маленьких зрителей, но вкладывает в неё серьёзные философские подтексты: добро перевешивает зло (в фильме это метафорично показано с помощью волшебных весов), прекрасное спасает мир, а дружба преодолевает все мыслимые и немыслимые преграды.

Более поздняя картина Саарелы «Год волка» (Suudenvuosi, 2007) — это чистая любовная драма, развивающаяся между талантливой, но страдающей эпилепсией студенткой и неуверенным в себе преподавателем литературы (здесь не вырисовывается должного любовного треугольника: жена лектора давно к нему охладела). Лейтмотивом фильма становится борьба героини с заболеванием, приступами. Недуг заставляет Сари (Криста Косонен) вести себя очень осмотрительно, отчуждённо и замкнуто. В лице уже не молодого лектора (Кари Хейсканен) только одна героиня видит близкого себе человека, поглощённого, как и она, миром литературы. Остальные же считают её выбор безрассудным. Однако их любовь, несмотря на интриги и разборки, «растворяет» все жизненные тупики и преграды: Сари справляется со своими приступами, а Микко с успехом дописывает диссертацию и вступает на новую должность.

Талантливый, профессионально сделанный фильм по форме напоминает психологическую американскую драму со счастливым концом. Он получился зрительским, успешным, коммерческим, сохранившим эмоциональную глубину, но потерявшим тот шарм неотёсанности и лёгкой недосказанности, присутствующий в ранних картинах режиссёра.

Особое место в новом тысячелетии, бесспорно, занял Клаус Хярё. Большинство его финско-шведских лент привязано к определённым историческим событиям и пестрит настоящими, искренними, живыми героями, в каждом из которых скрыты боль и страдание.

Сюжеты всех игровых фильмов Клауса Хярё печальные, нарочито вызывающие у зрителя неподдельные слезы и сопереживание: речь идёт об эвакуации финских детей от советской бомбежки («Моя лучшая мама» / *Äideistä parhain*, 2005), о подавлении в «социалистической» Швеции финского меньшинства («Элина — словно меня и не было» / *Elina — Som om jag inte fanns*, 2002), о принудительной стерилизации девушек (действовала до 1976 г.), чьё будущее социальное благополучие вызывало сомнения («Новый человек» / *Den nya människan*, 2007), и, наконец, о пожизненно осуждённой и помилованной женщине и старом слепом священнике, начавшем впадать в маразм («Письма отцу Якобу» / *Postia rappi Jaakobille*, 2009). Однако присутствующий «эффект доброты» возникает не столько за счёт содержания фильмов Хярё, сколько благодаря размеренному, замедленному, успокаивающему повествованию.

Когда в 2002 году Клаус Хярё дебютировал с полнометражным фильмом «Элина — словно меня и не было»

(режиссёр получил «Хрустального медведя» Берлинского фестиваля из рук самого Бергмана), критики предрекали не только успешное продолжение его карьеры, но и рождение нового поколения режиссёров, полагая, что те будут закреплять заданный стиль и продолжать работу в манере «поэтического кино»⁷¹. На самом деле почти так оно и вышло.

После активного внедрения постмодернизма в финскую культуру индивидуальным проявлением национального характера можно считать жанр чёрной драмы как аутентичной финской иллюстрации идеи фатального безумия. На протяжении всей истории кинематографии (особенно в 1920-е, когда часто экранизировались сказания и притчи о нечистой силе, и 1980-е, когда политическая ситуация в стране обострилась) встречаются сюжеты с неожиданно фатальными исходами, выходящими из-под контроля ситуациями, безнадёжными ловушками судьбы. Вышеперечисленные элементы соединились в один жанр только в нулевых годах. Новое поколение режиссёров-мужчин отказываются от гангстерской мрачной колоритности 1990-х и привносят вместо неё атмосферу семейных неурядиц, царящей в доме порочности, угнетённости.

Первой ласточкой нового направления, ещё до дебюта Клауса Хярё предварившая появление популярного жанра чёрной драмы, считается молодёжная картина Пертту Леппя (вторая в его творческой биографии) «Длинное жаркое лето» (*Pitkä kuumakesä*, 1999).

⁷¹ Критики также сравнивали Хярё с Аки Кауриσμαки, фильмы которого сильно повлияли как на финских кинематографистов, так и на мирового зрителя.

Затянутая, медленно текущая история про подростков, разговаривающих на жаргоне и пытающихся создать свою музыкальную группу, не вызовет эмоций у зрителя из других стран, но для финнов она стала глотком свежего воздуха. До сих пор финское кино мало говорило о современности, часто отшлифовывая и донося до молодёжи проблему «американизации», которая к концу 1990-х успела отойти на задний план. Теперь молодых героев и зрителей интересуют новые проблемы: они хотят активно проявлять себя, они уже не потеряны в одном городе, а настроены на путешествия по стране.

После просмотра нижеперечисленных психологических драм становится очевидно, что «Длинное жаркое лето» Пертту Леппя куда оптимистичнее, чем «Запретный плод» Dome Каруоске (Kielletty hedelmä, 2008), «Молодые боги» Юкка-Пекка Сиили (Нумуроика, 2003), «Вечная мерзлота» Аку Лоухимиеса (Pahaааа, 2005), «Чёрный лёд» Петри Котвицы (Mustajää, 2007), «Беги, сестра, беги» Марьи Пююкко (Siskotähtoisinjäädä, 2010), «Плохая семья» Алекси Салменперя (Pahaperhe, 2010), «Адский Хельсинки» Алекса Мякеля (Rööperi, 2008), «Сауна» Антти-Юсси Аннилы (Sauna, 2008). Среди этих картин есть и молодёжные, но во всех них главных героев преследуют маниакальное безумие, агрессия и безысходность.

Большинство режиссёров, успешно работающих в направлении чёрной драмы, родились в конце 1960-х годов. В 1980-х они адаптируются к новой социальной реальности и занимают режиссёрские кресла в конце 1990-х. В 2000-х годах выходят их первые картины,

одобренные зрителями и критиками. Доме Каруоски, Аку Лоухимиес, Алекси Мякеля, Петри Котвица и другие кинематографисты ознаменовали своим творчеством появление финской «новой новой волны».

Молодой режиссёр Доме Каруоски начинает свою стремительную карьеру с фильма «Красавица и подонок» (*Tyttö sinä olet tähti*, 2005), где мечты героини Нелли стать певицей воплощаются в жизнь благодаря неуверенному, забитому парню из бандитского района. Грязная обстановка подвалов, серых улиц, бездушной природы переплетается с чувственной историей любви двух подростков.

Слава к режиссёру пришла благодаря экранизации романа Лиины Ландер «Дом тёмных бабочек» (*Tummién perhosten koti*, 2008), удостоенной семи номинаций национальной кинопремии «Юсси» и получившей три награды, в том числе за лучшую режиссуру, а также приз зрительских симпатий. Фильм будто разорван на две части и воссоединяется лишь в финале, когда мозаика собирается по крупицам как для героя, из переосмысленного прошлого строящего обдуманное будущее, так и для зрителя.

Первая сюжетная линия рассказывает о непростых буднях колонии для мальчиков. Над островом, где под руководством директора занимаются перевоспитанием сложных подростков, нависает финансовая угроза. Подростки не видят для себя будущего вне острова, поэтому единогласно решают остаться. Пытаясь финансировать себя самостоятельно, герои отваживаются на авантюру — выращивать бабочек шелкопряда, про которых рассказывал отец Йоханссона. Жена директо-

ра, давно не получавшая должного внимания от мужа, пытается объяснить, что на севере этого сделать не получится, однако эта безбашенная идея погружает весь остров в абсурд, и зима на севере Финляндии проходит в упорном выращивании и поливании тутовых деревьев в помещении. Метафоричный сюжет даёт возможность не раз сопоставить героя Йоханссона с растущим коконом, который могут распустить на нитки или же дать возможность превратиться в бабочку.

Вторая линия связана с воспоминаниями Йоханссона. Подглядывая за изменой жены директора с одним из учеников в коровнике, он внезапно вспоминает, как на его глазах мать утопила его новорожденную сестру по приказу невменяемого отца, посчитавшего, что ребёнок был зачат другим мужчиной. Как только Йоханссон вспоминает всё до мельчайших деталей (эпизоды воспоминаний разбросаны по всему фильму), его отпускает чувство вины (ведь как ему кажется, у него была возможность спасти сестру), не дававшее возможности жить дальше. После того как на острове начинают происходить убийства, суицид и прочие неприятности, Йоханссон и оставшиеся в живых мальчики покидают остров с готовностью начать новую жизнь. У кокона появляется возможность превратиться в бабочку.

Следующая картина «Запретный плод» снята по оригинальному сценарию Алекси Барди и повествует о девушках из строгой лютеранской общины, члены которой живут в деревне.

Экспрессивная и впечатлительная Мария (Аманда Пильке) в один прекрасный день сбегает в Хельсинки,

где живёт её сестра, чтобы посмотреть, какова городская жизнь, полная, по словам старейшин, разврата и всяческих соблазнов. Покладистую и послушную Рагель (Марьют Маристо) просят отправиться туда же и вернуть отбившуюся от стада «овечку». Мария непрестанно ищет обещанный разврат, а Рагель, будучи верующей и вдумчивой, с осторожностью наблюдает за городской жизнью и сопровождает Марию, изо всех сил пытаясь оградить её от ошибок.

К середине фильма Мария решает во что бы то ни стало лишиться девственности. Ей хочется согрешить, неважно с кем и где. Судьба пару раз даёт шанс одуматься. Совершив грех, Мария пытается покончить с собой, но находит утешение в молитвах и возвращается в общину, где её тут же выдают замуж. Рагель же начинает понимать все недостатки общины и, желая построить свою жизнь самостоятельно, уезжает в Хельсинки, но уже осознавая жизненную цель. Фильм стал заметным событием в финском кинематографе: пара номинаций на «Юсси» и «Золотой дельфин» — главный приз португальского кинофестиваля «Фестройя Тройя».

Судьба следующего фильма «Лапландская одиссея» (Narapiirin sankarit, 2010) сложилась не менее удачно. В Финляндии по кассовым сборам он опередил последнюю часть «Гарри Поттера» (Harry Potter and the Deathly Hallows, реж. Дэвид Йейтс) и «Алису в Стране чудес» (Alice in Wonderland, 2010, реж. Тим Бёртон). Российскому зрителю сюжет и юмор тоже оказались по душе⁷². По фильму Леонида Гайдая нам уже хорошо знакома классическая финская история Майю Лас-

⁷² Премьера состоялась в России в 2012 году.

силы «За спичками», которая, вероятно, и послужила вдохновением для создателей фильма. Главному герою — безработному ленивому Янне — девушка даёт последний шанс сохранить их отношения: для этого ему всего лишь надо купить перед рождеством диги-бокс (устройство, позволяющее аналоговому телевизору ловить цифровой телесигнал). Бытовое задание обрачивается для Янне и его друзей небывалым путешествием. При этом режиссёру удаётся показать самые неприглядные стороны финской жизни: от традиционных национальных бед, вроде самоубийств и пьянства, до «подарков» европейской интеграции — безработицы и вывода промышленности в страны третьего мира. Это отнюдь не легкомысленная комедия, а умный, глубокий фильм, порой наполненный горькой иронией, но не вгоняющий в тоску, а, наоборот, призывающий изменить свою жизнь.

Серию молодёжных, поучительных фильмов продолжает Юкка-Пекка Сиили, который в 2003 г. выпускает драму «Молодые боги». По окончании школы Тави и его друзья организуют мужской клуб: чтобы вступить во взрослую жизнь и научиться быть отменным любовником, нужна видеозапись, подтверждающая твой сексуальный опыт. Таким образом ребята создают параллельную реальность, которая затягивает их. Мир, отснятый на плёнке, выставляет героев жестокими и агрессивными по отношению к девушкам. Временами этот опыт граничит с насилием и отвращением, однако ребята не в силах остановить своё желание записать интимные подробности своей жизни: каждому из них хочется заполучить уважение в клубе.

Язык фильма оказался запутанными, и мир, который зрителям выставлен приоритетным (в данном случае мир клуба), складывается из миллионов забытых и испорченных кусочков подсознания Тави. Родители героя погибли несколько лет назад, от них остался дом с архивом видеокассет. Тави говорит, что не помнит ни родителей, ни дом, ни даже самого себя, зато помнит, что родители постоянно всё снимали на камеру. Эта деталь из глубокого детства не даёт ему покоя, поэтому он не может жить, не смотря в визир камеры. В эти минуты он как будто вспоминает детство.

В самом названии «Молодые боги» скрыта метафора. Неопытные герои решают создать базу научно-исследовательского «института» секса. Проведение подобных лабораторных работ с их последующим коллективным анализом оборачивается для каждого из них личной драмой и даже трагедией, ведь логика «богов» не затрагивает ничего, кроме техники секса, опуская вопросы личных взаимоотношений, обоюдного согласия и уважения.

Режиссёры «новой новой волны» закаливают зрителя не только «холодными» молодёжными (подростковыми) драмами. Петри Котвица, например, в фильме «Чёрный лёд» в мельчайших деталях описывает разлад семейной пары и разоблачает любовный треугольник «муж — жена — любовница». В треугольнике кипят страсти: жена Сара культивирует внутри себя месть и наказание за измену; она узнает о беременности Туулы (любовницы); Лео (муж) выпивает стакан виски со снотворным, предназначенный не ему, и замерзает на улице насмерть. В финале Сара, оперируя пациентку,

узнаёт Туулу по татуировке внизу живота. Преодолев свою ненависть, героиня спасает жизнь девушке и её ребёнку. Казалось бы, сверхзахватывающую картину на такую тему создать уже сложно, но Котвица сделал очень яркую по эмоциональности психологическую драму, облачённую в зимнее время года, которая держит зрителя до самого финала.

За два года до премьеры «Чёрного льда» Котвица, видимо, в дань моде обращается к подростковой тематике. В картине «Ностальгия по дому» (Koti-ikävä, 2005) «ледяными» глазами главного героя показана его полная оторванность от когда-то близкого ему мира, наполненного громкой несуразной музыкой и тусовками в значных местах. После несчастного случая молодой парень Сами (Юлиус Лавонен) попадает в психиатрическую больницу. Он не говорит и абсолютно равнодушен к окружающему миру. Но его дружба с соседом по палате Рудольфом, мечтающим остаться в больнице навсегда, даёт ключ к исцелению. Фильм нарочито снят и смонтирован в небрежном стиле: отсутствие пластичности, резкий монтаж, трясущаяся ручная камера. Также при постпродакшене применён эффект сепии. Но андеграундная драма не принесла Петри Котвице такого успеха, как «Чёрный лёд» (картина вошла в конкурсную программу Берлинского кинофестиваля в 2008 году).

Фильмы 2000-х годов стали олицетворением ненависти к, в буквальном смысле, бесформенному снегу, освобождение от которого предполагает катарсис и очищение от всех совершённых грехов. По-своему решённая тема чистоты в финском кинематографе вылилась в фильм ужасов «Сауна».

Режиссёр Антти-Юсси Аннилла погружает зрителя в бытовую финскую культуру, где нет границ между христианством и язычеством. Лента повествует о грехах и раскаянии за их совершение. Сюжет разворачивается в 1595 году, когда русско-шведская война окончена. Братья Кнут и Эрик, призванные участвовать в определении границы между Московским Государством и Швецией, совершили грех, оставив молодую девушку умирать страшной смертью. Когда они пересекают болото, не отмеченное ни на одной карте, Кнута начинает преследовать дух жертвы с залитым грязью лицом. Изнурённые мужчины пытаются найти успокоение в неизвестной деревушке и обнаруживают там сауну, в которой смываются все грехи. Один из братьев решает её посетить. Но сауна может простить лишь того, кто действительно достоин, в противном случае человек будет обезличен.

Сауна, окружённая водой, как будто висит в воздухе и навевает ужас своими белокаменными стенами. Мистическая сила вырывается наружу, как только герой входит в дверь зловещего помещения. Дальнейшая фабула слепляется в неясную массу, из которой понятно лишь то, что никто из героев не может быть прощён. Неизвестная сила убивает протагонистов, пуская в реку их кровь.

Боязнь быть не такими чистыми, стерильными и невинными, как белый снег, может привести к настоящему безумию. Это отличает финский фильм от излюбленных голливудских сюжетов про монстров-убийц. Страх перед самим собой, страх быть непрощённым и неочищенным намного сильнее, чем воз-

можная встреча в лесу огромного, условно говоря, «динозавра», пожирающего всё на своём пути. Фильмы-ужастики подобного нравственного характера могут многое рассказать о психологии финского общества.

В 00-е начинает работать в полнометражном кино один из самых известных творцов современности Аку Лоухимиес, который затрагивает проблемы психики, возникающие у финнов в самое унылое время года. Он работает в жанре драмы, однако его истории полны ужаса. Финская безжалостность в его фильмах не знает границ. Зимние драмы этого режиссёра маниакально-депрессивны, бессердечны, местами кровожадны, ведь агрессивность, ненависть и месть здесь чаще всего овладевают человеком именно в это время года, когда природа засыпает и не может взаимодействовать с человеком; вместо природы властвует глубокая темнота, вязкая сырость и жестокий холод.

В фильме «Вечная мерзлота» зимняя депрессия разворачивается на глобальном уровне, затрагивая разные слои общества. Немолодой продавец пылесосов из-за невыплаты по кредиту лишается своей машины, а поскольку он к тому же ещё не в силах понравиться девушкам, то герой от горя убивает пылесосом двух людей, занимающихся любовью у него на глазах. Женщина-полицейский, увидев утром убитую пару, испытывает шок и на этой почве начинает употреблять антидепрессанты. Таблетки действуют на её опорно-двигательную систему, и она, плохо справляясь со своим телом, попадает под поезд в погоне за преступником, коим оказывается молодой человек, чья девушка рассказала ему, как незаметно проникнуть в фирму отца

и незаконно получить большую сумму денег. Муж погибшей женщины-полицейской сходит с ума и начинает бить детей, после чего отдаёт их в интернат. По истечении срока преступник, которого обвинили в смерти полицейской, выходит на волю и отправляется к её мужу, желая объяснить, что он не виновен в её смерти. Муж вывозит добровольца загород, где и убивает его.

Сюжеты фильмов Лоухимиеса часто разворачиваются вокруг семейных трагедий и переплетения человеческих судеб. В «Вечной мерзлоте» трагические истории, которые по случайным обстоятельствам связываются между собой, порой даже чересчур жестоки и кровавы. В фильме присутствует распушенность, вседозволенность и жестокость. Такое зрелище не может оставить зрителя равнодушным. Ко всему прочему это кино имеет сходство с фильмами Алехандро Гонсалеса Иньярриту. Как и в его работах, здесь множество сюжетных линий объединены общей темой сложности жизни, постепенно они складываются в пазл-картинку, иллюстрацию главной идеи фильма.

В 2013 году на Московский международный фестиваль Лоухимиес привозит свою «Голую бухту» (Vuosaari, 2012). Действие фильма разворачивается в Вуосаари, пригороде Хельсинки. Картина повествует о социальном государстве в эпоху индивидуальности и реали-шоу. По своей структуре (фильм-пазл) лента точь-в-точь напоминает «Мерзлоту», но затрагивает более насущные для Финляндии темы. Фильм об уставших, вспыльчивых родителях, воспитывающих своих детей в одиночку, и об их детях, недополучающих любовь, а также о нескольких семейных парах, чьи отноше-

ния находятся на грани развода. Вперемешку даны сюжетные линии, почти непересекающиеся между собой, но развивающиеся с одинаковой скоростью. Каждому предстоит пройти некое испытание, проверку на прочность. Афрофинна, купившего своей девушке обручальное кольцо на занятые у скинхедов деньги, скоро ждёт расплата. Страдающий из-за отросшего брюха отец-одиночка наказывает сына за съеденный гамбургер. Больная раком мать-одиночка не хочет бороться с болезнью ради своей маленькой дочери. Сын русской эмигрантки, которого унижают сверстники в школе, решает свои проблемы при помощи обреза. Юная блондинка, мечтающая стать звездой, получает главную роль в порнофильме.

Судьбы людей в фильме порой абсурдны, а горести и страдания выглядят надуманными. Возможно, режиссёр это делает специально, чтобы показать нам, как мы сами порой ловко раздуваем муху из слона: по-настоящему злимся на детей за их шалости, а из-за мелочей проявляем агрессию и нетерпимость по отношению к своим любимым. Однако на этом режиссёр не останавливается, предоставляя героям возможность для прощения, примирения, а значит, и для любви, к которой все они так стремятся.

В этом смысле историческая драма Антти Йокинена «Очищение» (Puhdistus, 2012) является продолжением такой тенденции: исследование человеческого помешательства, безумия, страдания на фоне личной неудачи. Немаловажным фактором в повествовании предстаёт историческая действительность. Фильм разворачивается в двух временных пластах и показывает

судьбу героев на фоне истории Эстонии времён Второй мировой войны и постсоветских ранних девяностых со всеми «прелестями» жизни: расцветом криминала, политизированным «сталкиванием лбами» русских и коренных эстонцев. Эти линии идут параллельно, и, как судьбы двух женщин, главных героинь, вызывают отвращение своей правдивостью и нарочитым выворачиванием подробностей.

Сестра главной героини Алииде (Лаури Бирн) выходит замуж за Ганса (Петер Францен), первого парня на деревне. Они счастливы, а вот Алииде вовсе нет. Она исподлобья наблюдает за их благополучием и явно что-то замышляет. Неожиданно для всех наступает война, мужчины уходят на фронт. Вскоре Ганс возвращается, но возвращается как предатель и сторонник фашизма. Алииде выходит замуж и переезжает к мужу, но, недолго думая, сдаёт властям сестру как сторонницу фашизма, однако не выдаёт её мужа Ганса: он надёжно спрятан под замком потайной комнаты. Алииде решилась на смерть сестры отнюдь не из чувства патриотизма. Она безнадежно и давно влюблена в Ганса. Все её хитрости, убийства и даже замужество задуманы для одной цели — в конечном итоге получить в качестве вознаграждения взаимность, любовь, уважение, однако, для Ганса нет ничего хуже, чем отсиживаться (он намерен спасти свою жену и ребёнка), ощущая себя заложником нелюбимой женщины. Герой решается на побег, который оборачивается для него смертью.

Война закончилась, все, кроме Алииде, давно покинули деревню. Она остаётся наедине со своими воспо-

минаниями и горькими потерями. Страдание за свои поступки, чувство вины перед сестрой, перед любимым будут преследовать её всю оставшуюся жизнь. Героиня ищет искупления, очищения, но не находит его.

Параллельно с этой военной драмой развивается ещё одна история. Наши дни. Зара (Аманда Пилке), внучатая племянница Алииде, по непонятным обстоятельствам становится секс-рабыней у русских. Паша, сутенер, требует «вернуть ему долг», которого, разумеется, никогда не было, и юная девушка окунается в кошмар жизни придорожной проститутки. От безысходности она убивает клиента и отправляется в соседнюю деревню к двоюродной бабушке, которая не знает о её существовании. Бабушка помогает юной героине расправиться с сутенёрами, после чего, наконец, обретает прощение. Старуха сжигает не просто дом со всеми угнетающими воспоминаниями, она сжигает свои мысли, своё существование, себя.

Вплоть до 1990-х годов в режиссёрском кресле восседал финн и всего лишь однажды — финка⁷³. Мужчинам-режиссёрам было свойственно выставлять на первый план судьбу мужчины или группы мужчин, развивая криминальные, гангстерские жанры. Напри-

⁷³ Пирьо Хонкасало была сорежиссёром в фильме «Огненная голова» (Tulipää, 1980), автобиографической истории об одной из самых загадочных личностей в финской литературе. Альгот Унтола (также известный как Майю Лассила, Ирмари Рантамала и под другими псевдонимами) сначала жил в финской деревне в качестве учителя, потом в Санкт-Петербурге как бизнесмен, стал социалистом и умер во время финской гражданской войны в 1918 году.

мер, Алекси Мякеля («Плохие парни», «Братки» / Näjut, 1998; «Адский Хельсинки») проверяет своих сплочённых героев на стойкость, мужественность и храбрость; Юкка-Пекка Силли («Молодые боги») ставит эксперимент над горячими юношами из мужского клуба, где каждую неделю один из них хвастается своим любовным походом; Алекси Салменперя («Мужская работа» / Miehen työ, 2007; «Плохая семья») и его герои провоцируют разлад в семье, желая изменить свою жизненную стратегию; в дополнение можно сказать и об Аки Каурисмяки («Союз Каламари», «Ленинградские ковбои едут в Америку», «Ленинградские ковбои встречают Моисея»), который придумывает своим «бандам» нелёгкие испытания и приключения, опасные для жизни.

Женский талант в этой стране начал широко проявляться, может быть, позднее, чем во многих других странах Европы, однако с тех самых пор родилось иное кино, цитирующее повседневность под другим углом, более мягким и гибким, и иная героиня: она любит, терпит, совершает ошибки и чаще всего остаётся один на один со своими проблемами, такая сильная духом, но в каких-то моментах слабая, уязвимая. Женское кино, по-настоящему эмоциональное, яркое, откровенное и, ко всему прочему, сложное в понимании. Порой оно перегружено символами, порой лишено ритмичности, а порой несёт одну агрессию по отношению к мужчине: крик отчаявшейся, потерянной женщины, задыхающейся в вакууме неблагополучия, объединяет работы молодых финок 1990-х и 00-х.

Пирьо Хонкасало, Кайса Растимо, Аула Мантила, Эйя-Лииса Ахтила, Тару Мякели — эти отважные кинематографистки по-разному создали в своих фильмах неповторимый женский мир, в котором уживаются нежность и грубость, сила и слабость, надёжность и безрассудство. Фильмы этой плеяды вскрывают женские судьбы, стараются обнажить логику поведения, уловить настроение героинь, запечатлеть их победы и трагедии.

Пирьо Хонкасало открывает страницу женского кино в истории финской кинематографии. К сожалению, её ранние фильмы «Огненная голова»⁷⁴ (Tulipää, 1980) и «250 грамм. Радиоактивное заражение» (250 grammaa — radioaktiivinen testamentti, 1983)⁷⁵, снятые в соавторстве с Пекко Лехто, не были выпущены в широкий прокат. Первая доступная нам в её фильмографии картина, «Огнеглотательница» (Tulennielijä, 1998), повествует об обессилевшей, опустошённой женщине, вынужденной колесить по стране с дочерьми-двойняшками, зарабатывая вместе с ними дешёвыми цирковыми представлениями.

Сама история начинается в последние годы войны, когда героиня была молодой, беспечной, красивой женщиной. Бросив на попечение своей матери детей, она следует за немецким солдатом в Германию. Бабушка, преданная коммунистка, даёт девочкам имена Владимир и Ильич (в миру Хелена и Ирэна). После смерти бабушки беззаботное детство заканчивается. Оказавшись в детском доме, сёстры создают свой соб-

⁷⁴ В 1981 году вошёл в конкурсную программу Каннского кинофестиваля.

⁷⁵ Никита Михалков сыграл одну из главных ролей.

ственный мир, закрытый для других. Между маленькими героинями существует особая близость, некая безмолвная связь. Спустя какое-то время мать возвращается с новым мужчиной — циркачом, отбирающим юные таланты для цирка. «Бывают два типа людей: те, у кого есть талант, и те, кто им служит», — эту фразу — лейтмотив фильма произносит мать девочек. Ирэна становится знаменитой воздушной гимнасткой, а Хелена, с детства неуклюжая, тайком постигает искусство огнеглотания.

Режиссёр развивает мотивы рутины: беспорядочные связи матери, непрекращающиеся гастроли, похожие друг на друга представления, — всё это ближе к финалу оборачивается бунтом. Подросшие дочери в отсутствие матери пародируют её кокетство, изображают поведение во всех негативных красках, смеются над ней, где-то презирают. Случайно подглядев этот «спектакль», взбешённая мать без объяснения врывается в дверь с криками и хватается за ремень.

Между дочерьми и матерью совершенно отсутствует связь, понимание, какой-либо контакт и поддержка. Им всем безразлично, что будет друг с другом. Близость между сёстрами тоже постепенно исчезает вплоть до полного разрыва, когда Хелена узнает, что Ирэна «похитила» её единственный талант и втихоря от сестры выступает на публике, глотая огонь.

Известность и признание получила и документальная картина Хонкасало «Три комнаты меланхолии» (*Melancholian 3 huonetta*, 2004). Лента была показана на Венецианском кинофестивале в 2004 году и завоевала победу в трёх номинациях: приз имени Лины Манджа-

капре, премия Human Rights Film Network и премия «Европейского университета по правам человека — особое упоминание». Фильм разделён на три новеллы, каждая из которых связана темой войны в Чечне. Первая новелла — о жизни юных курсантов, которых судьба загнала в Нахимовское училище. В «Нахимовке» у ребят железная дисциплина, они фактически лишены детства, им сразу приходится постигать взрослую жизнь. Вторая — о чеченке, собирающей по развалинам и заброшенным домам беспризорных детей, чтобы хоть как-то приютить их в лагере беженцев. Третья о том, как живут и что чувствуют уже попавшие в лагерь маленькие герои, об их недетском опыте и страшных воспоминаниях.

Если коротко, то это фильм о детях со взрослыми лицами. Также как и в «Огнеглотательнице», Пирьо Хонкаса поднимает тему горького материнства, страданий, разлук со своими детьми. Только в отличие от предыдущего фильма, кадры «Трёх комнат...» неподдельны и вырваны из военной реальности, из-за чего воспринимаются острее и болезненнее. Например, во второй новелле зритель оказывается свидетелем расставания детей с матерью. Кажется, у этой сцены нет национальности, нет места, нет времени. Это трагедия любого ребёнка, разлучаемого с самым родным для них человеком, это пойманная в кадр первая нестерпимая боль от жестокости и несправедливости мира.

Фильм был обречён на успех⁷⁶ и оценён кинокритиками мирового масштаба. Работа над этим проектом

⁷⁶ В России фильм неизвестен, так как в нём наши войска обвиняются в дикарстве, необузданности и атрофированной нравственности.

заняла у Хонкасало четыре года. Спустя пять лет выходит её следующая и последняя документальная картина «Ито — дневник городского священника» (Seitti — kilvoittelijan päiväkirja, 2009). Работая над ним, режиссёр поняла, что безвозвратно пересекает границу между игровым и документальным. Закончив фильм, Хонкасало решила вновь попробовать себя в игровом кино.

В 2013 году постаревшая женщина-режиссёр при поддержке Швеции и Дании снимает чёрно-белую апокалипсическую драму «Бетонная ночь» (Betoniyo, 2013) о подростке Симо, который живёт со своей матерью-одиночкой и старшим братом Илккой в бетонных джунглях Хельсинки. Илкко проводит последний день на свободе — завтра он должен сесть в тюрьму. Мать уговаривает Симо провести этот день вместе со старшим братом; тот, в свою очередь, вещает о грядущем конце света и пожирающих человеческие тела скорпионах, единственных, кто переживёт радиоактивный апокалипсис. Герой отправляется в бетонный лес окраинного Хельсинки, чтобы приблизить гибель человечества. Случайная встреча с фотографом, чьи намерения оказываются недвусмысленны, приводит к вспышке насилия, в котором Симо открывает своё истинное «я».

В отличие от Пирьо Хонкасало, кинематограф которой не выходил за рамки драмы, Кайса Растимо, известная своими красочными, яркими историями, начинает свою карьеру с комедийного фильма «Комната Лауры» (Lauran huone, 1988). Главные герои фильма — семейка Силвеннойнен — это ходячий

ужас. Мама, например, красит свои волосы в полной темноте, а отец тщательно отращивает бороду, тогда как парень старшей дочери Лауры вместе с ней накладывает на себя макияж и просит у неё денег взаймы на покупку одежды. Младшая дочь тем временем страдает анорексией. Критика говорила о фильме как о смешной 50-минутной истории, которая с огоньком рассказывает о ядерных семейных отношениях⁷⁷. Сценарий был написан, когда Растимо училась на курсе драматургии в театральной академии Юсси Парвиайнена (teatterikorkeakoulussa Jussi Parviaisen), а съёмки фильма завершены уже в бытность её студенткой режиссёрского факультета в Университете искусств (Taideteollisen korkeakoulu).

Следующей полнометражной работой стал фильм «Солёное и сладкое» (1995). Беря за фабульную основу историю взаимоотношений двух молодых людей — Анны и Лаури — Кайса Растимо помещает происходящее в пространство любовной невесомости, где герои в поисках гармонии, а затем долгого выяснения отношений вынуждены расстаться. Одиозная Кайса Растимо стала одной из первых, кто детально преподнес интимную жизнь своей героини. Камера пристально наблюдает за развитием чувств, превращая историю мечтательной финки в дневник-исповедь.

Где-то наивно, где-то напористо строятся непростые, чересчур эмоциональные отношения между двумя незрелыми влюбленными. Структура коллажа-мо-

⁷⁷ Mikko Remes: Kaisa Rastimo, teoksessa Eila Anttila (toim.): Lyhyttä ja pitkää, Kotimaisia elokuvantekijöitä. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 2000.

заики не мешает наблюдать за формированием личности Анны. Она проходит путь от головокружительной влюблённости к серьёзному осознанию понятия любви. Киноведы подчеркивали, что Растимо поставила целью «сломать жёсткие рамки и повествование игрового фильма, отойти от реальности, сблизившись со сказочными сновидениями». Описываемый фильм выполнен по канонам постмодернизма, поэтому при его просмотре зрителя не покидает ощущение видения, фантазии, оторванности от привычного мира. Особенно это заметно в первой половине картины, когда герои буквально падают в любовь, видя вокруг себя неземное царство, слыша волшебные звуки, чувствуя сильное влечение друг к другу.

Стоит отметить, что финское кино отличается скупым музыкальным оформлением. Мужская плеяда режиссёров предпочитала тишину, натуральные звуки природы; исключением можно считать Аки Кауризмаки, который тщательно отбирал мотивы и саундтреки к каждой своей картине. «Солёное и сладкое», наоборот, содержит в себе разную по настроению музыку: где-то её дополняют неестественные электронные переходы, где-то потусторонние шумы, — так рождается переливающаяся, многогранная поэтика звуков, притягивающая своей энергетикой.

При всей индивидуальности и уникальности таланта дебютная картина Кайсы Растимо так и затерялась на полках кинофонда Финляндии, не добравшись до зарубежных экранов. Это произошло в силу слабого, недоработанного сценария. Однако картина стоит того, чтобы обратить на себя внимание! Фильм задал

новый вектор: показал, каким красивым и изысканным может быть музыкальное оформление и каким поэтичным может быть киноповествование.

Растимо продолжила формировать образы волшебства, воздушного, неземного пространства, но уже работая в жанре семейного кино. Здесь её ждал настоящий успех. «Цветочек и башмачок» (Heinähattu ja Vilttitossu, 2002) — лёгкое, красочное полотно о двух совершенно непохожих сёстрах. Одна — Соломенная Шапочка — мечта родителей. Послушная, тихая, помогает! Вторая — Войлочная Тапочка — шумная, бойкая, вредная. Но они всегда вместе и, наверное, не расстанутся никогда. Только Соломенной Шапочке совершенно непонятно, почему родители потакают именно бойкой Тапке, а не ей? Всё здесь кажется странным и слегка преувеличенным: отец семейства тщательно изучает клубень картошки, ставя над ним эксперименты в своём кабинете. Кроме того, дети вынуждены целыми днями питаться исключительно ей, требуя у мамы хоть раз сварить макароны.

Детский мир в этом фильме тесно связан с миром родителей, в отличие от фильма Кайса Растимо «Тайфун» (Myrsky, 2008), где главная героиня полностью замкнута на своём друге — щенке необычной породы. Окутанный любовью и теплом восьмилетней девочки по имени Крошка, пёс Тайфун растёт, не зная правил и границ. Трогательный пушистый комочек незаметно превращается в громадину, напоминающую по своей мощи трактор. Тайфун представляет опасность для окружающих; со временем даже Крошке становится не по силам остановить его агрессию. Родители при-

нимают решение во что бы то ни стало отыскать его прежних хозяев. Однако любовь и привязанность девочки настолько велики, что для неё это оборачивается целым испытанием.

«Тайфун» стилистически не задумывался как фильм-сказка, ему скорее свойственна репортажность, документальность. Первые кадры освещают исторические события, которые разворачиваются в 1989 году в то время, когда рушится Берлинская стена. Финский музыкант приезжает на гастроли в Германию. Прогуливаясь по рынку в восточном Берлине, он случайно находит щенка необычной породы, сидящего в ящике с цыплятами. Щенку грозит гибель, и музыкант увозит его с собой в Финляндию.

Возвращаясь к «взрослому» кино, сделанному женщинами про женщин, стоит упомянуть картину «Сестричка» (Pikkusisar, 1999), где режиссёр Тару Мякели обращается к образу жертвенности. Это психологическое повествование с элементами мелодрамы об отзывчивой и милой двадцатилетней Катри Рууске, которая добровольно вызвалась стать медсестрой после гибели мужа во время советско-финской войны. Молодая актриса Вера Киискинен трогательна и мужественна в главной роли. На протяжении фильма её героиня вынуждена самостоятельно принимать решения как по отношению к пациентам, так и к своей дальнейшей личной жизни.

Пока Катри в тяжёлой повседневной работе стремится забыть о своём горе, с фронта приезжает друг детства по имени Эро, в которого она влюбляется. Эро должен вернуться на передовую, но он готов дезерти-

ровать ради любимой женщины. Однако Катри снова ставит под угрозу своё женское счастье, считая, что он должен исполнить свой долг перед родиной (а может, просто боится, что дезертира ждёт кара). Герой возвращается на фронт и вскоре погибает. Героиня обнаруживает, что беременна.

Заданный в этом фильме образ тихой, кроткой, но сильной по духу девушки выворачивается и преподносится наизнанку уже у другого режиссёра — Аули Мантилы. Её героини по разным причинам вынуждены мстить, убивать, мучить мужчин. Два первых её фильма «Коллекционер» (Neitoperhe, 1997) и «География страха» (Pelon maantiede, 2000) шокировали зрителей, ведь те до сих пор не видели на финском экране женщин в роли агрессоров и насильников. Обе картины служат напоминанием о том, к чему может привести пренебрежение некоторыми правилами и ограничениями во взаимоотношениях между людьми. Фильмы Аули Мантилы говорят об огромной внутренней и физической силе тех, кто поначалу кажется слабым.

Популярность фильма «География страха» определила вызывающе современный подход к вопросам секса и морали. Режиссёр связала падение морали с деградацией социальной системы, подвергая нападкам современное общество, незаинтересованную полицию. Единственный выход из этого — защищаться самим. Для самой Мантилы это фильм об уважении. На Берлинском кинофестивале в 2000 году она пояснила: «Лично для меня уважение означает, что у всех нас есть какое-то личное пространство, к которому окружающие люди относятся толерантно и с пониманием.

Настоящий страх приходит тогда, когда вы осознаёте, что лишены этого пространства. Его у вас просто нет»⁷⁸.

После того как сестра подверглась нападению и изнасилованию, Олли, молодая жена стоматолога, встречает целую группу женщин, побывавших в подобной ситуации и готовых взять дело в свои руки, отомстив за самих себя и предотвратив последующие инциденты. Так, во многом подражая культовому фильму Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999), на экране рождается бойцовский клуб с женским лицом. Критики отметили, что «эта тема приобретает больше веса в контексте происходящих в нынешнем мире терактов»⁷⁹.

Несмотря на жестокость и яркие сцены насилия с похищением и унижением мужчин (например, расправой над героем Райнером Аувиеном, когда тот сначала подвергается пыткам, затем оказывается связанным на пустыре со странными знаками на теле; в финале запуганный своими преследовательницами герой стреляет в самого себя), фильму во многом удаётся быть смешным. Аули Мантила соединяет два трудно сопоставимых жанра: женскую комедию «с изюминкой» (забавными рассуждениями и ситуациями) и триллер, который раскрывает колючую сущность участниц клуба.

Таньялотта Райкка, сыгравшая яркую роль в преды-

⁷⁸ Hille Koskela, *Fear, Control, and Space: Geographies of Gender, Fear of Violence, and Video Surveillance* (Helsinki: Helsingin yliopiston maantieteen laitoksen julkaisu A 137, 2000).

⁷⁹ Ibid, 52.

дущей ленте, приняла участие и в следующем фильме Мантилы, правда сыграла в нем роль второго плана, а исполнителями главных ролей стали дети — Нинни Олрот и Алекси Рантанен⁸⁰. «Мой друг Генри» (Ystäväni Henry, 2004) снят в формате детского кино, раскрывающего совсем не детские проблемы.

Элси — 12 лет и с ней никто не дружит. Она ловко ворует всякие мелочи из супермаркета для одноклассниц, но всё равно остаётся изгоем. Во время очередного похода в магазин она встречает Генри. Генри — хорошо воспитанный мальчик, который занимается тем, что возвращает магазинные тележки на место за небольшую плату. Дети становятся друзьями, и Генри приглашает Элси к себе домой. Там они плавают в бассейне и жарят сосиски на гриле. Но когда позже девочка возвращается в тот же дом вместе со своей мамой, женщина, открывшая ей дверь, заявляет, что не знает никакого Генри...

На секунду может показаться, что фильм приобретает мистический оттенок: Генри не существует, он плод воображений маленькой Элси, однако, не всё так просто. В каждой семье есть свои скелеты в шкафах, о которых говорить не принято. Мать Генри, потеряв второго ребёнка, лишилась рассудка, и никто из членов семьи не знает, чего от неё ожидать, а мать Элси после развода не может построить доверительные отношения с дочерью. Если быть не слишком внимательным, за жёванным текстом первого разговора детей можно пропустить тихо оброненные слова мальчика о своей

⁸⁰ Главные роли в фильме «Мой друг Генри» оказались для обоих актёров первыми и единственными в полнометражном кино.

семье, и тогда этот фильм предстанет неслабым психологическим триллером с неспешным повествованием, изрешечённым драматическими семейными моментами: выяснения отношений приводят к попыткам самоубийства.

Последней на сегодняшний день работой Аули Мантилы стала картина «То, что мы делаем ради любви» (Kaikkella rakkaudella, 2013). Здесь она выступила в роли соавтора сценария, режиссёром же ленты стал Матти Ийяс. Его первый за долгие годы полнометражный фильм (в основном Ийяс известен своими телевизионными проектами) был хорошо принят на фестивале «XXIV неделя кино Финляндии в Санкт-Петербурге»⁸¹, поэтому стоит обратить на него внимание. Вместе с Айлой Мантилой они написали историю совсем не драматичную (что приятно!), как раз наоборот: светлую, полную романтики и любви. Только любовь здесь складывается с некоторыми сложностями. Анса (Криста Косонен) — возлюбленная фотографа — уже разбила немало мужских сердец. Она обладает изменчивым характером и эмоциональной неустойчивостью. Героиня заняла «скамью одиночества», которую Тойво постоянно перетаскивает на своих плечах в отдалённые места разных парков, чтобы сфотографировать. Он обладает чувством вкуса и с помощью этого паломничества пытается найти себя и своё призвание. Но чтобы быть с любимой, Тойво должен преодолеть и собственные слабости и взбалмошный темперамент Ансу.

В конце 00-х годов государство начинает активно спонсировать молодых режиссёров, в частности де-

⁸¹ Проходил с 22–27 ноября 2013 года.

бютные картины Сары Бергрот и Марьи Пююкко. Им близки темы, которые Пирьо Хонкасало и Аули Мантила поднимают в большинстве своих фильмов: взаимоотношения матерей и детей, преодоление страхов, боязнь одиночества.

Каждая из героинь Сары Бергрот по-своему одинока: либо её разлучают с детьми, выдавая за сумасшедшую (полнометражный дебют «Мальчишки из Скавабёле» / *Skavabölen rojat*, 2009), либо она — мать-одиночка с неудавшейся актёрской карьерой и неуправляемым сыном-телохранителем («Хороший сын» / *Huvä roika*, 2011). Эти героини окружены насилием и страдают от беспомощности.

«Мальчишки из Скавабёле» построен как фильм-воспоминание. Отслужив в армии, молодой человек вернулся в отцовский дом, где к нему внезапно приходит осмысление прошлого. Когда-то все жили в доме, где царила гармония, а мать была жива и радостно встречала их после школы. Но не была ли эта семейная идиллия вымышлена?

Герой вспоминает внезапный распад семьи на два дома, разлучённых с матерью сыновей, оставленных под опекой отца, призванного защитить детей от опасной женщины (доктора ставят ей неутешительный диагноз психического заболевания и прописывают лекарства). В голове повзрослевшего героя проносятся детали и обстоятельства драмы, вопросы и ответы сливаются в поток иллюзий и снов, временами уходящих далеко в сторону от самой проблемы. К сожалению, драматический ужас растворяется в рыхлом и разрежённом действии, где по разным

углам разбросаны детали противоречивых отношений братьев.

Следующий и последний на данный момент фильм Бергрот «Хороший сын» уже более динамично и глубоко раскрывает грани семейных отношений. Покладистый Илмари во всём готов поддерживать и от всего защищать свою мать-одиночку Лейлу. Она лишена любящего мужа, заботливого отца для своих детей, и успешной актёрской карьеры. После неудачной и скандальной премьеры она сбегает с двумя сыновьями в загородный дом, чтобы провести лето в кругу семьи. Но так как героиня привыкла находиться в центре внимания и не может жить в одиночестве, она приглашает к себе на выходные довольно взбалмошных и весьма экстравагантных друзей. Вместе с ними приезжает харизматичный и непредсказуемый писатель Аймо, который по просьбе Лейлы останется в её доме на несколько дней. Старший сын считает, что Аймо бесцеремонно вторгается в их семейную идиллию. Соперничество за внимание Лейлы приводит к драматическим событиям.

За сюжетной суетой, семейными страстями, сопровождающимися ссорами, пьянствами, драками и даже убийством, стоит невероятной красоты природа. Пока в доме царит разлад, за его окнами с особой силой чувствуется созвучие окружающего мира. Глазами младшего брата, с трепетом наблюдающего за стрекозами, разными насекомыми и растениями, показаны спокойствие и гармония естественной среды, благодаря которым мальчик подсознательно отгораживается от хаоса и беспредела, царящих в семье.

Дебютная картина Марьи Пююкко «Беги, сестра, беги» (Sisko tahtoisin jäädä, 2010) с непривычного для финского кино ракурса рассказывает о подростковой жизни. Мир правильной и ответственной девушки-подростка Эмилии буквально за одну ночь переворачивается с ног на голову. Причина тому — знакомство с Сийри, странной и противоречивой девушкой. Под её влиянием Эмилия на время теряет свой внутренний стержень и связь с родственниками. Отчаявшийся отец снимает дочери отдельную квартиру. Оставшись одна, героиня начинает понимать, что долгожданная свобода её не радует так, как общение с по-настоящему близкими людьми. Режиссёр обратилась к заурядной теме, однако с помощью эстетически красивого видеоряда подчеркнула глубину двух разных настроений, образно разделив историю. Первая часть эмоциональна, камера подвижна, как и выражения молодых лиц, а ритм сбивчив, неровен. Вторая часть смотрится на одном дыхании, камера замирает, а мелодично тоскливое и бесшумное настроение созвучно состоянию души главной героини. Эта картина трудно соотносима с другими фильмами подобного жанра. Банальная, на первый взгляд, история о манящей свободе и независимости отнюдь не оборачивается привычной трагедией или криминалом, полюбившимся финнам ещё в 1990-х годах.

В своём следующем фильме, комедии «Кекконен»⁸² (Kekkonen tulee!, 2013), Марья Пююкко большое внимание уделяет природе. Насыщенные цветовые гаммы

⁸² Экранизации рассказа «Бар Алли» из романа «Урхо Кекконен-штрассе» Пии Песонен.

осени радуют глаз и призывают к рефлексии. Ландшафт оживает и становится полноправным героем повествования. Живописные пейзажи, обласканные внимательным объективом камеры, позволяют зрителю окунуться в безмятежность, которой пропитан воздух. В этой безмятежности, среди выгоревших листьев на фоне голубого неба притаилась маленькая деревня. Однако самим жителям поселения спокойствие только снится. Все с нетерпением ждут прибытия Урхо Калева Кекконена, многолетнего президента Финляндии. Урхо не просто глава государства, он настоящий президент-чудотворец. По слухам, после его визита начинают происходить невероятные вещи: в лесах вмиг вырастают грибы и ягоды, больные забывают про свои недуги, а женщины, мечтающие о детях, оказываются беременными. И чем ближе визит политика-волшебника, тем безумнее становится здешняя обстановка. Оператор Коста Сольберг (он же работал и на дебюте) с помощью неординарных ракурсов, крупных и макропланов сумел сохранить напряжение в фильме до самого финала.

Появление поколения женщин-режиссёров знаменовало собой поворотный момент: отныне в этой стране не только грубой мужской силой, но и женскими нежными руками конструируется реальность на экране. «Женская волна» внесла новую стилистику, которая ещё только находится на стадии развития.

Как показало время, последние 20 лет — плодотворное время для финского кино. Появляются новые для национального кино жанры. Вдобавок к вышеперечисленным в Финляндии снимаются и семейные фильмы,

наилучшим примером которых является «Рождественская история» (Joulutarina, 2007) финского режиссёра Юхи Вуолиоки, которая потрясает своей чуткостью и добротой. Дед Мороз, Санта Клаус, святой Николай, сэр Николас... Множество имён, но одна история. Эта волшебная сказка даже не столько о загадочном духе Рождества, сколько о простых чувствах.

Также в Финляндии снимается множество документальных фильмов, в которых затрагиваются национальные темы. Хороший пример этому «В парилке жизни» (Miesten vuoro, 2010). Режиссёры Йонас Бергхалл и Мика Хотакайнен путешествуют по саунам Финляндии, где в тёплой компании разных людей они слушают самые трогательные истории о рождении и смерти, любви и дружбе. Кроме интерьерных съёмок, присутствуют очень колоритные виды одиноких саун, стоящих посреди полей, где люди изливают друг другу душу, смывая с себя грязь, а вместе с ней и нажитые переживания. Фильм стал очень популярным в Финляндии⁸³ и получил в свой адрес много положительных отзывов.

Другой, философский документальный фильм Петри Лууккайна «Простые вещи» (Tavarataivas, 2013) о том, какими пожитками стоит дорожить, а с какими лучше расстаться, не получил на родине высокого отклика⁸⁴, но выглядит забавно, а временами уместительно смешно. Лууккайнен, снявший в ленте са-

⁸³ По официальным данным фильм посмотрело около 25 тысяч человек.

⁸⁴ По официальным данным фильм посмотрело чуть более 5 тысяч человек.

мого себя, переживает экзистенциальный кризис. Он решается на весьма смелый эксперимент со следующими правилами: убрать из дома все вещи и возвращать лишь по одному предмету в день.

К сожалению, многие перечисленные игровые и документальные фильмы не доступны для нашего зрителя. На данный момент в программы российских кинофестивалей отбираются картины одной жанровой плеяды. В основном это драмы (реже комедии), которые затрагивают тему конфликтов в семье, сложных отношений между супругами, а так же классическое противостояние родителей и детей. При отборе фильмов для кинофестиваля в России организаторы ориентируются, в первую очередь, на нашего зрителя. Они, видимо, считают, что абсурдистские комедии, документальные и экспериментальные фильмы, наполненные национальным колоритом, отсылками к финским театральным постановкам и литературе, неподготовленная публика воспринять не сможет. Вероятно, поэтому многие придерживаются мнения, будто все финские фильмы на одно лицо. На самом деле это далеко не так. Местные кинематографисты не стоят на месте, они двигаются вперед, не спеша и с некоторой опаской пробуют что-то новое. Они приверженцы своих традиций и узники своего «горячего» менталитета.

Финны отличаются медлительностью, замкнутостью, спокойствием и пунктуальностью. Также про них говорят, как об очень выносливой и целеустремленной нации. Они никогда не бросят начатое дело, несмотря ни на какие помехи и обстоятельства, а значит, их кинематограф рано или поздно станет частью

На рубеже веков

мирового контекста. Пусть медленно, но верно они стремятся занять видное место и не перестают развивать художественно-эстетические и драматургические особенности своего кинематографа. У этого северного народа есть своё, неповторимое чувство вкуса и видение окружающей среды. Особенно это заметно в фильмах последнего десятилетия, где режиссёры с помощью поэтического изображения природы создают не просто тексты, а настоящие поэмы.

Владимир Виноградов
Кирилл Виноградов

КИНЕМАТОГРАФ ФРАНЦИИ 1990–2000-х.

ИТОГИ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ

В восьмидесятые годы многие исследователи и критики заговорили об очередном кризисе, постигшем французский кинематограф. Связано это было прежде всего с широким распространением видео и новых средств трансляции (Canal+, частные каналы, кабельное и спутниковое телевидение), которые почти окончательно разрушили систему кинопроката. Для спасения национальной кинематографии на государственном уровне начинают проходить реформы: разрабатывается система поддержки, изменяются взносы телевизионных компаний, создается Институт по финансированию кино и культурной индустрии и т. д. Но несмотря на все предпринимаемые усилия, посещаемость кинотеатров продолжала падать. Конечно, говорить о тотальной коммерческой неудаче в это десятилетие было бы неверно. С одной стороны, безусловно, ощущался общий кризис посещаемости, с другой, — были успешные попытки его преодоления.

Наряду с неудачами французский кинематограф всё же оказался способен периодически привлекать в кинотеатры широкого зрителя. Вот только небольшой список фильмов, посещение которых насчитыва-

ло около 10 миллионов: «Продажные» (Les Ripoux, 1984) Клода Зиди; «Папаши» / «Кумовья» (Les Compères, 1983) Франсиса Вебера; «Трое мужчин и младенец в люльке» (Trois hommes et un couffin, 1985) Колин Серро; «Голубая бездна» (*Le Grand Bleu*, 1988) Люка Бессона; «Медведь» (L'Ours, 1988) Жан-Жака Анно; «Жизнь — это долгая спокойная река» (*La vie est un long fleuve tranquille*, 1989) Этьена Шатильеза.

Но не всё определялось только кассовыми сборами. Нельзя забывать и об успехах на различных международных фестивалях таких лент, как «Воскресенье за городом»⁸⁵ (*Un dimanche à la campagne*, 1984) Бертрана Тавернье; «Свидание»⁸⁶ (*Rendez-vous*, 1985) Андре Тешине; «Имя Кармен»⁸⁷ (*Prénom Carmen*, 1983) Жан-Люка Годара; «Без крова, вне закона»⁸⁸ (*Sans toit ni loi*, 1985) Аньес Варда; «Зеленый луч»⁸⁹ (*Le Rayon vert*, 1986) Эрика Ромера; «Под Солнцем Сатаны»⁹⁰ (*Sous le soleil de Satan*, 1987) Мориса Пиала; «До свидания, дети»⁹¹ (*Au revoir les enfants*, 1987) Луи Малля и др.

⁸⁵ Приз за режиссуру Каннского МКФ; премия Национального совета кинокритиков США за лучший фильм на иностранном языке и за лучшую женскую роль второго плана (Сабина Азема).

⁸⁶ Премия Каннского МКФ за лучшую режиссуру.

⁸⁷ Премия «Золотой лев» Венецианского МКФ и Специальный приз за технические достижения (Рауль Кутар, Франсуа Мюзи).

⁸⁸ Премия «Золотой лев»; премия ФИПРЕССИ Венецианского МКФ.

⁸⁹ Премия «Золотой лев»; премия ФИПРЕССИ Венецианского МКФ.

⁹⁰ «Золотая пальмовая ветвь» Каннского МКФ.

⁹¹ Пять премий Венецианского кинофестиваля, семь премий «Сезар»; три премии «Давид ди Донателло» и т. д.

Поэтому картина кинопроцесса в этот период в целом складывается не столь однозначная.

В чём заключались причины периодических всплесков массового интереса к национальному кинематографу? Во многом они были связаны с выходом на так называемый средний путь, быть может, наиболее приемлемый для французской массовой аудитории, в поисках которого долгое время находились кинематографисты. В ситуации кризиса коммерциализация процесса выглядит естественным шагом, но весь вопрос заключён в его характере. С одной стороны, кинематограф 1980-х пытается приобрести коммерческие черты, с другой, — сохраняет существенное национальное своеобразие, делающее его живым и непохожим на стандартизированную коммерческую продукцию. Появляются фильмы, пользующиеся широким успехом и в то же время по своему характеру отличающиеся от традиционной коммерческой модели. Вот несколько названий работ, отвечающих данному критерию: «Чао, паяц» (Tchao Pantin, 1984) и «Жан де Флоретт» (Jean de Florette, 1986) Клода Берри; «Имя Розы»⁹² (Le Nom de la Rose, 1986) Жан-Жака Анно; «Камилла Клодель» (Camille Claudel, 1988) Бруно Нюйттена; «Сирано де Бержерак» (Cyrano de Bergerac, 1990) Жан-Поля Раппно; «Гордость моего отца» (La Gloire de Mon Père, 1990) Ива Робера.

Появление этих работ позволило части критиков говорить не о кризисе, а о начале возрождения традиций кино «французского качества»: «Последняя битва»

⁹² Постмодернистское произведение Умберто Эко считывалось широким зрителем как коммерческое.

(Le Dernier Combat, 1983) Л. Бессонна; «Безупречная репутация» / «Сора» (Coup de torchon, 1981) Б. Тавернье; «Инквизитор» / «Под предварительным следствием» (Garde à vue, 1981) К. Миллера. Конечно, для некоторых кинопродюсеров этот «срединный» путь, часто пытающийся представить «пятничной аудитории» авторский кинематограф в коммерческой упаковке, кажется занятием весьма сомнительным и недолговечным, и успех некоторых картин им не видится рецептом от болезни непосещаемости. Тем не менее этот кинематограф продолжает существовать и давать сборы.

Что стало одной из основных предпосылок для его появления и успешного существования на французских экранах? Прежде всего, это возникновение особых экономических условий, связанных с источниками финансирования. Телевидение всё больше и больше начинает вкладывать деньги в кино (правда, не без влияния правительственных органов), в особенности начиная с 1985 г., когда открываются каналы Canal+, La Cinq, M6 и TF1, приватизированный в 1987 году. С их появлением изменяется баланс сил, что, естественно, приводит к обострению конкуренции. Важнейшим средством в борьбе каналов за зрителя станут, конечно же, кинофильмы.

Парадоксально, но именно в эту эпоху телевидению, как никогда, становится необходимым кинематограф. Так, уже к 1990 году около половины французских картин финансируется телевидением. Причём в связи с неустойчивой ситуацией со зрительской посещаемостью финансовое бремя часто несут сразу несколько каналов, что даёт толчок к их объединению. Конкурен-

ция между ними ведёт не только к их капсулизации, но и к противоположному эффекту — объединению. В особенности эти разновекторные тенденции становятся заметными к 1983 году, а к 1985 на рынке уже присутствуют три главных компании распространителей — UGC, Pathé, Gaumont, — контролирующих уже больше половины кинопродукции. Концентрация и поглощение большими компаниями маленьких имеет совершенно определенный эффект — унификацию. Место эксперименту находится всё меньше и меньше, что ведёт к увеличению процента того самого коммерциализированного кинематографа «нового французского качества».

Например, первоначально принятый сценарий становится законом для режиссёров и не может ими меняться во время съёмок: слишком дорого могут стоить всякого рода отступления и эксперименты. Что касается жанровых предпочтений, то это или комедии, или истории с лихо разворачивающимся сюжетом.

Ещё одна тенденция в экономической картине того периода — стремительный рост себестоимости производства. За десять лет она увеличилась более чем в четыре раза, что ещё больше разделило фильмы с низким и высоким бюджетами (как его окрестили французы, кино *à deux vitesses*, т. е. двухскоростное). Высокобюджетные картины финансируются, естественно, ТВ-каналами, что и определяет их доминирование на экранах. На них в то время делается ставка.

Однако через некоторое время всех ждёт неутешительный вывод: французский кинематограф, несмотря на несомненные успехи, не может соперничать с аме-

риканскими блокбастерами. Национальная продукция не рассчитана на широкого международного зрителя, кроме, быть может, работ Люка Бессона. Ниша французского кинематографа — это средний бюджет. Именно в этом направлении начинают работать многие режиссёры, и именно это направление как никакое другое, наиболее точно выражает дух эпохи в отношении зрительских ожиданий и предпочтений. Этот «серединный» путь, о котором французы мечтали во все времена, раскрывает загадку зрительского интереса, объединяющего людей разных возрастов и социальных групп. По нему идут Клод Миллер, Морис Пиала, Бертран Тавернье, Эрик Ромер, Поль Веккиали, Жан-Клод Гиге, Жерар Фро-Кутаз, Жак Давила, Жан-Франсуа Стевенин, Партик Грандперре, Жак Дуайон, Бенуа Жако, Жан-Клод Бриссо и др.

Отсюда и такая популярность работ многих режиссёров времён «новой волны», вступивших на этот «серединный» путь: серия «Комедии и поговорки»⁹³ (Comédies et Proverbes) Эрика Ромера; «Женское дело» (Une Affaire de Femmes, 1988) Клода Шаброля; «Соседка» (La Femme d'à Côté, 1981) Франсуа Трюффо; «Мой американский дядюшка» (Mon Oncle d'Amérique, 1980) и «Жизнь — это роман» (La Vie est un Roman, 1983) Алена Рене; «До свидания, дети» (Au Revoir les Enfants, 1987) Луи Малля; «Комната в городе» (Une Chambre en Ville, 1982) Жака Деми; «Без крыши — вне закона» (Sans Toit ni Loi, 1985) Аньес Варда. Конечно, не всегда подобные работы дают стопроцентный успех, как, на-

⁹³ «Ночи полнолуния» (Les Nuits de la Pleine Lune, 1984), «Зелёный луч» (Le Rayon Vert, 1986).

пример, в случае с фильмами Риветта «Поверженный амур» (*L'Amour par Terre*, 1984) или «Прекрасная спорщица» (*La Belle Noiseuse*, 1991). Риветт никогда не был кассовым режиссёром, и его картины этого периода не исключение, однако тенденция к коммерциализации стала заметна и в них.

Безусловно, в этой связи необходимо вспомнить и о Жан-Люке Годаре — главном экспериментаторе 1960–1970-х гг. Восьмидесятые стали его возвратом в «большое» кино. В 1979 году после выхода картины «Спасай кто может (жизнь)» (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980) многие критики заговорили о выходе Годара из маргинального пространства видеоаналитики и его попытке транслировать свои идеи широкому зрителю. Режиссёр обращается к более привычному для большинства кинематографическому повествованию, внешне не нарушающему границ документального и игрового кино, и приглашает известных актёров: популярного певца и музыканта Жака Дютронка, делавшего себе кинокарьеру во второй половине семидесятых годов, уже известную актрису Натали Бей и начинающую Изабель Юппер. В одном из своих интервью Годар вспоминал, что это была первая картина после его полнометражного дебюта «На последнем дыхании» (*A bout de souffle*, 1960), которая принесла доход⁹⁴. Конечно, нельзя сказать, что фильмы Годара бьют рекорды популярности, но попытка быть услышанным в его фильмах становится ощутимой: «Страсть» (*Passion*, 1982),

⁹⁴ Самюэль Блюменфельд, Кристиан Февре и Серж Кагански. Жан-Люк Годар: Человек, который слишком много знал. Перевод с франц. Зары Абдуллаевой. «Искусство кино». 1999, №7.

«Имя Кармен» (Prénom Carmen, 1982), «Я вас приветствую, Мария» (Je vous Salue Marie, 1983), «Детектив» (Détective, 1984), «Новая волна» (Nouvelle Vague, 1990).

Как и Годар, в 1979 г. выходит из своего маргинального «подполья» Филипп Гарелль с новой картиной «Таинственный ребёнок» (L'enfant secret, 1979), представляющей собой уже сравнительно внятный рассказ о себе и о своём детстве и созданной в виде интимного дневника, разделённого на главы, в живописном стиле немого кино. Но, пожалуй, главный успех в восьмидесятых приобретает Морис Пиала, полноценно дебютировавший в конце шестидесятых годов и всегда скептически относившийся к «новой волне». После сложного периода в своём творчестве он, наконец, находит свой «срединный» путь, создавая картины «За нашу любовь» (A nos amours, 1983) и «Под солнцем Сатаны» (Sous le Soleil de Satan, 1987). Словом, многие представители разных поколений французских режиссёров в той или иной степени пытаются встать на путь или коммерциализированного авторского кинематографа, или коммерческого кинематографа, несущего национальные черты.

Эти условия, конечно, не могли способствовать возникновению каких-то оригинальных, новаторских идей, малопонятных зрителю. Коммерциализация никогда не являлась благодатной почвой, на которой прорастают всякого рода эксперименты, часто носящие маргинальный характер, но полностью лишать это десятилетие эстетического своеобразия было бы также неверно. Прежде всего необходимо отметить, что восьмидесятые становятся пиком стиля необарок-

ко, возникшего во французском кино десятилетием раньше и обретшего черты массового кинематографа. Кроме этого, именно в восьмидесятые особенно остро обозначилась противоположность в стилях и направлениях. Это максимально противоречивая эпоха, объединившая в себе все противоположности. В этот период наиболее чётко проявляются две традиционные стилевые противоположности — между модернизмом и академизмом, между необарокко и натурализмом. На какое-то время необарокко притянет к себе основное внимание. Тем более, что появится ряд режиссёров, исповедующих это направление.

В этом смысле весьма показателен успех трёх молодых режиссёров, которых сразу же окрестили ВВС, т. е. Жан-Жак Бенекс, Люк Бессон и Лео Каракс (Beineix — Besson — Carax), ставших главным открытием молодого французского кино. Бенекс заявил о себе работой «Луна в сточной канаве» (*La lune dans le caniveau*, 1983) и «37,2° по утрам» (*37°2 le matin*, 1986); Бессон — «Подземкой» (*Subway*, 1985) и «Голубой бездной» (*Le Grand bleu*, 1988). Каракс, самый утонченный из них, попытался возродить черты поэтического реализма (впрочем, как и Бенекс в картине «Луна в сточной канаве») в условиях современного стиля необарокко: «Парень встречает девушку» (*Boy Meets Girl*, 1983), «Дурная кровь» (*Mauvais Sang*, 1986), «Любовники с Нового моста» (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991).

С другой стороны, документалистская стилистика и реалистическое, социологизированное кино, созданное в семидесятые годы Клодом Соте, Ивом Буассе, Дени Гранье-Деферром, Жаком Руффюи и Аленом Кор-

но, начинает отходить на второй план, к нему теряется интерес, хотя ряд работ, прежде всего, так называемого арабского направления, не даёт ему исчезнуть полностью. Создаётся особый лирико-социальный жанр, в котором работают такие режиссёры, как Абделькерим Балуль («Чай с мятой» / *Le Thé à la menthe*, 1984); Мехди Шареф («Чай в гареме Архимеда» / *Le thé au harem d'Archimède*, 1985; «Мисс Мона» / *Miss Mona*, 1987); Рашид Бушареб («Помада» / *Bâton rouge*, 1988) и др. Связано это было прежде всего с падением политической активности во Франции. Это направление во французском кино останется, но его положение будет значительно скромнее, нежели в семидесятые годы. Среди наиболее крупных режиссёров, продолжающих работать в этом тематическом пространстве — Ромен Гупиль («Умереть в тридцать лет» / *Mourir à trente ans*, 1982; «Ява в тених» / *La Java des ombres*, 1983) и Жак Руфио («Состояние благодати» / *L'État de grâce*, 1986).

Мода на необарокко отчасти провоцирует возвращение после долгого перерыва Ги Жилия с его изощрённо манерным стилем работ шестидесятых и семидесятых годов: «С обрезанной полкой» (*Au ras coupé*, 1968), «Повторяющееся отсутствие» (*Absences répétées*, 1972), «Свет земли» (*Le Clair de Terre*, 1970), «Качающийся сад» (*Le Jardin qui bascule*, 1975). Теперь он появляется в 1982 г. с картиной «Преступления любви» (*Le Crime d'amour*), а в 1987 г. с «Покорной ночью» (*Nuit docile*).

Интересное, почти постмодернистское продолжение получает академический стиль в творчестве Поля Веккиали, начавшего снимать ещё в начале шестидесятых картины, в которых обозначилось влияние Робера

Брессона и Альфреда Хичкока и одновременно с этим ностальгия по поэтическому реализму. Уже в семидесятые его стиль превращается в нечто схожее с постмодернизмом: смешение жанров комедии, мелодрамы, порой эротики. В это время Веккиали снимает ленты «Душитель» (*L'Étrangleur*, 1970), «Женщины, женщины» (*Femmes femmes*, 1974), «Не изменяй почерк» (*Change pas de main*, 1975), «Машина» (*La Machine*, 1977), «Тело, наделенное душой» (*Corps à cœur*, 1979). В эпоху восьмидесятых он входит с очередными упражнениями в стиле: «Такова жизнь» (*C'est la vie!*, 1981), «На верхней ступени» (*En haut des marches*, 1983), «Провалы памяти» (*Trous de mémoire*, 1985), «Роза ля роз — публичная девка» (*Rosa la rose, fille publique*, 1986), «Кафе Жюля» (*Le Café des Jules*, 1989). Этот стиль развивают ряд его последователей: Жак Давила, Жерар Фро-Кутаз, Жан-Клод Гиге. В противоположность постмодернизму Веккиали формируется модернистский стиль молодого дебютанта Эрика Рошана («Мир без жалости» / *Un monde sans pitié*, 1989).

В этот период восходит звезда Жан-Пьера Жёне совместно с Марком Каро, органично вписывающихся в эстетику необарокко. Они по-своему обновляют линию этого стиля, внося в него множество коммерческих ходов. В двадцать один год Жёне начал работать на небольшой анимационной студии. На фестивале анимации в Аннеси он встречает Марка Каро, художника, создающего мрачные комиксы для таких журналов, как «Ревущий металл» (*Métal hurlant*), «Ледяное дыхание» (*Fluide glacial*), «Эхо саванн» (*L'Écho des savanes*) и проч. Знакомство становится началом их творческо-

го союза. В 1978 г. они снимают свою первую анимационную короткометражную работу «Бегство» (*L'évasion*), а на следующий год «Манеж» (*Le Manège*), получившую в 1981 г. приз «Сезар».

В 1981 г. появляется их игровая лента «Бункер последнего выстрела» (*Le bunker de la dernière rafale*), снятая под влиянием реалистического экспрессионизма и панк-культуры, где они выступили как сценаристы, режиссёры, актёры, операторы и продюсеры. Фильм оказался чрезвычайно трудоёмким. Авторы потратили полтора года только на изготовление оружия и одежды для своих персонажей. Работа становится заметным явлением в среде авангардистов и часто демонстрируется во Франции вместе с картиной Дэвида Линча «Голова-ластик».

В 1984, адаптируя комиксы Марка Каро «Нет сава-на для Билли Бракко» (*Pas de linceul pour Billy Brakko*), Жёне снимет пятиминутную анимационную работу «Нет покоя Билли Бракко» (*Pas de repos pour Billy Brakko*), продолжая ранее найденную стилистику. Фильм получает в 1985 г. приз «Сезар». Несмотря на удачу, Жёне с огромным трудом находит деньги на новый проект — полнометражную игровую картину «Деликатесы» (*Delicatessen*, 1991). Успех её превзошёл все ожидания: «Сезар» за лучший полнометражный дебют, сценарий, работу художника, монтаж; Премии Каталонского Международного кинофестиваля за лучшую мужскую роль, режиссуру, звук; Золотой приз международного кинофестиваля в Токио; премия Европейской киноакадемии за лучшую работу художника и проч. «Деликатесы» становятся поворотным произведе-

дением, открывшим авторам дорогу в «большой» кинематограф и сделавшим творческий тандем культовым в молодёжной среде. Следующая работа — мрачный, фантастический «Город потерянных детей» (*La cité des enfants perdus*, 1995) — оказался коммерчески несостоятельным, но подтвердил особый стиль их авторов. Неудача была роковой: после этой картины тандем Жёне и Каро распался.

Эстетика Жёне и Каро, возникшая из смешения абсурда и гротеска, комиксов, панк-культуры, фотографической моды 1930–1940-х гг., выражала, прежде всего, «продвинутый» молодёжный стиль. Это прекрасно почувствовали американские продюсеры, предложив Жёне снять фантастический фильм ужасов «Чужой 4: Воскрешение» (*Alien: Resurrection*, 1997). Достойно справившись с задачей, но не снискав особых лавров, в 2001 г. режиссёр выпускает работу, ставшую чрезвычайно популярной в молодёжной среде, — «Невероятная судьба Амели Пулен» (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*) с Одри Тоту в главной роли. Картина выдвигается по пяти номинациям на «Оскар», по четырём номинациям удостоивается «Сезара» (лучший фильм, режиссура, музыка, декорации), получает призы Чикагского, Эдинбургского и других кинофестивалей и различных ассоциаций. Популярность её основывалась на смеси абсурдизма и сюрреализма, разлитой в торговую, коммерческую тару современной сказки со всевозможными компьютерными эффектами. Смотрелась она необыкновенно современно и стильно, вызывая ощущение сказанного режиссёром нового слова в попытке обновить «массовую культуру».

Вслед за «Амели» в 2004 г. Жёне ставит «Долгую помолвку» (*Un long dimanche de fiançailles*) по роману Себастьяна Жапризо, пригласив вновь на главную роль Одри Тоту. На сей раз режиссёр практически отказывается от своего «авангардистского» прошлого, стоя обеими ногами на реалистической почве. Однако гротеск, метафоричность и особый повествовательный стиль остаются теми неделимыми остатками, цементирующими творческую индивидуальность Жёне.

Необарокко становится новым выбором кинематографа в попытке обновления. Период первой половины восьмидесятых годов наиболее чётко об этом свидетельствует. Это приход новой плеяды режиссёров и широкое распространение барочной эстетики.

Следующий период (со второй половины восьмидесятых до начала девяностых) характеризуется постепенным затуханием необарокко и соединением его с натуралистической составляющей. Интересно, что именно в этот период произойдёт подготовка к кинематографу девяностых, обращённому главным образом к документалистской составляющей (здесь и ставшая культовой «Ненависть» / *La Haine*, 1995, Матье Кассовитца и «Дикие ночи» / *Les Nuits Fauves*, 1992, Сирила Коляра и проч.). Реализм, появившийся как вектор во второй половине восьмидесятых, превращается в документализм девяностых, а после этого периода последует новый виток в отношениях этого направления и необарокко, выразившегося в творчестве Франсуа Озона, Гаспара Ноэ и Бруно Дюмона.

Новые экономические условия

Последнее двадцатилетие стало витком, очередной раз изменившим облик французского кино. Ничего неожиданного в коммерческом отношении в общем и целом с ним не случилось: то, что начало происходить в восьмидесятые годы, получило свое логическое продолжение в следующих десятилетиях.

С коммерческой точки зрения французский кинематограф неминуемо приближается к вполне прогнозируемой ситуации усиления конкуренции с американской продукцией (несмотря на то что французскими кинематографистами была найдена собственная ниша для комфортного существования). Как и всем европейским странам, Франции приходится выживать в условиях, когда поток голливудского кино занимает около 60 % их проката. Но Франция, пожалуй, единственная страна в Европе, бросившая вызов Америке и попытавшаяся с ней соперничать.

Как уже было сказано выше, появление частных каналов и кабельного ТВ имело для кинематографа свои плюсы и минусы. Девяностые годы стали продолжением развития эпохи видео (чуть позже DVD) и главным образом интернета. В особенности необходимо отметить последний фактор, который даёт с середины двухтысячных годов нелегальный доступ к огромному количеству фильмов. Всё это создаёт особые условия, когда публика становится более требовательной, и привлечь её в залы кинотеатров становится труднее.

В современной ситуации финансовая сторона вопроса становится важной как никогда. Особенно остро обозначается положение, связанное с художественной

свободой и проблемой рентабельности. Одним из удачных ответов на сложившуюся ситуацию (естественно, не только во Франции, но и во многих других странах) становится строительство в 1990-х гг. мультиплексов (многозальных кинотеатров)⁹⁵, позволивших продемонстрировать различную продукцию. Теперь рядом с американским блокбастером вполне мирно уживался какой-нибудь французский режиссёр-интеллектуал, существование которого во многом обеспечивалось государственными дотациями. Удачным шагом в начале нулевых годов было введение системы клубных абонементов (*carte d'abonnement créatrice de fidélité*). Сначала их ввела UGC, а затем Pathé, Gaumont и MK2.

Кроме того, телевизионные каналы обязаны отчислять процент со своего годового оборота на счёт Фонда поддержки кинематографии и инвестировать средства в кинопроизводство. Сам телевизионный показ регламентируется правилами демонстрации фильмов (запрет на демонстрацию в определенные дни, квоты в зависимости от страны производителя и т. д.). Немалую роль в отлаживании этого механизма сыграла группа «13», созданная режиссёром Паскаль Ферран при участии Клода Миллера, Жака Одияра и др.⁹⁶. Бла-

⁹⁵ Впервые мультиплексы возникли в США, а до того как появиться во Франции, экспериментальной площадкой для них стала Бельгия. Первый французский мультиплекс открылся фирмой Pathé в 1993 г., он состоял из 12 залов и насчитывал 2650 мест. Через пять лет в стране подобных кинотеатров было уже сорок пять, а к 2004 г. — более ста (109).

⁹⁶ Группа была создана в целях выработки ряда реформ по улучшению положения национального кинематографа. Сначала группа включала в себя 13 человек (туда также входили Дени Фрейд,

годаря этим мерам стало возможным появление молодого поколения французских режиссёров, благодаря которым киноиндустрия Франции осталась не только первой в Европе и третьей в мире после США и Индии, но и превратилась в основную зону сопротивления голливудской продукции.

Приведём данные доли национального продукта в прокате за последние тридцать лет:

1980 — 47,1 %; 1981 — 49,7 %; 1982 — 53,4 %; 1983 — 46,8 %; 1984 — 49,3 %; 1985 — 44,6 %; 1986 — 43,7 %; 1987 — 36,2 %; 1988 — 39,1 %; 1989 — 34,3 %; 1990 — 37,6 %; 1991 — 30,6 %; 1992 — 34,9 %; 1993 — 35,1 %; 1994 — 28,3 %; 1995 — 35,2 %; 1996 — 37,5 %; 1997 — 34,5 %; 1998 — 27,6 %; 1999 — 32,4 %; 2000 — 28,5 %; 2001 — 41,2 %; 2002 — 34,9 %; 2003 — 34,9 %; 2004 — 38,4 %; 2005 — 36,6 %; 2006 — 44,6 %; 2007 — 36,5 %; 2008 — 45,3 %; 2009 — 36,8 %; 2010 — 35,7 %; 2011 — 41,6 %.

Три поколения современных режиссёров

Кино ветеранов и среднее поколение

Как однажды иронично заметил Жан-Пьер Жанколя: «Горстка ветеранов всегда активна». И действительно, многие режиссёры, дебютировавшие в период

Арно Луве, Патрик Собельман, Эдуард Вейль (продюсеры); Фабьен Воньер (дистрибьютор); Стефан Гуде, Клод-Эрик Пуару, Жан-Жак Рютнер (прокатчики); Франсуа Йон (экспортер) и др.), а позже стала насчитывать более семидесяти

«новой волны» и активно проявившие себя в восьмидесятых, продолжают работать и в девяностые. Правда, «нововолновцы» (Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Ален Рене, Аньес Варда, Жак Риветт, Клод Шаброль и др.), несмотря на активную работу, успеха восьмидесятых достичь не смогли. В этот период старшее поколение кинематографистов продолжает разрабатывать свои темы, пытаясь переосмыслить их в русле, далёком от необарочной и модернистской изощренности. Стиль необарокко и модернизма, впрочем, как и постмодернизма, выдыхается, уступая место кинематографу, принимающему часто реалистические или документалистские черты.

Крис Маркер вновь балансирует на грани документального и игрового кинематографа, создавая оригинальные кинотексты: «Уровень 5» (Level Five, 1997) и «Коты в городе» / «Коты на возвышении» (Chats perchés, 2004), снятые в традиции «Без солнца» (Sans Soleil, 1983). Клод Шаброль продолжает выдавать вереницу однотипных детективных историй: «Ставки сделаны» (Rien ne va plus, 1997), «Среди лжи» (Au cœur du mensonge, 1999), «Девушка, разрезанная надвое» (La fille coupée en deux, 2007) и проч.

Жак Риветт остаётся верным своим темам таинственного заговора и чуть театрализованному стилю в фильмах «Секретная защита» (Secret défense, 1997), «История Мари и Жюльена» (Histoire de Marie et Julien, 2003), «Не прикасайтесь к топору» (Ne touchez pas la hache, 2007). Творчество этого режиссёра при всей его важности не столь известно и освещено, поэтому позволим себе более подробно остановиться на нём.

В 1991 г. Риветт снял «Прекрасную спорщицу» (La Belle Noiseuse), за что удостоился Гран-при Каннского фестиваля. Фильм отчасти стал отступлением от разработанной режиссёром традиционной модели. В качестве литературной основы Риветт выбрал философский этюд Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр». В фильме нет традиционных заговоров, игры в зазеркалье, персонажей-фантомов и проч., а есть размышления о сущности искусства, способности его выразить природу, не копируя её слепо. По сути режиссёр обращается к своей главной теме, но решает её на новом для себя материале. Для него (впрочем, как и для Бальзака) существуют две главные категории: действительность и её отражение в искусстве. Проблема заключается в том, что искусство обладает реальностью не меньшей, чем сама действительность (главная тема всего творчества Риветта). Художник в фильме стремится на полотне воссоздать саму жизнь. Однако эту жизнь, порой превосходящую реальность, видит лишь сам автор. Как и у Бальзака (ученики художника могут лицезреть только фрагмент части тела, выделяющийся из хаоса красок, образующих бесформенную туманность), зрители видят контур спины модели. Основная тема произведения Бальзака — неразрывность реальности и искусства, они нераздельны, одно в другом. Поняв это, художник в этюде Бальзака совершает самоубийство, а у Риветта автор замуровывает картину в стену.

Отступая от традиционной модели воплощения своих идей, режиссёр делает ещё один шаг в сторону. В 1994 г. он обращается к образу, притягивающе-

му внимание режиссёров уже долгие годы, к Жанне д'Арк, и снимает две серии «Жанна Девственница I — Битвы» (*Jeanne la Pucelle I: Les Batailles*, 1994) и «Жанна Девственница II — Тюрьмы» (*Jeanne la Pucelle II: Les Prisons*, 1994). В истории Орлеанской девы есть все темы, близкие режиссёру: заговор, реальность и видения Жанны. Но, как ни странно, Риветт не педалирует их, они звучат у него, скорее, как фон. На первый план повествования выходит духовная одержимость персонажа. Жанна рассматривается как героиня, спасающая Францию. Режиссёр выбирает неожиданную для этой истории форму повествования, перемежая постановочные кадры, рассказывающие о жизни героини, с псевдоинтервью, которые берутся у людей, знавших Жанну, как будто эти события происходили лет десять назад. Несмотря на дистанцию во времени, Жанна абсолютно современна. Рассказ начинается с момента её приезда в Вокулер. Самому судебному процессу над д'Арк (в отличие, например, от Карла Дрейера или Робера Брессона) в фильме уделено совсем мало места. Для Риветта Жанна не мученица, а воительница.

После обращения к историческому образу Риветт вновь возвращается к своим излюбленным темам и сюжетам: «Тайная защита» (*Secret défense*, 1998), «Посмотрим!» (*Va savoir*, 2001), «История Марии и Жюльена» (*Histoire de Marie et Julien*, 2003), — быть может, не самые лучшие попытки рассказать зрителю всё те же истории (однако лишённые барочного налёта и существующие только в детективном пространстве сюжета), передать всё те же мысли. Впрочем, многое у Риветта повторяется из фильма в фильм на протя-

жении многих лет. Например, в «Тайной защите» перед нами опять псевдодетективная история, подтверждающая таинственность механизмов судьбы. Снова перед зрителем возникает рассказ о странных рифмах в жизни и симметричных судьбах, о её таинственности и правилах, «закрытых» для человека. Мир для Риветта всегда таинственен. Изменить его невозможно. Но режиссёр нарушает это положение в фильме «История Марии и Жюльена». С одной стороны, мир и его законы остаются закрытыми для человека, но любовь является единственной возможностью заставить хотя бы считаться с собой.

«История Марии и Жюльена» — история любви часового мастера и странной девушки, первоначально привидевшейся ему во сне, а позже появившейся в реальности. Здесь Риветт снимает скорее сказку, чем барочный притчевый фантом (одно из свидетельств возрождения барочной эстетики в новой форме в начале двухтысячных годов). Как выясняется — героиня призрак. Когда-то покончив с собой из-за несчастной любви, девушка тем не менее осталась жить во плоти, вновь полюбила и не желает уходить из этого мира. Через жертву, которую она приносит (забвение со стороны своего любимого), героиня обретает плоть и возвращается к жизни. Теперь она должна снова стать любимой для человека, который, просыпаясь, видит её «впервые». Фильм, что традиционно для Риветта, строится на грани яви и сновидений. Режиссёр обращается к своим излюбленным образам: тайная организация, персонажи-фантомы, таинственные, никому не понятные «правила жизни и смерти» и т. д., но повество-

вание становится более будничным, прозаичным и по сравнению с шестидесятыми и семидесятыми годами более жанровым. Единственным режиссёрским «нововведением» в модели мироздания становится любовь, путеводная и всепобеждающая. Благодаря ей героиня возвращается к жизни — только так можно победить мир, который, как раньше считал Риветт, как и Париж, «не сдаётся».

Эрик Ромер после долгих лет верности «Моральным историям» (*Contes moraux*) и «Четырём сезонам» (*Quatre saisons*) позволяет себе различные поиски, в том числе формальные: «Англичанка и герцог» (*L'Anglaise et le Duc*, 2001), «Тройной агент» (*Triple agent*, 2004) и неожиданно получившая популярность «Любовь Астреи и Селадона» (*Les Amours de d'Astrée et de Céladon*, 2007). По сути он продолжает темы своих предыдущих картин, но просматривает их совершенно на ином материале. Он отходит от современных персонажей и обращается к иным историческим эпохам, стилизуя под живопись XVII века интерьеры в фильме «Англичанка и герцог»; воссоздает атмосферу Парижа 1930-х гг. XX века в «Тройном агенте», а в картине «Любовь Астреи и Селадона» переносится в Галлию V века.

Два главных новатора шестидесятих Ален Рене и Жан-Люк Годар по-разному выстраивают отношение со зрителем. Рене погружается в мир водевиля, бульварного представления: «Старая песня» (*On connaît la chanson*, 1997), «Только не в губы» (*Pas sur la bouche*, 2003), «Сердца» (*Cœurs*, 2006). Годар же остаётся верным себе как в следовании эксперименту, так и в плане продуктивности. За последние два десятилетия он

создаёт 25 работ, среди которых наиболее заметными стали «История(и) кино» (*Histoire(s) du cinéma*, 1988 – 1998); «Германия, 90» (*Allemagne, année 90 neuf zéro*, 1991); «Увы, мне» (*Hélas pour moi*, 1993), «Моцарт навсегда» (*For ever Mozart*, 1996), «Старое место» (*The Old place*, 1998); «Хвала любви» (*Eloge de l'amour*, 1999); «Наша музыка» (*Notre musique*, 2003); «Фильм-социализм» (*Film socialism*, 2008).

Из старшего поколения в своей обращенности к цифровым технологиям (схожей с экспериментами К. Маркера) наиболее близка современным веяниям Аньес Варда, «бабушка новой волны»: «Сборщики и сборщицы колосьев» (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000), «Сборщики и сборщицы колосьев... два года спустя» (*Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, 2002), «Вдовы Нуармутье» (*Les Veuves de Noirmoutier*, 2005), «Остров и она» (*L'Île et elle*, 2006) и др.

Два режиссёра-ровесника «новой волны», пришедшие в кинематограф чуть позже, Клод Соте и Морис Пиала, традиционно демонстрировали две противоположные друг другу стилевые формы: Соте — классицизм, Пиала — «прямое кино». Клода Соте всегда воспринимали как продолжателя «третьего пути» французского кинематографа а-ля Франсуа Трюффо. В девяностые годы перед смертью (2000 г.) он успеваеет снять две блестящие работы в этом направлении: «Холодное сердце» (*Un Cœur en hiver*, 1992) и «Нелли и господин Арно» (*Nelly & Monsieur Arnaud*, 1995). Морис Пиала на протяжении долгого времени занимался в кино социально-психологическими исследованиями конкретных представителей определённых общественных групп.

Благодаря присущей Пиала натуралистической документалистской манере повествования перед зрителем возникала не просто частная история, а документ эпохи. Интерес к социальной проблематике, критическое отношение к действительности заставляют Пиала снимать фильмы о молодёжи, ведь именно в этой среде наиболее остро ощущаются и отражаются многие общественные проблемы. Исследование субкультур, психологии их представителей становится главной режиссёрской задачей в период 1970-х – 1980-х гг., и эта же проблематика переходит в девяностые годы, но на ином материале. В 1987 г. Пиала снимает фильм «Под солнцем Сатаны» (*Sous le soleil de Satan*) по роману Жоржа Бернаноса, получивший «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля. Эта картина стала итогом многих поисков режиссёра. Если все предыдущие работы представляли собой галерею реалистических социальных портретов французского общества, то «Под солнцем Сатаны» явился символическим осмыслением его сущности. Основными критическими замечаниями в адрес фильма были обвинения в академизме стиля. В 1991 и 1995 гг. выходят два его последних фильма: «Ван Гог» (*Van Gogh*), где Пиала вновь обращается к своей излюбленной социальной проблематике (картина была посвящена отношениям художника и общества), но уже на историческом материале (драма о последних месяцах жизни Ван Гога) с использованием импрессионистской стилистики, и «Сорванец» (*Le Garçon*), история об угасании чувств между супругами. Эти работы, как и большинство предыдущих, не получили широкого признания. Сам режиссёр говорил, что

ему удаётся снимать только тогда, когда он открыто выступает против чего-то. Не всегда это получалось вовремя, прежде всего, по моральным соображениям. В силу этого его кино было или преждевременным или запоздавшим.

Тем не менее необходимо отметить, что творчество этих двух режиссёров имело глубинное влияние на молодых кинематографистов последних двух десятилетий от Арно Деплешена и Лорана Канте до Катерины Брейя и Бруно Дюмона.

Творчество же режиссёров среднего поколения — Бертрана Блие, Алена Клавье, Жана Эсташа, Жака Дуайона, Филиппа Гарреля (появившегося на волне молодёжной контркультуры и заслужившего звание «отца французского андеграунда»), Андре Тешине, Клода Миллера, Патриса Леконта и др. — так же неоднородно. Некоторые авторы этого поколения продолжают воспроизводить минималистские черты «новой волны», как, например, Жак Дуайон. Его работы всегда сняты в манере «прямого кино» с использованием ручной камеры и импровизационной игры актёров. Гаррель же после отхода в восьмидесятых от своих работ 1960-х – 1970-х гг. через сорок лет вновь возвращается к приемам экспериментального кино.

Клод Миллер, напротив, находится под влиянием классицизма Франсуа Трюффо. Так, он экранизирует старый сценарий классика «Маленькая воровка» (*La Petite Voleuse*, 1988), который тот не успел снять. В девяностых в этом смысле верен себе и своему барочному стилю Бертран Блие. В семидесятые годы многие центральные фигуры французской «новой волны»

к этому времени «повзрослели» и несколько подрастевляли своё бунтарство, начав снимать коммерческое кино, и Блие словно принял от них эстафету контестации. О «Вальсирующих» (*Les Valseuses*, 1974), например, сам режиссёр говорил, что они были ничем иным, как «увесистым пинком под зад правительству Жоржа Помпиду». Но не форма политического протеста становится основной в последующем творчестве режиссёра. Блие — режиссёр, безусловно, протестный, но его бунт принимает прежде всего эстетическое обличие. «Эстетизированный имморализм» — так, очевидно, можно обозначить методологическую основу режиссёра. Блие — продолжатель абсурдистской и сюрреалистической традиций. Иллюзорная, фантастическая реальность его картин, подчас напоминающая кошмарное сновидение, становится метафорой современного мира. Причём реальность и сознание героев оказываются настолько «спаяны», что порой, как в картине «Спасибо, жизнь» (*Merci la vie*, 1991, «Сезар» за лучший фильм), разделить их невозможно. Эта тенденция начинается обозначаться у режиссёра, начиная с картины «Холодная закуска» (*Buffet Froid*, 1979).

Его картины населяют маргиналы всех мастей, странные, находящиеся на границе социальной адаптации или стремящиеся её потерять персонажи. Пребывая в условном игровом пространстве, герои Блие действуют по законам логики сновидений. Их поступки подчас абсурдны и скорее являются проводниками собственных бессознательных импульсов. Личность некоторых раздваивается (экспрессионистский мотив неадекватности). В основе большинства картин Блие

лежит история человека и враждебной ему действительности, калечащей сознание. Тема не новая, но режиссёр решает её оригинально, по-своему, вводя элементы абсурда и черного юмора, что позволяет всякий раз создавать ощущение непредсказуемости.

Все это продолжает звучать в его работах девяностых и нулевых годов: «Раз, два, три, солнце» (Un, deux, trois, soleil, 1993), «Смертельно уставший» (Grosse fatigue, 1994), «Мой мужчина» (Mon homme, 1996), «Актёры» (Les Acteurs, 2000), «Отбивные» (Les Côtelettes, 2003), «Сколько ты стоишь?» / «Насколько ты меня любишь?» (Combien tu m'aimes?, 2005), «Стук кубиков льда» (Le bruit des glaçons, 2010).

Андре Тешине же всегда балансировал на грани различных стилевых и жанровых направлений. Например, в 1975 г. он снимает свою вторую полнометражную ленту «Воспоминание о Франции» (Souvenirs d'en France) с Жанной Моро в главной роли. Фильм был исполнен в реалистической манере и рассказывал о жизни семьи испанских иммигрантов, основавших на юге Франции доходное предприятие. Жанна Моро сыграла роль прачки, сумевшей женить на себе хозяйина и возглавить завод. Картина была очень хорошо принята зрителем, что позволило режиссёру без труда найти деньги на следующий фильм «Барокко» (Barocco, 1976). Об этой картине режиссёр скажет: «Здесь я мог делать все, что хотел». Играя цветом, выдержанном в сумрачной эстетской манере призрачного барочного повествования, автор рассказывал о любви женщины к убийце своего мужа, как две капли воды на него похожего.

Тема барочного повествования, барочных образов, оживших благодаря приходу «нового романа» (имевшему продолжение в кинематографе Алена Робб-Грийе, Маргерит Дюрас, Алена Рене, а позже главным образом у Бертрана Блие), захватывает и Тешине. Его картина является воплощением смешения различных жанров: романа в духе «Фантомаса», немецкого экспрессионизма, фантастического реализма Луи Фейяда, Жоржа Франжю и американских фильмов нуар.

После относительного зрительского успеха «Барокко» режиссёр обращается к биографии известной английской писательницы Шарлоты Бронте и снимает картину «Сестры Бронте» (*Les Sœurs Brontë*, 1979). В основу сюжета легли автобиографические воспоминания автора «Джейн Эйр». Тешине тогда писал, что рассматривает эту картину как проект всей своей жизни.

Затем режиссёр обращается к психологической драме и снимает «Отель Америка» (*Hôtel des Amériques*, 1971). Далее следует драма страсти «Рандеву» (*Rendez-vous*, 1985). За ней — фильм «Невинные» (*Les Innocents*) (сценарий Тешине и Бонитцера), где режиссёр затрагивал темы гомосексуализма и расизма. Работа представляла собой сплав социальной проблематики, психологизма и попытки создать сновидческую атмосферу, как когда-то это ему удалось в «Барокко».

Выполненные, безусловно, со вкусом, работы Тешине являют собой соединение «нововолновского» наследия Трюффо, «французского качества» и барочного мироощущения, которые доводятся до точки кипения обращением к острым темам: гомосексуализму в фильмах «Я не целуюсь» (*J'embrasse pas*, 1991), «Дикие

тростники» (*Les Roseaux sauvages*, 1994); лесбийским отношениям в «Ворах» (*Les Voleurs*, 1996); инцесту в «Моё любимое время года» (*Ma saison préférée*, 1993).

Подобное балансирование свойственно и Патрику Леконту. После создания своеобразной трилогии, посвящённой теме любви как поединку между мужчиной и женщиной, — «Муж парикмахерши» (*Le Mari De La Coiffeuse*, 1991), «Танго» (*Tango*, 1993), «Аромат Ивонны» (*Le Parfum d'Yvonne*, 1994) — его работы начинают носить весьма неровный характер. Возможно, это объясняется постоянными экспериментами режиссёра, меняющего жанры, собственный стиль. Так, например, в 1996 г. выходит его историческая картина «Насмешка» (*Ridicule*), награждённая премиями «Сезар» и номинированная на «Оскар», а уже в 1998 г. Леконт снимает боевик «Один шанс на двоих» (*Une chance sur deux*) с Аленом Делоном, Жан-Полем Бельмондо и Ванессой Паради в главных ролях. Восходящую звезду Паради Леконт пригласит на главную роль в свою стильную романтическую мелодраму «Девушка на мосту» (*La Fille sur le pont*, 1999), где её партнёром станет Даниэль Отой. Широкий зрительский интерес вызывает картина «Вдова с острова Сен-Пьер» (*La Veuve de Saint-Pierre*, 2000) с Жюльет Бинош и Эмиром Кустурицей в главных ролях, получившая приз Гильдии кинокритиков и киноведов России на Московском МКФ. Среди наиболее ярких и интересных работ последних лет можно отметить фильмы «Человек с поезда» (*L'homme du train*, 2002), а из наиболее провальных — «Загорелые — 3. Друзья на всю жизнь» (*Les Bronzés 3: amis pour la vie*).

В 2006 г. режиссёр решил вернуться к своему «кафе-театральному» прошлому.

Творчество Леконта — ещё одна попытка занять промежуточное положение между массовым и элитарным кинематографом. Но для элитарного кино его картинам не достаёт глубины, а для массового — они немного странноватые, чересчур эстетские, что, впрочем, не мешает широкому зрителю всегда относиться с интересом к работам этого режиссёра.

Молодое поколение

В 1980-х гг. появляется новый, однако весьма размытый термин «молодое французское кино». В этот период в кинематограф приходит первая волна начинающих режиссёров: Оливье Ассайяс, Леос Каракс, Жан-Жак Бенекс, Люк Бессон, Клер Дени, Франсуа Дюперон и др. В начале 1990-х появляется вторая волна, лидерами которой становятся Эрик Роша, Христиан Винсен, Арно Депленшен, Матьё Кассовитц, Франсуа Озон, Лоран Канте и др. В конце же 1990-х гг. — Матьё Амальрик, Бертран Бонелло, Серж Бозон, Бруно Дюмон, Филип Гранрийе, Эжен Грин, Жан-Шарль Фитусси, Жан-Поль Сивейрак, Абдельлатиф Кешиш, Рабах Амер-Займеш и др.

Описать феномен современного «молодого французского кинематографа» непросто в силу очевидной разнородности стилевых устремлений авторов: от документализма Кассовитца и гиперреализма Дюмона через декадентский эстетизм Каракса к громоздкому французскому натурализму Кешиша и городской ан-

тропологии Амер-Займеша. Тем не менее попробуем наметить основные стилевые направления кинематографа двух последних десятилетий.

Если говорить о новой черте мироощущения молодых режиссёров, очевидно, что его можно связать с таким понятием, как интимизм. Именно он становится новой доминирующей чертой творчества молодого поколения, а не театрализация в духе неobarocko, следование жанровым принципам и даже не политизация, хотя социальный реализм обретает в период девяностых годов новое дыхание. Все эти черты так или иначе присутствуют в широком разнообразии устремлений молодых кинематографистов, но интимизм становится гранью, через которую преломляются все стилевые особенности этого периода.

Причём дело не в документализме, через который он порой проявлялся и в предыдущие времена. Если говорить о современном этапе, он равно возникает и в игровой стилистике, и документалистской, и может охватывать как отношения двух героев, так и небольшой группы. Это кино так называемого поведенческого характера, где важнейшими элементами становятся неброские детали, обыденные ситуации, рядовые характеры и главное, что объединяет всех, кто его исповедует, — недоверие ко всему напыщенному и масштабному. Всё это противопоставляется традиционному эпическому драматизму. В основе лежит принцип подлинности, хроникальности в отличие от классического голливудского повествования.

В противоположность напыщенности возникает сдержанность и нелюбовь ко всему броскому, что,

в свою очередь, выглядит как своего рода антикино. Отсюда многие фильмы воспринимаются как своеобразная хроника жизни социальных групп и поколения в целом. Ничего утешительного режиссёры зрителю не сообщают, а констатируют, что связь поколений распалась: матери не любят, а отцы предали. Молодое кино изобилует странными, маргинальными персонажами. Герои такого кинематографа часто испытывают нечто похожее на ресентимент по отношению к окружающему миру.

Сущность кино этого направления представляет собой диалог между телевизионной системой выразительности и кинематографической моделью а-ля Бенекс. Публика приглашается к сопереживанию не через путь симпатии к герою, не через попытку идентификации с персонажем, а через особую интимную, субъективную точку зрения. Манифестом этого направления становится картина «Безжалостный мир» (*Un monde sans pitié*, 1989) Эрика Роша, представляющая историю персонажа, напоминающего Мишеля Пуакара из картины Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании». Лидером же «молодого французского кино», по мнению многих критиков, на некоторое время становится Арно Деплешен, сочетавший поиски в области формы с психологическим реализмом интимизма.

В 1991 г. выходит его 50-минутная лента «Жизнь мертвецов» (*La vie des morts*), получившая в том же году приз Жана Виго. Затем в 1992 г. выходит первый полнометражный фильм Деплешена «Часовой» (*La sentinelle*), открывший таких актёров, как Эммануэль Салингер, Эммануэль Дево, и сценаристку Паскаль

Ферран, ставшую впоследствии режиссёром. Среди источников вдохновения Деппешена и Рене, и Риветт (стилевое своеобразие и подача внутреннего состояния персонажей), и Трюффо, и Хичкок (внимание к острой интриге). Многие исследователи в один голос заговорили о нём как о наследнике «новой волны», отмечая, что он балансирует между документальностью и условностью, а его картины при всём внимании к реальности заполняются множеством цитат, превращая повествование в некий символический перекрёсток, где Эрик Ромер, Жак Риветт и Вуди Аллен соседствуют со Съёреном Кьеркегором и Фридрихом Ницше. Даже одно время писали о появлении «поколения Деппешена», к которому относили Матьё Амальрика, Ноэми Львовски, Паскаля Ферран и др.

Однако по характеру мироощущения и форме подачи режиссёр оказывается слишком французским, вследствие чего известность он получает главным образом во Франции. В этом смысле более удачным оказался опыт Ольвье Ассайяса. Первоначально он создаёт своего рода «кинематограф сопротивления», вдохновляясь картинами Робера Брессона и философскими трудами Ги Дебора. Позже он становится менее радикальным и осуществляет попытку создать более универсальную кинематографическую модель.

В 1994 г. возникает группа режиссёров «Свободные радикалы» (некоторые её считают даже ещё одной «волной»). Туда входит Серж Бозон, Жан-Шарль Фитусси, Сандрин Ринальди, Бенжамена Эсдраффо, Пьер Леон, Аксель Ропер. Некоторые её представители выходят из кинокритики. В 1997 г. создаёт-

ся журнал *La lettre du cinéma* (основатели журнала Эманюэль Жиро, Жюдит Каен, Жюльен Юссон), который мыслится ими как аналог *Cahiers du cinéma*, а собственное место аналогично «новой волне» конца 1950-х — начала 1960-х гг. Взгляды авторов журнала не отличались единством. Они отражали различную идейную устремлённость молодых реформаторов. Условно журнал разделился на две группы: синефилы (Бозон, Ропер, Эсдраффо) и модернисты (Дьётр, Мерлио). Синефилам был близок классический Голливуд и творчество Поля Веккиали, Жан-Клода Бьетта, Пьера Зюкка, а модернистам — авангардные экспериментальные работы (позже они создали компанию *Point Ligne Plan*, помогающую в создании фильмов подобного направления).

Пути необарокко

В 1990-е годы на фоне разрушения причудливости барокко возникает эстетика, синтезированная из барочной странности, тяги к патологии и чуждого барокко реализма, одну из форм которой представляет творчество Франсуа Озона. По словам режиссёра, он впервые взял в руки камеру в возрасте 13 лет. Ранние его опыты на 8-миллиметровой плёнке были проделаны под влиянием отцовских работ, которые тот снимал во время своих путешествий по разным странам, прежде всего по Индии. Экзотика Востока оказала большое влияние на будущего режиссёра. Увлёкшись съёмкой, Озон посещает курсы режиссёров-любителей, где получает азы профессии. Многие из его первых филь-

мов будут посвящены традиционно запретным темам, вкус к которым у него разовьётся впоследствии.

Официальная фильмография режиссёра начинается с двух короткометражек «Семейное фото» (Photo de Famille) и «Пальцы в животе» (Les Doigts dans le Ventre) 1988 г. В 1990 г. он поступает в Институт кинематографии FEMIS. За период учёбы в институте и после его окончания (до 1998 г.) Озон создаёт довольно внушительный список короткометражных фильмов (некоторые будут отмечены призами фестивалей). На подающего надежды молодого режиссёра обращают внимание, и в 1995 г. компания Fidélité Productions подписывает с ним контракт. В этом же году он снимет игровой короткометражный фильм «Оргазм» (La petite mort) и документальную картину «Известный Жоспен» (Jospin s'éclaire), которая была приурочена к предвыборной кампании известного политического деятеля Лионеля Жоспена.

«Оргазм» представлял собой авторскую фантазию на тему эдипова комплекса. Герой фильма фотографирует друзей в момент оргазма. Причина этого странного увлечения заключена в том, что когда-то отец нанёс ему «родовую травму», запечатлев момент рождения сына, демонстрирующий детскую беспомощность. Уже несколько лет молодой человек воспроизводит это отцовское действие в отношении других — фотографирует людей в самый интимный момент их жизни. Однако это не приносит ему освобождения. Избавиться от комплекса он сможет, лишь сфотографировав отца, лежащего в больнице при смерти. В одном из интервью режиссёр скажет, что быстро осознал «непри-

ятность» своих работ в силу того, что его герои стремятся преодолеть те или иные табу, изжить комплексы в процессе самоидентификации.

Первая известность приходит к Озону благодаря короткометражке «Летнее платье» (*Une robe d'été*), снятой в 1996 г. и посвящённой проблеме сексуальности. Герой ленты — юноша, не осознающий до конца свою природу. В момент свидания с девушкой у парня крадут одежду, и ему приходится возвращаться домой в платье своей спутницы. Благодаря этому вынужденному облачению герой, наконец, делает свой выбор.

Сам режиссёр объяснял, что его чрезвычайно волнует проблема мужского самоопределения, добавляя, что для решения этой непростой задачи молодому человеку важно выстроить свои отношения с противоположным полом. Для того чтобы преодолеть подростковое смятение, ему необходимо идентифицировать себя по отношению к сестре, матери или другой близкой для него женщине. Общение с ними есть встреча с инаковостью.

Следующая короткометражная работа «Взгляд на море» (*Regarde la mer*, 1997) также привлекла к себе внимание зрителей и многих шокировала. Молодая мать проводит лето вместе с ребёнком в доме на берегу моря. Вот-вот должен приехать её муж. Неожиданно появляется незнакомка и просит разрешения поставить палатку рядом с домом. Скучаящая хозяйка не против. Девушки знакомятся ближе. В финале пришелица убивает свою новую подругу и бежит, похитив её дочь и переодевшись в платье своей жертвы.

«Взгляд на море» — это взгляд в бессознательное. Сам Озон говорит, что вода, море для него выражают необузданную, загадочную, непредсказуемую и подчас опасную стихию. Это метафора бессознательных инстинктов человека. Активация их непредсказуемо действует на людей. Оставив ребёнка без присмотра на пляже, молодая мать занимается в лесу анонимным сексом, а её новая подруга решает кардинально изменить свою жизнь. Из рассказа мы узнаём, что она добровольно лишила себя материнства, сделав аборт, но благодаря «взгляду на море» меняется её сознание. Она хочет превратиться из «бесполой монады» в молодую мать, т. е. примерить на себя жизнь убитой ею женщины.

В 1998 г. Озон снимает свою первую полнометражную картину под названием «Ситком» (Sitcom), ставшую серьёзным достижением молодого режиссёра. Фильм был включён в программу Каннского фестиваля, привлёк внимание кинообщественности и имел заметный коммерческий успех. «Ситком» (дословный перевод — комедия ситуаций) представляет собой смесь элементов триллера, комедии, семейной драмы, пародии на coming out (манифесты секс-меньшинств, досл.: «выход из подполья»). Этот фильм явился продолжением темы, начатой во «Взгляде на море». Сам режиссёр сравнивал фабулу фильма с фабулой «Теоремы» (Teorema, 1968) Пьера Паоло Пазолини или «Будю, спасенного из воды» (Boudu sauvé des eaux, 1932) Жана Ренуара. Только вместо человека, неожиданно возникающего в некоем устоявшемся мире и разрушающего его, у Озона появляется крыса, благодаря магическо-

му влиянию которой в уважаемой французской семье начинают происходить странные события. Сын обнаруживает в себе гомосексуальные наклонности; его всегда спокойная уравновешенная сестра становится садомазохистской и в припадке истерии пытается покончить жизнь самоубийством; некогда добросовестная служанка перестаёт интересоваться своей работой; её муж, образцовый школьный учитель, соблазняет хозяйского сына, а между матерью и сыном возникает инцестуальная связь... Словом, каждый обнаруживает в себе то, о чем раньше и помыслить не мог. В целом фильм прочитывался как неконформистская пародия, критикующая современный буржуазный социум. Тема всегда актуальная и поддерживаемая многими слоями французского общества. После этой работы об Озоне широко заговорили.

Следующим потрясением для общественности стала его вторая полнометражная картина «Криминальные любовники». Алиса решает отомстить однокласснику-арабу Саиду за домогательства. В этом ей помогает другой её поклонник Люк, убеждённый, что Саид с друзьями изнасиловал девушку. После жестокого убийства они закапывают тело в лесу, но, заблудившись, не могут найти дорогу обратно и случайно выходят к избушке лесника. Лесник же, зная о преступлении, запирает их в погребе, где они обнаруживают выкопанное тело Саида. Как и в сказке братьев Гримм, пленников ждёт участь быть съеденными. Но прежде хозяин избушки делает Люка своим рабом и даёт ему понять, что хочет заняться с ним сексом. Алиса начинает убеждать молодого человека, что это их единственный шанс на

спасение. Здесь Озон вновь обращается к своей излюбленной теме юношеского сексуального самоопределения. Первоначально Люк избегает любой сексуальной связи даже с Алисой, считая себя импотентом. Но отношения с лесником неожиданно открывают в нём чувственность. Отвращение сменяется наслаждением.

Говоря об этом фильме, о его близости к сказочной структуре, режиссёр заявил, что он воплощает собой метод шоковой терапии. По мнению Озона, сказка представляет собой объект, откуда инфантильное сознание черпает основное представление о насилии. Свою задачу он видит в том, чтобы сделать произведение столь жестоким, чтобы молодые люди могли изжить собственные комплексы.

Следующая картина «Капли воды на раскаленных камнях» (*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 1999) — экранизация ранней пьесы Райнера Вернера Фасбиндера — окончательно закрепила за Озоном титул одного из самых популярных современных режиссёров. Озон сформулировал тему фильма как рассказ о людях, которые в ответ на свою любовь получают ненависть и презрение, но несмотря ни на что продолжают любить. Сюжет посвящён трагическому чувству юноши к пятидесятилетнему мужчине, не отвечающему ему взаимностью. По признанию режиссёра, его интересовала «магия любви»: таинство, почему два человека сближаются друг с другом и почему любовь, которую они испытывают друг к другу, заканчивается.

Если до 2000 года почти все фильмы Озона были посвящены главным образом изучению психологии мужчин, то его следующая картина «Под песком» (*Sous le*

sable) открыла новый этап в его творчестве. Режиссёр начинает снимать картины о женщинах. Как объяснял Озон, в основе нового фильма лежало его детское впечатление о трагедии, случившейся на пляже. Он видел лицо жены утонувшего мужчины, видел, как она уходила с пляжа, унося вещи мужа. Это зрелище потрясло будущего режиссёра, и долгие годы он часто фантазировал о том, что же могло произойти с ней в дальнейшем. Фильм явился воплощением размышлений на эту тему.

По сюжету немолодая чета, приехавшая на отдых, идёт на пляж. Муж, собравшийся поплавать, исчезает. Тело его, запутавшееся в рыбацкие сети, обнаруживают только через несколько месяцев. Его жена не может и не хочет освободиться от воспоминаний о погибшем муже, не желает признавать его смерть и продолжает жить в своих воспоминаниях и видениях рядом с ним. По словам Озона, картина ставила перед собой сверхзадачу создать психологический портрет современной пятидесятилетней женщины, понять её интересы, фобии и проч. Стиль этой работы кардинально отличается от его предыдущих эпатажных картин. Озон неожиданно для всех меняет авторскую манеру, создавая спокойное, очень интимное повествование. Если предыдущие картины некоторые критики сравнивали с бунтарскими работами Бунюэля и Годара, то «Под песком» скорее тяготела к традиционному классическому повествованию, правда с некоторыми элементами условности (видения главной героини).

Этот фильм продемонстрировал творческую непредсказуемость Озона и его владение разными жан-

рами и формами, что подтвердила следующая работа — музыкальный комедийный детектив. Но на сей раз в центре оказывается не одна героиня, а восемь. Режиссёр признавался, что давно хотел снять нечто похожее на романы Агаты Кристи, но в комедийном ключе. Он берётся за экранизацию пьесы Робера Тома «8 любящих женщин» (по этому произведению в своё время уже был поставлен фильм режиссёром Виктором Мерендой «Ночь подозрений» / *La nuit des suspects*, 1960). Изобразительно Озон стремился выдержать голливудский стиль 1950-х (Билли Уайлдер, Дуглас Серк и проч.). Каждая из актрис, приглашённая на роль, была олицетворением определенной эпохи в истории французского кинематографа: Даниэль Даррьё — 1930–1940-х гг., Катрин Денёв — 1970–1980-х, Изабель Юппер — 1990-х, Людивин Санье, по мнению Озона, — завтрашний день кино Франции. При этом многие из них ассоциировались и с другими актрисами-легендами (Авой Гарднер, Ритой Хейуорт, Жанной Моро и т. д.). Попав под женское очарование, режиссёр снимает фильм о силе женщин и слабости мужчин.

В загородный дом собираются близкие хозяйну дома женщины, но вдруг выясняется, что хозяин мёртв. Каждая из присутствующих под подозрением, у каждой есть мотив для убийства. Смерть вначале была розыгрышем, цель которого — узнать подлинные чувства и отношение к хозяину дома. Однако, когда на поверхность всплывает правда, становятся явными все нюансы взаимоотношений в этом семействе, хозяин, подслушивающий в соседней комнате, уже в самом деле кончает жизнь самоубийством. Работа была

настолько необычной, нетрадиционной для современного кинематографа, выбивающейся из системы зрительского ожидания, что многие были в недоумении.

После этого фильма, по словам самого Озона, ему снова захотелось изменить стиль, вернуться к простому и интимному повествованию, но на сей раз исследовать источники механизма творчества. Воплощением этого желания стала картина «Бассейн» (Swimming Pool, 2003). Озон вновь приглашает Шарлотту Рэмплинг, снявшуюся у него в картине «Под песком». На сей раз Рэмплинг играет англичанку, известную писательницу детективов Сару Мортон, приехавшую за творческим вдохновением во французскую провинцию. Дом, где она живет, принадлежит её издателю, оставшемуся в Англии. В один из дней, как только писательница начинает ощущать состояние идиллии, в доме появляется дочь хозяина Жюли. Шумная, современная девица неминуемо разрушает складывающуюся гармонию одиночества. Первоначальная реакция писательницы — отгородиться от этого вмешательства, уйти в себя. Но это невозможно: слишком соблазнителен мир, который врывается в жизнь героини вместе с появлением девушки. Героиня Рэмплинг совершает единственно правильный и естественный шаг — она пытается интегрировать пришельцев в свой внутренний мир, начиная писать детектив, где действующим лицом оказывается дочь её издателя. Приревновав одного из своих любовников к писательнице, девушка убивает его ударом камня. Но произошло ли это наяву или в романе, неясно. Повествование Озона становится сродни бунюэлеvesкому. Действительность и фанта-

зия сливаются воедино и перед зрителем, также как и перед самой писательницей, встаёт вопрос о том, что же на самом деле реально, а что нет? Режиссёр намеренно не даёт ответа на этот вопрос, желая подчеркнуть мысль, что реальность и фантазия в сознании творца существуют на равных.

«Бассейн» — это образ бессознательного, но бессознательного управляемого, заключённого в рамки. До этого вода у Озона ассоциировалась с таинственной неуправляемой стихией, бессознательными страхами, комплексами, запретами, подчиняющими себе человека. Теперь перед зрителем возникает новый образ, образ управляемой стихии. Бассейн — это образ мира Жюли, куда проникает писательница и моделирует его по своему желанию. Однако несмотря на интересную и выигрышную тему, фильм не привносит ничего нового в направление, уже разработанное до Озона Аленом Рене, Аленом Робб-Гриее, Жаком Риветтом, но сигнализирует о его жизнеспособности.

После экспериментов с реальностью и фантазией Озон вновь «спускается на землю» и возвращается к исследованию темы любви. Его работа «5x2» (2004) была посвящена сценам из семейной жизни и состояла из пяти эпизодов, расположенных в обратном временном порядке, начиная с развода героев и заканчивая их встречей на берегу моря (взявшись за руки, они плывут на фоне заката). Каждая история отношений начинается с периода страсти, а заканчивается охлаждением (по меньшей мере одного из партнеров). Тем не менее, по словам Озона, финал и обратный ход времени должен подчеркнуть мысль — любовь остаёт-

ся главным в жизни человека, несмотря на то что все чувства, в конце концов, обречены.

Фильм «Оставшееся время» / «Время прощания» (Le temps qui reste, 2005) продолжает ранее начатую им тему смерти и повествует о последних трех месяцах жизни смертельно больного гомосексуалиста. Модный фотограф узнаёт, что у него рак и помочь ему уже ничего не может. Всё повествование — процесс прощания с жизнью главного героя, пытающегося принять мысль о собственной смерти. К подобным сюжетам французский кинематограф уже обращался, например, в нашумевшем автобиографическом фильме Сириля Колляра «Дикие ночи» (Les Nuits Fauves, 1992). Причиной создания фильма послужили страхи самого Озона, проходившего однажды медицинское обследование. Он ставит вопрос: «Что должен чувствовать и делать молодой человек, узнавший, что скоро умрёт?» Задумывая эту историю, режиссёр сгустил краски, сделав своего героя гомосексуалистом и человеком, по роду своей деятельности не создающим ценности, которым суждено пережить его (модный фотограф). Только мысль зачать ребёнка помогает ему примириться со смертью.

Фильмы Озона, их стиль часто кажутся отражением личности их автора. Сам режиссёр говорит о том, что не следует скрупулезно искать в них автобиографические черты, однако его чувства, мысли, опыт, пропущенные через воображение, безусловно, отражаются в его картинах. Самого автора можно узнать во многих персонажах, в их чувствах, поступках, несмотря на то что судьбы героев и биография режиссёра не

имеют ничего общего. Как заявил Озон: «Мои картины автобиографичны не в фактах, а в эмоциях».

Ещё один скандальный представитель этого направления Гаспар Ноэ наследует традицию кинематографа сновидческого, близкого традиции Бертрана Блие, дополняя её откровенностью и жестокостью документализма. Рецептура аргентинца Ноэ не вполне традиционна для национального французского кинематографа. Его жесткость больше напоминает кинематограф, рождённый на стыке магического реализма и сюрреализма латиноамериканских режиссёров Алехандро Ходоровского и Фернандо Аррабаля. Привнесённые извне эти тенденции стали феноменом французского кино, который в последнее время принимает достаточно жёсткое обличье. Кинематографический радикализм, возникший от соединения кинематографа абсурда и документализма, приобретает свои крайние формы. Зародившийся в 1970-е радикализм Блие продолжает развитие в настоящем, приводя к современным формам культурного «варварства». Но «варварство» Блие носило утонченный, эстетизированный характер, в котором баланс художественной условности преобладал над натурализмом, хотя границу запретного режиссёр в те времена отодвинул достаточно далеко. У Блие мы встречаем гротескную, эксцентрическую игру в пространстве сновидения; у Ноэ же — жестокий натурализм на онирическом фоне.

Уже в первом своем фильме режиссёр создаёт зрелище, выходящее за грани нормы зрительского восприятия: картина «Один против всех» (*Seul contre tous*, 1998) начинается с подробного описания процесса за-

боя лошади. Затем следует история мясника, превратившегося в маргинала, скупаемого инцестуальным желанием, которое он, в конце концов, реализовывает⁹⁷. Заторможенная в развитии дочь, рано лишившаяся матери, возбуждает в отце желание. Однажды, увидев кровь на её одежде, отец решает, что её изнасиловали. Выбежав с ножом из лавки, он наносит рану первому подозрительному человеку и попадает в тюрьму. Если воссоздать сновидческие пространства Блие, лишить их фантастичности и абсурда, добавить шокирующих сцен насилия, забоя животных и проч., то мы получим мир Ноэ. Хроникальность и натурализм становятся необходимыми реагентами, позволяющими превратить традиционный французский эстетизм в кровавую фантазмагорию.

Следующая работа режиссёра «Необратимость» (*Irréversible*, 2002) становится символическим продолжением «Одного против всех». Начинается она с уже известного нам персонажа Мясника, попавшего в заключение за развращение дочери. Герой рассказывает своему соседу о том, что переспал с дочерью, а в это время за окном разворачивается история самого фильма...

Показательно, что если «Один против всех» снимался почти «с земли», воспроизводя на сакральной оси точку смерти, то в продолжении режиссёр усиливает

⁹⁷ Примечательно, что воспроизведение однообразного повторяющегося движения станет характерной чертой современного человека в картинах Ноэ (как и у Дюмона). Герой рубит мясо, режет колбасу, убивает, совершает половой акт — это одно движение.

этот образ, разрушая координатную систему как таковую. Ноэ начинает повествование с перевернутых фрагментов реальности (двора, дома и проч.), создавая ощущение потери оси координат. Камера постоянно кружится, словно не может найти свое положение в пространстве, потерявшем основные направления. Генетически это движение родилось из работы репортажной камеры, создающей ощущение реальности, попытки спонтанного описания мира, но в данном случае приобретшей символическое значение мира как хаоса.

Гаспар Ноэ, как писалось выше, отчасти наследует эстетику Бертрана Блие с его «любовью» к индустриальным пейзажам: тоннелям, узким комнатам и проч. Тоннель — постоянный топос в пространстве Ноэ — воспроизводит мифологию Лабиринта, отсылая зрителя к фильмам не только автора «Вальсирующих», но и работам Робб-Гриье, Жене, Каро, Бессонна (в «Подземке»), Бенекса, Каракса и т. д.

Разрушенная система координат в авторской системе Ноэ не предполагает потенциального возрождения мира. В его картинах хаос, лабиринт — это ад, носящий специфические телесные формы. Это не веселое раблезианство, активизирующее пласты народно-смеховой культуры, а мрачное безумное путешествие по городу, напоминающее телесную топографию, связанную с человеческим «низом»: тоннель, лабиринты городского перехода (где насилуют героиню анальным способом) и гей-клуба (мотив анального секса) под названием «Ректум»... Все персонажи повествования движутся по этому маршруту (даже кличка предпола-

гаемого насильника — Солитер). Пространство вновь, как в работах Дюмона, оказывает на них магическое действие.

Фабула фильма такова: героиня картины Алекс идёт на вечер со своим бывшим любовником Пьером и новым возлюбленным Маркусом. В результате ссоры она отправляется домой одна и становится жертвой насильника в подземном переходе, который после всего её жестоко избивает. Узнав о происшедшем, интеллектуал Пьер (первоначально предлагает отказаться от мести) и мачо Маркус отправляются на поиски преступника. След приводит их в гей-клуб «Ректум». Но, не найдя истинного виновника, в спонтанно завязавшейся драке Пьер убивает огнетушителем невинного. Причём не просто убивает, а, впадая в уже известный нам по предыдущим образам раж, множеством бессмысленных, однотипно повторяющихся ударов превращает голову своего противника в месиво. Пьера арестовывают. Убийцей становится не желающий убивать интеллектуал.

Если фантазм Робб-Грийе, Блие и Риветта — это обратимость, игра, то Дюмон и Ноэ создают пространство необратимости: нельзя вернуться назад, нельзя переиграть, зритель лишается ощущения смешения реальности и воображения. Введение реального времени (драматический принцип) уничтожает обратимость любого фантазма. Обратный ход событий в фильме только подчеркивает эту ситуацию.

«Время разрушает всё», — звучит в картине Ноэ. Эта фраза становится также эпиграфом к «новой французской эстетике», где введение элемента натурализма

становится ингредиентом, превратившим извечно обратимое фантасмагорическое пространство в необратимость, означающую новый поворот в развитии кинематографической образности.

Социальный реализм «молодого французского кинематографа»

Большинство молодых режиссёров 1990-х исповедует в той или иной степени принципы документализма («прямого кино»). Но это не просто стиль сам по себе; естественно, вместе с ним возрождается и интерес к реальности как таковой, интерес к обществу и его социальным проблемам. Так возникает новый виток социального реализма во французском кино.

В русле именно этого направления получают своё воплощение основные демократические тенденции, которые всегда были важными слагаемыми в истории французского кинематографа и французского искусства в целом. Собственно, это не может быть неожиданностью в стране, обладающей особой чувствительностью к стоящим перед обществом социальным проблемам. Совершенно естественно, что такое направление в искусстве находит несомненную зрительскую поддержку и интерес многих художников, в том числе даже тех, кто, может быть, полностью не принадлежит этому лагерю, но так или иначе связан с процессом отражения социальных реалий в обществе.

Если давать самое общее определение понятию социального реализма⁹⁸ как художественного направле-

⁹⁸ Социальный реализм — в философии парадигмальная уста-

ния в искусстве и литературе, то, прежде всего, необходимо обозначить доминирование реалистической формы отражения социальных и национальных проблем общества в том или ином художественном произведении. Говоря об истории развития социального реализма, необходимо отметить, что его формирование всегда было связано, во-первых, с реакцией на романтические тенденции в искусстве и литературе (борьба с «нас возвышающим обманом») и, во-вторых, с последствиями социально-политических процессов в обществе.

Совершенно естественно, что основными действующими лицами произведений социального реализма становятся представители народа, а в их характеристиках главными оказываются классовые и национальные черты. Народ понимается главным образом как социально-политическая категория, и следовательно основная задача автора — понять и продемонстрировать социальную сущность того или иного исследуемого явления. В этом смысле практически каждое произведение этого направления носит анали-

новка социально-исторического познания, основанная на трактовке общества и его исторической эволюции в качестве объективной реальности, внеположенной индивидуальному сознанию в рамках субъектно-объектной оппозиции.

Социальный реализм — философско-социологическая концепция, утверждающая, что социальная реальность обладает автономией по отношению к другим видам реальности человеческого бытия, трактующая общество как вне- и над-индивидуальную реальность. С. р. выступает как онтологический аспект социологизма. (Кондрашов В. Новейший философский словарь. Изд. «Феникс», 2005).

тический характер. Важнейшей его темой становится формирование социально-политического сознания народа, а мотивом — его пробуждение.

Необходимо отметить, что на определённых этапах развития этого художественного направления народ выступал как решающая сила в социальном переустройстве общества, а на каких-то этапах эта идея отходила на второй план. Но если говорить об устойчивых художественных характеристиках этого направления, то здесь, прежде всего, необходимо отметить отсутствие романтической компоненты, являющейся механизмом эстетизации, возвышения реальности. Для художников этого направления не существует дилеммы создавать или «уродливую правду», или «нас возвышающий обман». Герои и события таковы, каковы они есть в жизни, а идеологизм, который так или иначе прокрадывается в подобного рода наблюдения за действительностью, является не начальной точкой, из которой рождается произведение, а конечной, как своего рода финальный вывод, транслируемый через категории сочувствия, изобличения, оптимизма, трагизма и т. д. Ещё одной важной чертой социального реализма является отход от антропоцентрического взгляда на окружающий мир, ведущий к потере традиционных для реализма как такового психологических позиций. Место индивидуального взгляда занимает обобщающий, сверхличностный взгляд.

Необходимо отметить, что социальный реализм может существовать не обязательно в чистом незамутненном виде. Так, в творчестве некоторых художников он органично уживался с другими стилевыми на-

правлениями (так, например, творчество Дюмона имеет и иное измерение, кроме социально-политического). Возродившийся во второй половине 1940-х годов на волне политической активности 1960-х социально-политический кинематограф получает свой расцвет уже в следующем десятилетии, когда во Франции формируется новая плеяда режиссёров, которая наследует уже сложившиеся традиции и дополняет их новым звучанием. Некоторые из них занимаются подведением итогов эпохи «новой волны» и эпохи молодёжного бунта 1968 года.

Так, «социологический взгляд» ярко демонстрирует Клод Соте. В поле его зрения оказывается средний класс — поколение, пережившее революцию 1968 г., те самые бунтари, которые стали жить новой жизнью добропорядочных буржуа (их теперешние развлечения, работа, семейная жизнь): «Мелочи жизни» (*Les Choses de la vie*, 1970), «Венсен, Франсуа, Поль и другие» (*Vincent, François, Paul... et les autres*, 1974), «Мадо» (*Mado*, 1976), «Простая история» (*Une histoire simple*, 1978).

Условно говоря, кинематограф социального реализма можно разделить на два вида: первый — то, что французы называют *militant* (воинствующий) и «коммерческий». К воинствующему можно отнести, например, картину «Ло Паис» (*Lo Païs*, 1973) Жерара Герена, обратившегося к проблемам иммиграции; «Крестьяне» (*Les paysans*) (его же), повествующую о трёх поколениях женщин, живущих в местечке Ларзак; «Благополучное расследование преступления» (*Douce enquête sur la violence*, 1983), посвящённую размышлениям

о городской цивилизации, терроризме, социальных проблемах, насилии, агрессии в её различных формах (работа напоминает по своей композиции фильма Годара «Две или три вещи, которые я знаю о ней» / *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967, и «Китайянку» / *La Chinoise*, 1967). В таком же духе кинематографа militant Филипп Одике создаёт несколько картин о проблемах экологии: «Гардерем Ло Ларзак» (*Gardarem lo Larzac*, 1974), «Ответ на ожидание» (*Réponses à un attentat*, 1976), «Строители» (*Les bâtisseurs*, 1978).

Коммерческую же нишу, как следует из самого названия, занимают несколько крупных и общепризнанных режиссёров. Главным представителем этого направления становится Коста Гаврас со своей трилогией: «Z» (1969), «Признание» (*L'Aveu*, 1970), «Осадное положение» (*État de siège*, 1973). За ним следуют Ив Буассе — «Покушение» (*L'attentat*, 1972), «R.A.S.» (1973), «Дюпон Лажуа» (*Dupont Lajoie*, 1975), «Следователь Файяр по прозвищу «Шериф»» (*Le Juge Fayard dit Le Sheriff*, 1976); Бертран Тавернье — «Часовщик из Сен-Поля» (*L'horloger de Saint-Paul*, 1974), «Пусть начнётся праздник» (*Que la fête commence*, 1975), «Судья и убийца» (*Le Juge et l'assassin*, 1976), «Испорченные дети» (*Des enfants gâtés*, 1977) и Мишель Драш с «Элиз, или Настоящая жизнь» (*Élise ou la vraie vie*, 1979). Некую срединную позицию между чистым воинствующим кинематографом и коммерцией занимают Жан Эсташ и Морис Пиала. Картину Эсташа «Мамочка и шлюха» (*La Maman et la Putain*, 1973) по праву можно назвать важнейшим событием семидесятых. Режиссёр рассказывает историю жизни бывшего бунтаря из

Сен-Жермен де Пре. Фильм явился итогом-размышлением автора над проблемами, лежащими в основе молодёжных бунтарских движений конца шестидесятих годов.

В 1979 г. Пиала снимает фильм «Сдай сначала бакалавр» (*Passe ton bac d'abord*, 1978), посвящённый отношениям в среде подростков, живущих в рабочем пригороде на севере Франции. Благодаря присущей Пиала натуралистической документалистской манере повествования перед зрителем возникала не просто частная история, а документ эпохи. Забытое богом место, разочарование в будущем, безработица, уныние, праздность, безысходность — все эти проблемы придавали фильму острое социальное звучание. Интерес к подобной проблематике и критическое отношение к действительности заставляют Пиала снимать фильмы о молодёжи, на которой наиболее ощутимо отражаются многие общественные проблемы.

Ещё один документ поколения семидесятих — фильм «Лулу» (*Loulou*, 1980). Всё та же репортажная манера съёмки в духе «новой волны», всё та же тематика. На сей раз фильм о браке без будущего. Героиня — пустоватая девица из интеллигентной семьи. Её муж — почти маргинал, недавно освободившийся из заключения, не имеющий никакой постоянной работы и не желающий её иметь. Вся эта «обыкновенная» история разворачивается на фоне картины социальной среды, к которой принадлежит герой (освободившиеся из мест заключения дружки и деревенские родственники).

Конечно, список подобных работ можно продолжать и далее. Однако в следующем десятилетии интерес

к подобной тематике у режиссёров явно уменьшается, вернее, приобретет иные формы. Восьмидесятые — это торжество духа необарокко, которое отчасти вовлекает в свой круг персонажей из 1970-х и даже из «поэтического реализма» 1930-х, но концентрируется оно отнюдь не на проблемах социального устройства, а пытается проникнуть в тайники души героев. Ведь не о неустроенности жизни бездомных снимает свой фильм «Любовники с Нового моста» Лео Каракс. Хотя, весь антураж готов к этому...

В общем и целом в 1980-е годы кинематограф социального реализма испытывает определённый кризис. Причины его как всегда множественны и сложны. Во-первых, никто не отрицал закона усталости зрительской аудитории, наблюдающей за социальными проблемами на экране уже более десяти лет. Во-вторых, предпосылок к социальному возмущению в эти годы становится гораздо меньше (годы относительно спокойные во Франции). Вспомним, например, благодаря чему неореализм пришёл к своей «розовой» стадии, а затем и вовсе исчез — «новое итальянское экономическое чудо». Те же тенденции обнаруживаются и во французском кинематографе восьмидесятых, хотя изредка и появляются некоторые достойные работы в этом направлении. Например, картина Аньес Варда «Без крыши — вне закона». Но в целом же обнаруживается всё та же тенденция к упрощению и маргинализации.

Очередной всплеск интереса к подобным проблемам возникает к середине 1990-х годов, когда французское общество начинают будоражить новые социальные по-

трясения, во многом связанные с возникшими проблемами объединения Европы и массовой иммиграцией. Ещё одной причиной возрождения социального кинематографа становится приход нового правительства и изменение внутренней социальной политики. После практически десятилетнего молчания кинематографисты вновь обращаются к современности. Первенство в этом, естественно, принадлежало молодому поколению режиссёров: Матьё Кассовитц, Лоран Кантэ, Жан-Франсуа Рише, Бруно Дюмон, Доминик Кабрера, Гаспар Ноэ, Робер Гедигян, Эрик Зонка и др.

Наверное, самым известным фильмом десятилетия становится «Ненависть» Матьё Кассовитца⁹⁹, повлекшая за собой ряд подражаний. Ещё одна удача этого направления — «Мой район сейчас лопнет» (*Ma 6-T va crack-er*, 1997) Жан-Франсуа Рише. «Ненависть» стала второй полнометражной работой начинающего французского режиссёра. Выбор темы картины не был для Кассовитца неожиданностью. Его предыдущие три короткометражные ленты — «Фьерро-вошь» (*Fierrot le pou*, 1990), «Белый кошмар» (*Cauchemar blanc*, 1991), «Убийца(ы)» (*Assassin(s)*, 1997) и дебютная лента «Метиска» / «Кофе с молоком» (*Métisse / Café au lait*, 1993) — по своей сути были началом разработки материала, получившего своё полное воплощение в «Ненависти». В особенности близкими были его два первых фильма.

Несколько слов о них. Первая короткометражная работа режиссёра называлась *Fierrot le Pou*, что явно

⁹⁹ Фильм получил приз за режиссуру на 48-м Каннском фестивале, «Сезара» за лучший фильм и монтаж и европриз «Феликс» за лучший дебютный фильм.

отсылало к известной картине Ж.-Л. Годара *Pierrot le fou* («Безумный Пьеро») и французскому выражению *fièr comme un rou* («гордый как вошь»). Суть таких ассоциаций заключалась в ироническом взгляде на главного героя этого фильма. Он был некой современной пародией на Безумного Пьеро¹⁰⁰ Годара, превратившегося в «вошь». Сюжет этого восьмиминутного фильма был предельно прост и поднимал актуальную тему отношений белого и чёрного слоёв населения Франции (прежде всего, тему как бы ущемлённого самосознания европейцев). Главный герой, белый юноша (исп. М. Кассовитц), в одиночестве бросает мяч в корзину в баскетбольном зале, но у него ничего не получается, и он не может ни разу поразить цель. На такую же тренировку приходит чёрная девушка. Юноша видит, что в отличие от него у девушки нет проблем с попаданием. Униженный и пытающийся произвести впечатление на понравившуюся ему особу, он представляет себя чёрным баскетболистом и только благодаря этому у него выходит эффектный бросок. В финале звучит рэп со следующими словами: «Я не жалуясь на судьбу, она совпадает с моими мыслями и моим телом. Она мне подходит. Так чего же ты ждешь? Становись лидером. Ведь ты несчастлив, и неважно, чёрный ты или

¹⁰⁰ У Ж.-Л. Годара картина «Безумный Пьеро» была явной отсылкой к персоне знаменитого налётчика 1940-х годов Пьера Лутреля, прозванного «безумный Пьеро» и театру *дель арте* (Пьеро – меланхолический персонаж, влюбленный в Коломбину). Все эти значения в символическом смысле подходили и герою М. Кассовитца. Ему хотелось быть таким же сильным и ловким, как Лутрель, и ему симпатична «чёрная Коломбина».

белый. Проблема одна — мы все на одной сцене. Хоть эксплуатация и течёт у белого по венам».

После этого весьма деликатного освещения темы национального разделения во французском обществе¹⁰¹ уже во второй своей работе «Белый кошмар» Кассовитц ставит вопрос чрезвычайно остро. Именно эта картина станет по большому счету отправным пунктом в дальнейшем исследовании социальной проблематики. Сюжет картины таков. Группа расистов (обычные обыватели) выслеживает жертву. Ею становится пожилой араб, возвращающийся вечером домой. Однако нападение не удастся по двум причинам. Во-первых, сами по себе нападающие на поверку выходят абсолютно несостоятельными, во-вторых, жители квартала оказывают сопротивление, вступаясь за араба. Нападение становится кошмаром для самих преступников. Один из них даже убивает своего. Но оказывается, что их неудача это всего лишь сон одного из нападавших. В реальности же они легко совершают убийство, и никому до этого нет никакого дела. Ненависть, с огромной скоростью распространяющуюся в обществе, остановить некому. Ко всему прочему это

¹⁰¹ Проблемы некоренного населения Франции были обозначены во многих фильмах 1990-х годов. Вот наиболее известные: «Привет, кузен!» (*Salut cousin!*, 1996) Мерзака Алюаша; «Ребёнок из Чаабы» (*Le Gone du Chaâba*, 1997) Кристофа Ружжиа; «Вспоминания иммигрантов, магрибское наследие» (*Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin*, 1998) Амина Бенгуигуи; «Помада» (*Bâton Rouge*, 1985), «Шеб» (*Cheb*, 1991) и «Пыль жизни» (*Poussières de vie*, 1994) Рашида Бушареба; «Чай в гареме Архимеда» (*Le Thé au harem d'Archimède*, 1985) Мехди Шарефа; «По ту сторону Гибралтара» (*Au-delà de Gibraltar*, 2001) Мурада Бусифа.

чувство порождает ответное. Та ненависть, которую испытывают к иммигрантам часть коренных французов, возвращается к ним с уже большей ответной силой. Именно этой проблеме, существующей в обществе, посвящается эта картина, о которой заговорили сразу после премьеры. Фильм превратился в символ поколения и может считаться одной из лучших картин последнего двадцатилетия. Причиной этого становится не только режиссёрский талант и удачный выбор актёров, но и абсолютное попадание режиссёра в ситуацию.

В определённом смысле эта картина становится хроникой нового поколения 1990-х — молодых французов из иммигрантских кварталов. И как положено подобным «документам эпохи», в ней выдержана ставшая уже классической характерная структура и форма: в центре повествования три друга; сюжетная интрига ослаблена и растворена в бытописании; фильм повествует об одном дне из жизни героев; повествование подчинено некой реальной временной точности; вмонтированы фрагменты хроники; используются непрофессиональные актёры; ручная камера — живой участник событий; монохромное изображение, призванное дать ощущение документальности происходящего¹⁰² и т. д.

Кассовитц заявлял, что идея фильма пришла к нему после громкого убийства молодого заирского иммигранта Макомэ М'Боволе (Makome M'Bowole) в 1993 г.

¹⁰² Монохромность кинематографического изображения часто является синонимом правды и документальности (особенно в эпоху цветного кино).

в Париже, застреленного в полицейском участке из пистолета в упор в голову. Перед этим его приковали наручниками к трубе радиатора. Офицер, совершивший выстрел, оправдывался тем, что направил на него оружие случайно, после того как услышал оскорбления и угрозы в свой адрес.

Кинематографическими источниками вдохновения становятся (по словам самого режиссёра) известные работы Коста-Гавраса и Брайана де Пальмы («Z» и «Лицо со шрамом» / Scarface, 1983, соответственно), а также ряд картин, обращения к которым будут разбросаны по всему фильму. К явным отсылкам, например, принадлежит сцена, где Винц крутится с пистолетом возле зеркала, произнося фразу: «Это ты со мной говоришь?» (C'est à moi que tu parles?). Это цитата известного эпизода из «Таксиста» (Taxi Driver, 1976) Мартина Скорсезе, где Тревис (персонаж Роберта де Ниро) произносит такую же фразу в тех же обстоятельствах: «You talkin' to me?» Ещё пример: очутившись в Париже, приятели видят слоган Le monde est à vous («Мир — для вас»), который отсылает к известным словам Тони Монтаны из фильма «Лицо со шрамом»: «The world is yours». Естественно, что эти ссылки не произвольны. Кассовитц создаёт не только образ гангстера, который примеривает на себя Винц, но и обозначает ситуацию, связанную с бунтарским настроением молодёжи современной Франции. Как когда-то «Таксист» Скорсезе воплощал бунт одинокого отчаявшегося человека, так и сегодняшняя игра в гангстера воплощает скорее несогласие с системой, нежели криминальные склонности персонажа.

Как уже было отмечено выше, фильм посвящен одному дню из жизни друзей (образ, сам по себе имеющий давние, даже мифологические корни и оказывающийся символическим), обитающих в парижском пригороде и принадлежащих к разным национальностям: Винц — еврей, Юбер — африканец, Саид — араб. Совершенно ясно, что в картине таким образом представлен социальный слой общества, живущего на столичных задворках. И это, конечно, главное. Но есть и некоторые нюансы, связанные с такого рода национальным распределением. Кассовитц подчеркивает его особым образом. В 1980-х годах во Франции возникла шутка, связанная с французским триколом: голубое — свобода, белое — равенство, красное — братство. Теперь эти три цвета превратились в чёрное, белое и *beur*¹⁰³ (*black, blanc, beur*)¹⁰⁴. Три друга по сути олицетворяют это превращение¹⁰⁵.

¹⁰³ Слово *beur* (женск. *beurette*) принадлежит направлению *verlan* (от фр. *l'envers* — изнанка) во французском арго, суть которого заключается в создании слов благодаря синтагматическим инверсиям. Обозначает иммигрантов из Северной Африки (Алжир, Марокко, Тунис, Ливия, Мавритания, Египет и др.) и их детей (иммигранты второго поколения), рождённых во Франции. Термин возник путём перестановки слогов звучащего слова «араб» *arabe* (*a-ra-beu*) в *beu-ra-a*, а затем *beur*. Кроме всего, произношение слова *beur* сходно по звучанию с *beurre* (масло), тем самым даётся намёк на цвет кожи.

¹⁰⁴ В этот период даже появляется группа в стиле хип-хоп под названием «ВЗ».

¹⁰⁵ Кроме серьезного взгляда, в фильме есть и иронический. Кассовитц, например, в уста Саида вкладывает два сравнения их компании с известными комиками из трио «Неизвестные» (*Inconnus*). Первый раз через реплику из скетча *La Zup*, второй раз

Винц (исп. Венсан Кассель) является прямым воплощением ненависти и гнева иммигрантских кварталов. Он как гангстер считает, что нет ничего почетнее убийства полицейского, и его протест впрямую соотносится с образом Трэвиса из картины «Таксист». Это воплощение самых радикальных слоёв протестующих. Юбер — прямая противоположность Винцу. Боксер, приторговывающий травкой, олицетворяет собой принцип непротивления. Он лишь грустно созерцает проявления ненависти как с одной, так и с другой стороны. Единственное его желание заключается в том, чтобы его оставили в покое. Но на это у него нет средств, и ему приходится выступать в поединках... Именно он изрекает главную идею фильма: «Ненависть порождает ненависть».

Саид, выходец из Магриб, занимает срединную позицию. Он воплощение компромисса. Если Винца невозможно остановить, а мечта Юбера остаться дома, то Саид готов выйти на улицу, но вернуться ему желательно вовремя. Он будет участвовать в акциях протеста, но с ним можно и договориться (т. н. «умеренные»), в то время как Винц непримирим.

Отправным моментом истории становится трагедия, произошедшая с их другом Абделем Ишаха, который был ранен полицейскими и теперь находится в коме. Во время беспорядков в районе, вызванных этим случаем, Винц находит полицейский пистолет. Он клянётся, что если их друг умрёт, он будет мстить и обязательно из этого пистолета убьёт полицейского. В конце концов друг умирает, и Винц впрямую

в парижском метро ситуация напоминает скетч La Quête.

оказывается перед реальностью совершения убийства.

Тем не менее основной конфликт в фильме разворачивается между Винцом и Юбером — активным действием и непротивлением. С одной стороны, ненависть порождает ненависть, а с другой, — может ли надеяние остановить этот порочный круг, и не является ли оно лишь молчаливым приятием несправедливости? В этом и заключён основной вопрос, поднимающийся в фильме. Этот вопрос волнует многих в обществе, которое представляет собой для Кассовитца печальное и опасное зрелище. Оно, как прозвучит в фильме, — «падает». Общество раздроблено на различные враждующие между собой группы, и в каждую его пору уже проникла ненависть.

Фильм ко всему прочему воспроизводит особую топографию этой ненависти. Пригород Парижа, где живут герои, является замкнутым в себе миром (в свою очередь разделённым на враждующие между собой кварталы). Как во время боевых действий, каждый отряд пытается закрепить за собой определённую территорию. В фильме мы сталкиваемся прежде всего с двумя основными пространствами: городское пространство столицы и предместье. Причём одно «не соединяется» с другим. Принципиально подчёркивается некий топографический разрыв (часто возникает мотив путешествия из одного пространства в другое), некое атомарное состояние каждого из пространств.

Собственно и фильм делится по топографическому признаку на две части: первая часть посвящена предместью (интересно, что действие там происхо-

дит днём), вторая же — ночным приключениям в Париже. Это две устойчивые оппозиции. Мир столицы и пригорода различен. Это сразу ощущают три друга. Пространства не только различны, но и агрессивно настроены по отношению друг к другу. Страна как некое предполагаемое единое пространство состоит из таких отдельных враждующих между собой «конгломераций». Интересно и различие в типологии съёмки этих пространств. Предместье снято с помощью тревеллингов, где преобладают крупные планы (интимное, родное пространство), а Париж — «с плеча» на общих планах, словно для того, чтобы подчеркнуть враждебный характер окружающего пространства столицы.

При этом разделении черта социальной непродолимости перемещается большей частью именно к предместьям. Именно там пролегают основные границы, разделяющие общество, именно там больше всего неравенства. Гаврош современной Франции — это прежде всего чёрный или выходец из северной Африки (получивший прозвище *beur*). Возникает образ современной «пылающей» Франции (как в фильме Гаспара Ноэ «Один против всех»). Кругом царит насилие, и молодые люди организуются в банды всё по тому же принципу территориальности. Это их квартал, и они его защищают как во время войны. Защищают не только от поползновений других банд, но и от власти полиции, которая, как становится ясно из одной из первых надписей в фильме, убивает.

Естественно, что путешествие из одного пространства в другое так же сопряжено со множеством опасностей и встреч не только с врагами, но и с просто

чужими. Так, оказавшись в столице, друзья сначала попадают на художественную выставку, но выглядят там явно лишними, да и все вокруг смотрят на них как на неотёсанных деревенщин (по словам одного из присутствующих), что действительно соответствует истине. Возникает ненависть и последующая агрессия как с одной, так и с другой стороны. Слишком развязные молодые люди из пригорода, непривычные к парижским правилам, шумно входят в дом к своему знакомому (такому же дикарю), только успешно выбравшемуся из мира уличных дебоширов и ставшему «мафиози покуче». Их поведение в конце концов приводит наших героев в полицейский участок, где им расскажут, кто такие настоящие французы и почему выродки с именем Саид должны вести себя тихо.

Вот, собственно, это и есть пример достижения европейского мультикультурализма со своим собственным кодом и правилами поведения. Опоздав на последний поезд из-за задержания полицией, героям придётся остаться на ночных парижских улицах и столкнуться с группой скинхедов, от расправы которых их спасёт только пистолет Винца. Однако в результате этой стычки Винц поймёт, что он не «прирожденный убийца». Винц хочет убить скинхеда, но провокация Юбера («Полицейские бывают плохие и хорошие, но хороший скин — мёртвый скин») «спасает» ситуацию. Но ситуацию, в которой находится общество так просто решить нельзя. Ненависть неумолимо порождает ненависть, и насилие неминуемо порождает насилие. Просто отвернуться оказывается невозможным.

Рано утром троица возвращается в свой городок. Винц понимает, что он не ангел мщения — убить не сможет и отдаёт свой пистолет Юберу. Друзья расстаются, но буквально через несколько секунд к Винцу и Саиду подъезжает полицейская машина свести старые счёты. Желая лишь утратить молодых людей, полицейский приставляет к виску Винца пистолет. Во время подобного внушения хранитель правопорядка случайно нажимает на курок. Юбер возвращается и наставляет оставшийся от Винца пистолет на убийцу. Звучит символический выстрел, но мы не знаем, кто выстрелил первым, да это уже и неважно. Эстафета ненависти передана дальше. Порочный круг разорвать не получается...

Создавая пространственную картину иной Франции, недостаточно просто обозначить отношения центра и периферии. Важно понять, что же происходит вне этой оппозиции, в районах достаточно удалённых от центра¹⁰⁶. Поэтому ещё одним важнейшим приме-

¹⁰⁶ Наш выбор фильмов определяется не только их известностью и значимостью в кинематографе девяностых годов, но ещё и определённой топографической логикой. Выше мы обозначили отношения Парижа и предместий, теперь нужна провинция как пространственная точка и сам центр – Париж. Необходимо отметить, что фильмы, демонстрирующие «другую» Францию, как правило, снимают или в Париже, или в предместье, или в особых промышленных районах. Север страны особенно притягателен для кинематографистов этого направления. Именно этих районов (главным образом, шахтёрских) коснулась безработица и экономический кризис. Собственно именно они со своим холодным спокойствием являются идеальными декорациями для действия. Например, у Тавернье в картине «Это начинается сегодня» (*Ça commence*

ром создания на экране образа страны становятся фильмы Бруно Дюмона.

Конечно, строго говоря, не следовало бы его творчество полностью вписывать в рамки социального реализма. Он, безусловно, шире их, и проблемы, поднимаемые в его фильмах, не лежат в русле социальной проблематики (причины глубинные, лежащие в природе человека), но образ непарадной Франции, созданный режиссёром, безусловно, становится одним из важнейших в этот период. Некоторые исследователи определяют его как гиперреализм¹⁰⁷. По всей видимости, творчество Бруно Дюмона — одно из главных открытий последнего десятилетия во французском кинематографе.

«Жизнь Иисуса»¹⁰⁸, первый полнометражный фильм Бруно Дюмона, рассказывает о жизни в провинции. В целом эта работа и сам стиль режиссёра напоминают манеру и образы раннего Пьера Паоло Пазолини.

aujourd'hui, 1999) всё действие происходит на фоне замедленного, почти безжизненного ритма северных пейзажей, индустриальных зон и серого неба. Этот пейзажный гризай присутствует и в «Розетте» (Rosetta, 1999) бр. Дарденн, и во всех картинах Бруно Дюмона, и в таких работах, как «Спаси меня» (Sauve-moi, 2000) Кристиана Винсена, «Надо ли любить Матильду?» (Faut-il aimer Mathilde?, 1993) Эдвины Бейли, «Иметь или не иметь» (En avoir (ou pas), 1995) Летиции Массон, «Карнавал» (Karnaval, 1999) Тома Винсена.

¹⁰⁷ Современный гиперреализм основывается на эстетических принципах фотореализма, но в отличие от последнего не стремится буквально копировать повседневную реальность. Объекты и сцены в гиперреалистической живописи детализированы, чтобы создать иллюзию реальности.

¹⁰⁸ В одном из своих интервью Дюмон сказал, что посвящает свою работу «молодым людям, которым наплевать на Христа».

Перед зрителем возникают молодые люди с явными признаками вырождения на лице (вроде тех, кто на селял картины «Аккатоне» / Accattone, 1961, «Мама Рома» / Mamma Roma, 1962), своей жизнью, судьбой, болезнями искупающие грехи современного буржуазного общества. Главный герой фильма Фредди — эпилептик, сочетающий в себе черты жертвы и палача. В этом феномене обозначается современная специфика образа. Как и в пазолиниевских картинах, агрессия, порок, вырождение имеют обратную сторону — святость. Пороки этих людей, их идиотизм, страдания есть воплощение символического креста, который они несут, искупая тем самым грехи всего общества. Как у Пазолини люмпен представлялся распятым на кресте, так и у Дюмона возникают схожие образы. Фильм насыщен библейскими аллюзиями. Например, после соития главного героя со своей девушкой Марией (имя также неслучайно) у него начинается эпилептический припадок, после чего он лежит в кровати, накрытый простынёй, а ракурс и композиция этой сцены иконографически напоминают известную картину Андреа Мантенья «Мертвый Христос». Ещё один эпизод — молодые люди стоят перед своим другом, умершим в больнице от СПИДа, а рядом на стене висит картина «Воскрешение Лазаря» и т. д.

Пытаясь связать различные образы фильма, Дюмон вводит однообразный, монотонно повторяющийся, отупляющий мотив однообразного движения, который совершают главный герой и его друзья. Будь то бесконечная езда на мотоцикле по полям и самому городку (стайка мотоциклистов напоминает апокалиптический

феллиниевский образ), будь то секс, беспричинные удары в стену, избиение араба — герои постоянно совершают горизонтальное движение. Оно может быть длительным, как езда, или коротким (повторяющимся), как удары ногой в стену, удары в барабан и в конце концов удары ногой по человеку (как кульминация).

Дюмон долго и подробно демонстрирует зрителю движения, необычайно точно по темпоритму соответствующие всему повествованию. Весь фильм — монотонное горизонтальное перемещение героев. Все живут в этом остановившемся времени-пространстве, рассекая или, скорее, продолжая его подобным движением. Это однообразное движение, отупляющее, сводящее с ума, есть следствие, производная этого хронотопа.

Внешне картина напоминает подробное документалистское повествование о жизни молодых людей в маленьком провинциальном городе. Эта подробность, кажущаяся порой чрезмерной, существующая в антониониевском псевдореалистическом временном пространстве, и навела на мысль о схожести этого стиля с гиперреализмом. Действительно, в этом есть своя логика. Гиперреализм ставит своей задачей обострить восприятие действительности, вывести её на символический уровень, не трансформируя, сделать её более проявленной для нашего сознания. Отсюда стремление к большей сверхпохожести, сверхреальности, нежели это традиционно принято в кинематографе. В этом и заключается основная цель Дюмона. Ему необходима реальность как естественная среда, рождающая основной фантазм человеческой жизни — представление о ней. Такое совпадение с реальностью

(и несовпадение с художественной нормой) неминуемо в кинематографе (в искусстве) воспринимается через эстетику иератизма, что закономерно ведёт к символическому прочтению повествования.

В главном герое «Жизни Иисуса» — психически больном, ущербном, с припадками идиотизма и странным, почти блаженным, взглядом — сошлись «святая убогость» с элементами агрессии как болезни. Он — дитя этого общества, его болезненное порождение (напоминающее «Войцека» / *Woyzeck*, 1979, Вернера Херцога). Кругом же одиночество и безжизненность, и только стайка подростков (как владельцев её и одновременно жертв) движется по пустынным пространствам. Дюмон пользуется кинематографическим приёмом расширения пространства: включённый телевизор, размыкающий остановившееся пространство-время. Мы видим то, что постоянно окружает человека: или это болезни и смерть, или романтические фильмы «героев плаща и шпаги». Одиночество, тоска, безысходность, пустота жизни превращают главного персонажа в того, кто он есть. Персонаж кочует от жизни инстинктами к состоянию прострации.

Главному герою противопоставлен араб-иммигрант (активизация архетипа Чужого), который ведёт себя достаточно бесцеремонно: начинает ухаживать за девушкой Фредди. Он видится подросткам кандидатом на роль жертвы: «Ты у нас, черножопый, за всех ответишь!» — бросает кто-то вслед удаляющемуся на мотоцикле арабу. В конце концов Мария сходится с арабом, а компания во главе с «Отелло» избивает его до смерти. Фредди собираются судить. Последний кадр

картины — герой один на природе как её убогое дитя, её порождение в ожидании будущего, как Христос в Гефсиманском саду.

Однако не человек является центральным механизмом в картине мира Дюмона. Он оказывается всего лишь следствием, продуктом таинственного закона, который скорее можно почувствовать по внешним приметам — пространству, движениям, становящимися важнейшими элементами его фильмов. «Возможно, в моём подсознании кроется желание вернуться к первобытности, насилию и дикости. Это понятно, но это не то, о чём я думаю или что хотел бы выразить. Моей целью было снять фильм ужасов, вызвать у зрителя страх»¹⁰⁹.

Дюмон, безусловно, рассказывает о современном мире, но с позиции эпической. Люди, по его убеждению, остаются в основе своей варварами, подчиняющимися инстинктам, появление которых провоцируется внешним таинственным природным ритмом. Этот природный механизм отупляет человека и ведёт к преступлению, как в «Жизни Иисуса»; побеждает его в «Человечности» (*L' Humanité*, 1999) так, что выйти за пределы его влияния может только ангел; сводит с ума в «29 пальмах» (*Twenty-nine Palms*, 2003) и превращает в варвара во «Фландрии» (*Flandres*, 2006).

Очевидно, что всплески социального кинематографа не возникают сами по себе. Они обязательно коррелируются с определёнными внутрисполитическими движениями, происходящими в обществе. Кинематограф

¹⁰⁹ Интервью А. Плахова с Б. Дюмоном, [Electronic resource]. – URL: <http://www.gpfilm.ru/jap-kino/29-rus.htm>.

социального протеста (или кинематограф militant) вновь возникает в середине 1990-х годов. Его активизация совпадает с движением «гревистов»¹¹⁰ в ноябре — декабре 1995 г.¹¹¹ и последующими внутривнутриполитическими событиями во Франции. В центре внимания тогдашнего общества множество проблем, связанных с закрытием заводов, нелегальной иммиграцией, законом Дебре¹¹², соглашением об инвестициях¹¹³. Что

¹¹⁰ От фр. «забастовщики».

¹¹¹ Французские студенты вновь поднялись в марте 1994 г., когда к власти в стране пришли правые, на этот раз против введения «контрактов трудового содействия», уменьшающих МРОТ до 80 % от его первоначальной величины для работников моложе 25 лет; затем в ноябре–декабре 1995 г. против сокращений бюджетного финансирования вузов. Правительство идёт на попятную. Октябрь–ноябрь 1995: всеобщая забастовка против «плана Жюппе» реформировать систему социальной защиты. Захват университетов студентами. В провинции манифестации переходят в бунты. Правительство Алена Жюппе было вынуждено остановить пенсионную реформу, но отказалось идти на уступки в отношении системы социальной защиты.

¹¹² Закон, связанный с увеличением эффективности взаимодействия полиции и органов правосудия в борьбе с нелегальной иммиграцией. Например, заключение дипломатических соглашений, определяющих чёткое взаимодействие в вопросах нелегальной иммиграции, со странами третьего мира.

¹¹³ «Многостороннее соглашение об инвестициях». Речь идёт о предоставлении правительствами стран-подписантов зарубежным инвесторам таких же условий работы, что и местным фирмам в производственной области и в сфере услуг; о распространении дерегламентации на сделки с валютами и другими финансовыми инструментами (такими, как акции и облигации), на собственность, землю и природные богатства. Однажды войдя в состав Соглашения, государства безвозвратно берут на себя накладываемые

показательно, к общему протестному движению подключаются и многие кинематографисты.

Так, 11 февраля 1997 г. около шестидесяти французских кинематографистов подписали акт гражданского неповиновения законам Ж.-Л. Дебре, касающимся вопросов иммиграции¹¹⁴ (в их числе были Р. Гедигян, Б. Тавернье, Д. Кабрера, М. Кассовитц, Л. Канте и др.). Эта коллективная акция многим напомнила протестное движение кинематографистов 1968 г., когда тогдашние бунтари заявили о своей позиции в знаменитом тексте «Революция в (и с помощью) кино»¹¹⁵: «Генеральные Штаты кино в мае — июне решительно изменили ситуацию. Прежде всего, эти изменения касаются положения кино в обществе. Оно стало средством борьбы. Ещё одним важным достижением стало изменение роли и ответственности тех, кто создаёт фильмы. Современная ситуация с функционированием кино, его использованием заключаются в том, что кинематограф пытается перестать обслуживать интересы властных и финансовых кругов»¹¹⁶.

В середине 1990-х кинематограф вновь мыслится как средство политической борьбы. Об этом говорят многие. Так, известный кинокритик Ж.-П. Жанколя в заключение своей статьи в журнале *Positif* писал: «Наши мыслительные категории структурно ассоциируются с политикой: партии, профсоюзы, программы. Если структура ослабевает, надо изобрести другую.

им обязательства на двадцать лет.

¹¹⁴ Сначала в газете *Le Monde*, а затем в *Libération*.

¹¹⁵ *Cahiers du cinéma*, n° №203, 1968 г.

¹¹⁶ Там же.

Кинематографисты на своей территории имеют в этом преимущество»¹¹⁷.

Крупный историк и теоретик кино Жан Митри высказывал мысль о том, что кинематограф упражняется в роли диалектического конструкта мира, с которым каждый из нас в той или иной степени соотносит собственное поведение¹¹⁸. Жерар Леблан в своей книге «Милитантизм и эстетика» отметил: «Становится возможным изменить человека и общество с помощью воздействия на зрителя. Конкретнее — с помощью изменения отношения зрителя к фильму. Не надо больше искать в кино некий эрзац его неудовлетворённых желаний. Мы становимся свидетелями, как новый кинематограф входит в конфликт с главным принципом кино: суть развлечения основана на бегстве от реальности»¹¹⁹.

Таким образом, новый протестный кинематограф, основанный на принципах документализма, начинает завоёвывать французский экран. Что нового в этой модели? Во-первых, она более политизирована в отличие от основной массы фильмов конца 1960-х–1970-х гг. (за исключением, пожалуй, работ Ж.-Л. Годара — его случай уникален).

Если май 1968 года заново определил социальную и политическую функции кинематографа, обратив его к т. н. ангажированной форме, имеющей целью повли-

¹¹⁷ Une bobine d'avance/ Positif № 434. Апрель, 1997. С. 58.

¹¹⁸ Pinel Vincent, *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

¹¹⁹ Leblanc Gérard, «Militantisme et esthétique», в *CinémAction* n°110, 2004.

ять на общество, то начиная с 1990-х гг. кинематограф вновь открывает политическую тематику, но не столько с помощью возврата к образу кинематографиста-гражданина, участвующего в политической борьбе, сколько с помощью широкого введения в ткань фильма социальных и политических тем, снятых «политически».

Возьмём на себя смелость утверждать, что модель годаровского «политического кинематографа, сделанного политически», получает в девяностые своё логическое продолжение. В целом воспроизводится именно годаровский принцип повествования, когда автор, как бы принимая одну из сторон, тем не менее пытается найти аргументы и «против».

Но в отличие от годаровских работ современные штудии носят явный агитационный характер в ущерб художественной составляющей (кинолистовки, выпускаемые группой «Дзига Вертов», являлись произведением искусства в жанре плаката). Так, например, в 1997 г. появляется коллективный ролик под названием «Мы, незаконные иммигранты во Франции» (*Nous, les sans-papiers de France*). Представлял он собой демонстрацию крупного плана Маджигуэн Киссе (*Madjiguène Cissé*¹²⁰), зачитывающей манифест французских незаконных иммигрантов (*Manifeste des sans papiers*). Это была явно незамысловатая поделка, но активно поддержанная всеми. Под его авторством первоначально подписываются пятнадцать режиссёров, которые группируются вокруг инициатора про-

¹²⁰ Пресс-секретарь французского движения *sans papiers* (в переводе «без документов»).

екта Николая Филибера. Среди подписавших Люка Бельво, Катрин Корсини, Клер Девер, Филипп Фокон, Жанна Лабрюн, Серж Ле Перон, Клер Симон, Мари Вермияр и др. Позже проект поддержали ещё 175 французских кинематографистов. Эта трёхминутная работа, которая демонстрировалась в различных кинотеатрах, в частности на Каннском фестивале перед множеством французских картин.

Выше (в первой главе текста) уже были обозначены некоторые черты модели протестного кинематографа (например, тенденция к документализму). Попытаемся дополнить представление о нем, обозначив дополнительно несколько важнейших, на наш взгляд, характеристик.

Все рассказанные в фильмах истории принадлежат современности. Будучи одной из важных характерных черт различных волн 1960-х годов, это стремление естественно повторяется и в 1990-х в модели социально-политического кинематографа. Основными темами этих работ являются кризис, безработица, социальная неустроенность, проблемы иммигрантов, бунтующие окраины. Кинематографисты в этом смысле настолько точны, что часто воспроизводят реальные события, а фильмы принимают новостной характер, о чём в своё время мечтал Ж.-Л. Годар. Только в отличие от годаровских новостей, повествование строится по упрощенной схеме без формальных и смысловых усложнений. Это ещё одна черта современного воинствующего кинематографа, превращающегося порой в незамысловатый плакат.

Но в этом есть и своя логика — быть легко понятным всем. Вот, например, что говорит один из ли-

деров современного французского социального кинематографа Робер Гедигян: «Да. Кино — это способ вмешательства в действительность и форма общения. Одна из задач заключается в том, чтобы найти общий язык с публикой, быть понятным, прозрачным. Я — выходец из простой семьи. Мой отец был почти безграмотным, он работал в доках. Я всегда стремился к тому, чтобы мои фильмы мог понять и мой отец тоже. Фильм, этот кинематографический рассказ, должен читаться с первого уровня, как бы с первого взгляда, и одновременно побуждать зрителя спуститься хотя бы на один уровень глубже, наталкивать его на скрытые слои, на внутренние сложности, тонкости картины. Писать кинематографический рассказ просто, внятно, излагать историю так, чтобы её можно было пересказать другому, но не позволять себе снисхождения к зрителю, не заискивать перед ним — вот что является для меня самым главным. Это также и политическая задача»¹²¹.

Итак, первые черты этого направления — злободневность, актуальность и простота в подаче материала, в основе которого лежит реальное событие. Например, сюжет картины Лорана Канте «Человеческие ресурсы» (*Ressources humaines*, 1999) строится вокруг принятия закона о 35-часовой рабочей неделе. Появление этого фильма-плаката было и в правду по-газетному оперативно. Закон принимается 19 октября 1999 г., в силу вступает с 1 января 2000 г., а фильм выходит уже весной 2000 г.

¹²¹ Робер Гедигян: Любое кино – левое. «Искусство кино». 2005. №10.

Вполне объяснимо, что практически все фильмы этого направления пронизаны особым дискурсом документализма, выступающим своего рода формообразующим механизмом, связанным с поиском аутентичности. Кинематографу хочется совершить некоторую идеологическую интервенцию, а для зрительского ощущения достоверности ему необходимо опираться на образы, которые действительно присутствуют в реальности. В качестве одного из приёмов можно привести использование непрофессиональных актёров. Так, в «Человеческих ресурсах», кроме реальных интервьюеров, которые, безусловно, добавили градус документальности, были использованы непрофессионалы, за исключением центрального персонажа. Дискурс правды транслировался через их естественную органику и саму реальность. Бернар Тавернье в фильме «Это начинается сегодня» также снимает настоящих школьников и их родителей, показывает настоящие забастовки, подлинных профсоюзных работников. Похожий принцип использует и Доминик Кабрера в картине «Надя и гиппопотамы» (*Nadia et les hippopotames*, 1999).

Отметим, что эта тенденция своими истоками уходит в теорию типажности двадцатых годов. Именно тогда были особенно популярны идеи, связанные с использованием того, кто в реальности мог быть представителем той или иной профессии. После 1920-х годов типажам интересуются в 1960-е, а затем в 1990-е. Во многих картинах герои будут играть самих себя. Например, в фильме «Вах, Вах, что происходит?» (*Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?*, 2001, реж.

Рабех Аммер-Займеш) полицейские на экране являются реальными полицейскими.

Примеров такого рода можно привести множество, в особенности это касается картин, посвящённых жизни пригорода. Конечно, можно возразить, что участие непрофессиональных актёров — одно из суровых требований малобюджетного кино, однако это также работает на эффект экранной достоверности. (Когда-то похожая ситуация наблюдалась в период «новой волны».) Через непрофессиональных актёров или малоизвестные лица (лица звёзд способны превратить происходящее в условность) транслируются искомые спонтанность и реализм (практически документализм). Так, в ответ на вопрос журналиста о том, почему у него играют малоизвестные актёры или непрофессионалы, Люк Дарденн однажды заметил: «Мы хотим, чтобы лица и тела актёров не были прежде существовавшими на экране и не заслоняли саму реальность перед зрителем»¹²².

Итак, это действенный приём создания аутентичности, усиливающий присутствие феномена реальности на экране. Кроме этого, как и в своё время предшественники итальянского неореализма, режиссёры современного социального кино пытаются быть необычайно точными в постановке проблемы и отбора материала. Очень часто они обращаются к событиям реально происходившим или опираются на реальные социологические исследования. Так, Доминик Кабрера написала сценарий «Надя и гиппопотамы» в соавторстве с Фил-

¹²² Libération, du 2 Juin 1999.

липом Коркюфом — социологом, специалистом по профсоюзному движению железнодорожников (именно они пострадали в середине девяностых больше всех). По этой же самой причине сценарист фильма Бертрана Тавернье «Это начинается сегодня» Доменик Сампьеро привлёк к работе над сценарием школьную учительницу. Многие сюжеты сценария были взяты из её школьной практики (вплоть до образа матери-алкоголички, убившей своих детей, а потом покончившей с собой).

Так или иначе, в данном случае уместно говорить о понижении градуса условности в отношениях между вымыслом и реальностью. Сущность этого явления прекрасно выразила Клер Дени в одном из своих выступлений: «...протестный фильм — это фильм, который повествует о том, что происходит со мной здесь и сейчас»¹²³.

Ещё одна черта современного социального реализма — это особые отношения между общим (социальным) и личностным началами. Общее в кинематографе этого направления определяется прежде всего через личностное. В одном из своих интервью Робер Гедигян говорит: «Я предпочитаю позицию Чехова: если вы будете рассказывать о том, что происходит у вас в деревне, вы будете интересны всему миру. Меня вообще волнует дихотомия мира и деревни — то, как универсальное воплощается в конкретном. Но если говорить о людях, то конкретное человечество — это вовсе не Франция, конкретное человечество — это я и пятьсот метров вокруг меня»¹²⁴.

¹²³ Hayes Graeme, O'Shaughnessy Martin. *Cinéma et engagement*, Paris: L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2005.

¹²⁴ Робер Гедигян: Любое кино – левое. «Искусство кино». 2005.

Подобный принцип исповедуют все режиссёры, принадлежащие этому лагерю. Повествование они начинают практически с частных историй, конкретных персонажей, описания местного внутривластного климата для того, чтобы в конце фильма выйти на широкие обобщения. Так, например, Тавернье в картине «Это начинается сегодня» не атакует с первых кадров программу национального обучения, а начинает своё исследование с судеб конкретных героев. Сам режиссёр говорил, что в этой работе он следовал принципу Альберто Кавальканти, сформулированному следующим образом: «Если вас просят рассказать историю почтальона, то расскажите лучше историю письма. Если вы добьётесь успеха, то это будет история и почтальона, и почты»¹²⁵.

Яркий пример подобного принципа демонстрирует и Ж.-Ф. Рише в картине «Мой район сейчас лопнет». Посвящая весь фильм рассказу частной истории (между тем, весьма типичной), режиссёр в финале даёт хронику полицейского произвола, которая, сама по себе выходя за непосредственные рамки повествования, начинает носить символический обобщающий характер.

Такая тактика свойственна всем фильмам этого направления: частная история, приправленная политической тематикой, в конце концов становится социальным контекстом, фоном, на котором располагаются конкретные судьбы людей. Так, в картине «Человеческие ресурсы» совмещаются два уровня: общесоци-

№10.

¹²⁵ Там же.

альный и частный, конкретный. Корреспондируются между собой два основных конфликта: внутрисемейный и общесоциальный. Первый даётся через художественно-игровую составляющую, второй — через практически документальную. Благодаря этому приему режиссёр достигает того, что всё вымышленное в фильме приобретает по своей сути документальные черты.

Какой бы актуальной ни была тема, наблюдать хронике протестного движения занятие непростое. В данном же случае тема классовой борьбы приобретает широкий интерес у зрителя благодаря тому, что проблемы, возникающие на экране, являются отражением общих проблем. Так возникает модель кинематографа, которая транслирует конкретный свидетельский взгляд и восстанавливает право вымысла как очага создания подлинной реальности. В этом смысле можно вспомнить известное определение реализма, данное Бертольдом Брехтом, не разделявшим представление о том, что произведение искусства тем реалистичнее, чем легче в нём узнать реальность. По мысли драматурга, произведение искусства тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нём освоена реальность.

Следующей особенностью работ данного направления можно назвать современную идеологическую наполненность. Совершенно ясно, что в основе всех фильмов социального реализма лежит протест. Подобные картины посвящены социальной проблематике и, следовательно, политике. Условно весь диапазон фильмов можно разделить на идейно ангажированные картины и картины, пользуясь годаровской термино-

логией, «сделанные *politiquement*» (политически). Первые, т. е. политические ленты, предполагают следование политической тематике либо навязывание определённой идеологии зрителю. Авторы же, снимающие по-политически, исходят из позиций «осторожности», «тактичности», т. е. находятся на дистанции. Именно такую дистанцию Годар пытался обрести, делая политические фильмы политически. Подобный подход позволяет человеку избежать ослепления идеями и выработать логически доказательную позицию.

Эта модель не осталась сугубо годаровской, а стала использоваться множеством представителей описываемого нами направления, критикующего такие институты, как политическая власть, государственное образование, социальная помощь, социальное неравенство и проч. Попробуем кратко описать характер этой критики.

А. Политическая власть

Необходимо напомнить, что практически все эти фильмы приходятся на ситуацию, когда в правительстве происходят серьёзные изменения. В 1995 г. президентом Республики становится Жак Ширак, который сосредоточил главные усилия своего правительства на борьбе с инфляцией и бюджетным дефицитом путём сокращения государственных расходов и социальных пособий. В ноябре 1995 г. назначенный Шираком премьер-министр Ален Жюппе обнародовал план ликвидации дефицита бюджета и касс социального страхования. Он предлагал увеличить налоги,

уменьшить пособия на лечение, заморозить зарплату рабочих и служащих государственного сектора и отменить пенсионные льготы. Убыточные государственные предприятия (в первую очередь, железные дороги) Жюппе предложил закрыть или продать в частную собственность. Этот план встретил энергичное противодействие. Все профсоюзы, объединявшие рабочих и служащих государственного сектора, объявили забастовку, которая постепенно охватила подавляющее большинство работников государственных служб: железнодорожников, электриков, почтовых служащих, персонал метро. К ним присоединились студенты, требовавшие увеличения кредитов на образование и гарантий трудоустройства после окончания учёбы. Во многих городах состоялись массовые демонстрации в поддержку бастующих. Правительству пришлось отменить «план Жюппе».

В сложившейся обстановке Ширак использовал тактику сосуществования. Правый президент начал сосуществовать с левым правительством и левым большинством в парламенте. Выступая с правительственной декларацией, Жоспен обещал на деле гарантировать женщинам равные права с мужчинами, смягчить законодательство против иммигрантов, увеличить минимум заработной платы, осуществить переход к 35-часовой рабочей неделе.

Естественно, что кинематограф протеста, обращённый к широким народным массам, по сути своей всегда гошистский. Например, в картине «Город спокоен» (*La ville est tranquille*, 2000) Гедигяна один из представителей левых изрекает: «Мы — пластические хирурги»

ги для города, мы убираем наросты, старые морщины разглаживаем и делаем вид молодым и привлекательным. С нами город меняет свою природу и может изменить даже пол. Многие столетия это был город рабочих, а теперь он превращается в центр туризма, высоких технологий, исследований. И это даёт работу. Их не обучают для новой деятельности. Глобализацию не остановишь. Люди не могут этого понять. Правые подпитывают это недопонимание, и оно всё больше разрастается». Но это не значит, что режиссёр не может критиковать и самих левых (прежде всего за неумение и нежелание следовать своей программе). Так, таксист из фильма «Город спокоен» сожалеет: «Солидарность, профсоюзы — это всё было у наших родителей, а теперь это только слова».

Основанная на принципе сосуществования политика Ширака вызвала серьёзное раздражение. Например, в фильме «Надя и гиппопотамы» звучит фраза, в которой видно явное разочарование в левых: «Это как левая идея: ты знаешь, что она ещё существует. Но что это? Все одинаковы... Я работаю пятнадцать лет, и у меня ничего нет. Если это левые? Спасибо!». Вот ещё одна цитата: «Они нас принимают за придурков. Правые, левые — всё едино. Они нас презирают. Я больше не голосую. А если и голосую, то за Жан-Мари (Лё Пена — прим. авт.)».

Робер Гедигян в своей картине «Город спокоен» говорит об этом совершенно открыто. Он показывает место, где собираются правые и левые и обсуждают между собой общие проблемы, выпивают и проч., а один из персонажей заявляет: «Трудно представить себе, чтобы

де Голль выпивал с Гитлером, а сейчас это так — они пьют вместе. Они в согласии, а мы, как стадо. Мне это не нравится, и я больше не буду голосовать».

Фильм вообще строится как пародия на принцип существования. Режиссёр создаёт ситуацию, где каждый персонаж (все герои разные и по своей судьбе, и по убеждениям) связан с другим так, что образуется некая цепочка. Главная героиня работает на рыбном рынке в Марселе; у неё есть дочь, проститутка и наркоманка, и маленький внук; её сожитель — алкоголик. Персонаж, влюблённый в неё, — таксист, взявший в кредит машину и вскоре лишаящийся возможности выплатить ссуду. Её старый друг, помогающий достать наркотики для дочери, оказывается не только наркопосредником, но и киллером и т. д. Все эти люди связаны между собой. Персонажи представляют различные социальные группы (от проститутки до представителей власти) — некую метафору современного французского общества, находящегося в тупике. Распутать этот клубок методологически не представляется возможным.

В своём интервью Гедигян говорит: «Я считаю, что сейчас левой идеи не существует. Миттеран тоже об этом говорил, я с ним согласен. Потому что когда человек приходит к власти, он сливается с правящим классом. Нужно по-прежнему добиваться лучшего перераспределения мировых богатств с целью легализации, уравнивания социальных различий. Раз левой идеи нет, то надо изобрести какую-то новую, другую идею, которая служила бы этой цели»¹²⁶.

¹²⁶ Робер Гедигян: Любое кино — левое. «Искусство кино», 2005. №10.

Б. Критика полиции и юридической системы

Одна из самых популярных тем борющегося кинематографа. Когда критикуется система, как правило, одними из первых попадают под обстрел юридические органы. Всегда в этом случае возникает образ плохого полицейского.

С надписи «Полиция убивает» начинается свой фильм «Ненависть» Матьё Кассовитц. Основной же конфликт фильма заключён в выборе главного героя — отомстить или нет полиции за смерть товарища. Подобную картину можно увидеть и в лентах «Мой район сейчас лопнет», и в «Вах, вах, что происходит?».

Одной из самых показательных в этом смысле работ становится фильм Робера Гедигяна «Вместо сердца» (*À la place du cœur*, 1998), снятый по роману Джеймса Болдуина. Действие происходит в Марселе. Клементина (белая) и Бебе (чёрный) были близкими друзьями с детства. Когда они становятся старше, их дружба перерастает в любовь. Они начинают жить вместе. Но однажды Бебе оказывается за решёткой по ложному обвинению в изнасиловании туристки. Инспирирует это дело полицейский-расист. Но не только отдельный полицейский виноват в этой ситуации. Полиция в целом показана как репрессивный орган, совершенно равнодушный к маленькому человеку. Расовая дискриминация, лжесвидетельства — всё это в порядке вещей. Герой оказывается виновен только в силу того, что он чёрный.

В трёх фильмах («Мой район сейчас лопнет», «Вах, вах, что происходит?» и «Ненависть») финал приблизительно одинаков: от рук полицейских гибнет моло-

дой житель окраин. Проблема видится в одном: никто никого не хочет простить и отступить. Так как и в «Ненависти», в работе Рише у местного молодого населения либо постоянные трения с соседями и между собой, либо война с полицией. Но главная проблема, по мнению режиссёра, это, конечно, полиция. Именно полицейский убивает одного из протестующих, и после этого начинаются поджоги машин, выливающиеся в настоящее противостояние полиции и выходцев из африканских стран, которое остановить нельзя. Да и автор не призывает к этому. Свой призыв (к революции и гражданскому неповиновению) он сформулирует, опираясь на 35-й параграф декларации прав человека: «Если правительство притесняет права человека, то восстание народа есть его право и священная обязанность».

В. Критика средств массовой информации

Современные СМИ часто говорят о собственной независимости, но таковыми не являются. Два главных упрека в их адрес со стороны режиссёров: необъективность и пустая развлекательность. Этой теме посвящает целый эпизод Кассовитц в своём фильме «Ненависть». Мальчишка рассказывает в подробностях передачу из разряда реалити-шоу (то, во что выродились принципы и идеалы «прямого кино», «синема-верите» и проч.): «Я видел отличную передачу, где подкалывают людей. Там известный артист думает, что его снимают скрытой камерой. А его приятель договорился с приятелями, чтобы его снимали скрытой

камерой. И этот артист поверил, что его снимают. Он каждый день ходит в один и тот же ресторан и думает, что его снимают. А его приятель нарочно подогнал машину со скрытой камерой и сказал актёру, что надо убежать. А это потом покажут по ТВ. Но тот попытался убежать. Его поймали, стали выкручивать ему руки. Артист кричит, что его все знают, что это для юмористической передачи. Что он всем даст автографы, а официанты ему выламывают руки и говорят, что ему нечем будет давать автографы. Вот это была передача!»

Второй грех СМИ — ангажированность. Так, в «Надя и гиппопотамы» один из героев говорит, например, о том как СМИ преподносят информацию: «Говорят о пробках: «Отвратительные железнодорожники, которые думают только о своих пенсиях». Ты можешь им доверять после этого?» В «Мариусе и Жаннетте» (Marius et Jeannette, 1997) звучит фраза: «Если журналистам нужен наш мир, наши проблемы, то они никогда не говорят о нас или, если говорят, то «криво»».

Это «криво» эхом разлетается по многим фильмам данного направления. Например, всё в той же «Ненависти» есть эпизод, когда к молодым людям подъезжает машина со съёмочной группой. Телевизионщикам надо взять интервью у местных «дикарей» и показать ситуацию в предместье как бедственную и ужасную, где местные варвары крушат всё подряд: «Здравствуйте, мы с ТВ. Это вы участвовали в побоище этой ночью? Это вы разбивали что-то, сжигали машины? — Мадам вам надо хулиганов собрать? За кого вы нас принимаете? А почему вы не выходите из машины?»

Это не Туари¹²⁷? – Мы работаем. – Ах, это вы работаете. Сейчас напридумываете всяких страшных сказок, и вся работа!»

Г. Разоблачение социального неравенства

Робер Гедигян: «На мой взгляд, единственная оппозиция, единственная борьба, существующая в мире, — между бедными и богатыми. Я не говорю — между буржуазией и пролетариатом. Речь не о том, как окрашиваются эти классовые категории. Важнее то, что если бедные начинают бороться, воевать друг с другом, это всегда идёт на пользу богатым и кто-то делает на этом деньги. (...) Часто на бедных смотрят свысока и поэтому — поверхностно. Я же стремлюсь придать новую ценность, сделать зримыми солидарность и взаимопомощь, которые, возникая между бедными людьми, помогают им выжить. Я хотел сказать, что беднякам принадлежит всё богатство мира и самый бедный человек имеет права на все богатства»¹²⁸.

Главный герой картины «Это начинается сегодня» Бертрана Тавернье, Даниэль Лефевр, работает старшим воспитателем детского сада в маленьком шахтёрском городке около Валенсьенна на севере Франции. Местная экономика, полностью зависящая от угольного производства, пребывает в затяжном кризисе. Все шахты закрыты, безработица. Люди проживают

¹²⁷ Туари — зоопарк, который посещают на автомобилях.

¹²⁸ Робер Гедигян: Любое кино — левое. «Искусство кино», 2005. №10.

последние гроши, пьют, впадают в глубокую депрессию. Социальная помощь отсутствует. Но больше всего от этого кошмара страдают дети — маленькие подопечные Даниэля. Чувствуя себя ответственным за всё происходящее, он решает бороться, чтобы вернуть свой поселок к нормальной жизни.

Таких примеров в фильмах этого направления можно привести множество, однако, используя годаровский принцип «делать политическое кино политически», т. е. дистанцируясь от казалось бы им необходимой идеологической ангажированности, некоторые режиссёры стараются уйти от однозначности.

Понятно, что не всё так безоблачно в реальности, как выглядит на словах у Гедигяна или в героическом порыве Даниэля. Часто мы наблюдаем картину, как просто безработные бездельники ненавидят буржуа. Их апелляция к социальному неравенству выглядит двусмысленной и подчас беспомощной. Так, в фильме «Мой район сейчас лопнет» герой заявляет: «Я ничего не делаю, потому что не хочу. Я не хочу делать бесполезные усилия, так как знаю, что они ни к чему не приведут. Мы знаем, к чему стремиться, но никогда этого не добьёмся. Мы ничего не стоим в глазах этого общества». Только вот усилия этих героев направлены прежде всего на разрушение, а не на созидание. В «Ненависти» на вопрос о школе Винц заявляет, что он сжёт «эту школу».

Таковы общие черты и основной тематический диапазон современного направления социального реализма во французском кинематографе. «Это история общества, которое падает...» — фраза, взятая из фильма

Кассовитца, может стать эпитафией ко всем картинам этого направления в период 1990-х годов.

Авторы данных работ создают неприглядную картину современной Франции со множеством внутриполитических проблем, крайней степенью напряжённости и нетерпимости в обществе. В демонстрации общественных нарывов кинематографисты являются наследниками мая 1968 года, представители которого мыслили кинематографом «политическим», противопоставляя его господствующему кинематографу. Так же понимают собственное творчество и современные режиссёры, преследуя те же цели. Более того, они взяли на вооружение знаменитую годаровскую модель политического кинематографа, правда, значительно упростив её в эстетическом содержании. Но таковы, очевидно, веяния времени и реалии зрительского восприятия.

Большинство их работ находятся между художественным произведением и социологическим отчётом. Основная задача современного социального кинематографа — поставить человека в положение конфронтации с его реальными условиями жизни, благодаря чему зритель должен пройти путь от осознания причинности к социальному переустройству общества. И соответственно, главная цель социального реализма — изменение сознания зрителя, озвучивание социальных проблем, которые были заглушены, стерты, цензурированы.

Репрезентировать политику с помощью эстетики — задача непростая. Здесь сложно выдержать меру как с одной, так и с другой стороны, поэтому критики это-

го направления предостаточно. Очень часто подобные картины критикуют за нарочитость, примитивизм, утрированность, неловкость, заболтанность. Вот, например, что в свое время написала *Le Monde* (от 03.07.1997) по поводу фильма Рише «Мой район сейчас лопнет»: «Карикатурный показ двух враждующих лагерей представляет, с одной стороны, жителей района, которые только и думают о мести полицейским, а с другой, — представителей власти, которые поданы так, как если бы они вырвались прямо из зоопарка или из психиатрической лечебницы. Отсутствие тонкости и полутонов заканчивается разрушением того, что Рише защищает».

Некоторые критики считают, что подобный кинематограф есть лишь дань моде. Так, Жерар Лефор пишет в *Libération* (mercredi 31 décembre 1997)¹²⁹: «Единственная вина «Мариуса и Жаннетты» в том, что её триумф подал идею банкирам. Если мы живем в империи Голливуда, то можно предположить, что скоро легион сценаристов будет вкалывать над «Рембо и Жаннетт»¹³⁰. Но можно парировать, что несмотря на скромный французский масштаб, зритель скоро будет потреблять километры социальных фильмов».

Возможно всё это так, и в ряде случаев критика справедлива. Однако хочется заметить, что этот феномен естественен и нельзя не признать его действительность. Кинематограф работает с нашим сознанием, с образом

¹²⁹ Лефор Жерар «Другая политика. Петиция против законов Дебре, социальный нерв, обязательство должно быть более видимым».

¹³⁰ Автор статьи намекает на известный американский дуэт Дака Рембо и Жанетт Нолан.

мыслей, и очевидно, что подобные усилия, как бы мы строго не относились к чистоте кинематографического языка и четкости эстетических границ, безусловно, расширяют понятие художественного пространства, вовлекая в него социальную проблематику, давая слово тому, что ранее в искусстве было на вторых ролях. Феномен социального кинематографа принципиально изменяет границу между понятиями художественного и нехудожественного. Появление этой тенденции сигнализирует об изменении репрезентации нормы. Это, безусловно, кинематограф, мимо которого невозможно пройти или просто отмахнуться. Ведь этот кинематограф (если немного перефразировать Р. Гедигяна), который не может изменить мир, но может способствовать желанию его изменить.

Денис Вирен

В ПОИСКЕ СЕБЯ

Польские режиссёры нового времени

Польский кинематограф нового века не поддаётся однозначным оценкам, его трудно охарактеризовать несколькими словами. С одной стороны, в последние годы в Польше выпускается значительное для Центральной и Восточной Европы количество игровых фильмов, около 40 ежегодно, с другой, — публика не так уж охотно ходит на отечественное кино в кинотеатры. Режиссёры всё чаще стараются отходить от традиционных повествовательных схем в пользу свежего, порой экспериментального киноязыка, но в то же время положение польской кинематографии в общевропейском пейзаже (не говоря уже о мировом) нельзя назвать успешным. И тем не менее ситуация начинает меняться, действительно есть ощущение, что в польском кино «что-то дрогнуло, изменилось, всё же переломилось»¹³¹, как отметил польский киновед Адам Крук в своей весьма критичной статье с говорящим названием «Потерянная декада?».

Уже давно стало общим местом связывать перелом в польском кино нулевых с созданием в 2005 году Польского института киноискусства — государственной ор-

¹³¹ Крук Адам. Потерянная декада? «Искусство кино», 2013. № 2. С. 113.

ганизации, на которую среди прочего была возложена миссия по распределению финансирования на кино-проекты: игровые, документальные и анимационные. В первые годы существования института казалось, что кинематограф ожил, наконец сдвинулся с мёртвой точки после смутного периода рубежа веков. Частично это действительно было так. Успех не только в стране, но и за рубежом таких лент, как «Штучки» (Sztuczki, 2007) Анджея Якимовского, «33 сцены из жизни» (33 sceny z życia, 2008) Малгожаты Шумовской, «Реверс» (Rewers, 2009) Бориса Лянкоша, заставил некоторых говорить чуть ли не о «польской новой волне». Авторы подобных заявлений, как это часто бывает, сильно преувеличивали и скорее выдавали желаемое за действительное. В последнее время деятельность Польского института киноискусства вызывает всё больше споров что, впрочем, неизбежно, когда речь идет об организации, распределяющей деньги. Именно поэтому не будем концентрироваться на экономической стороне, а перейдём к разговору о доминирующих стилевых тенденциях, которые оформились в последние несколько лет, и наиболее интересных режиссёрах, представляющих эти тенденции.

Одним из лучших фильмов последних лет стал «Эрратум» («Erratum», 2009) Марека Лехкого. К сожалению, судьба этого режиссёра складывается не так счастливо, как хотелось бы. Он дебютировал ещё в 2002 году среднеметражным фильмом «Мой город» (Moje miasto) в рамках проекта «Поколение-2000». Этот скромный, скупой в выразительных средствах фильм подкупал своей искренностью в рассказе о простых жителях

панельного дома где-то в Верхней Силезии. В рассказе, полном горечи, трагизма, но не лишённом также юмора и надежды. «Мой город» был усыпан наградами, включая приз за лучший дебют последнего десятилетия на престижном польском фестивале дебютного кино в Кошалине. Полноценного дебюта Лехкого пришлось ждать семь лет, и он оправдал надежды.

«Эрратум» — психологическая драма, действие которой разворачивается неспешно, и главный конфликт раскрывается постепенно, по мере того как главный герой, 34-летний Михал, оказавшись в местах своей юности, начинает понимать, как много идеалов он растратил впустую, а его жизнь, казавшаяся такой стабильной, начинает рушиться. Ядром конфликта здесь являются отношения Михала с отцом, с которым они по разным причинам не общались много лет. Главный герой на протяжении всего фильма безуспешно пытается наладить с ним отношения. И лишь восхитительная финальная сцена даёт надежду на восстановление связи между ними: перед отъездом домой Михал подходит к двери отцовской квартиры, стучит несколько раз — и после длительной паузы слышит ответный стук с другой стороны...

Фильм Лехкого, как представляется, стал одной из первых в современном польском кинематографе полноценных (и очень удачных) попыток создания европейского кино с точки зрения качества режиссуры, сценария, операторской работы, а также универсальности проблематики (при том, что режиссёр совсем не пытался снимать так, чтобы действие могло происходить «везде и всегда»). Конечно, кому-то могут пока-

заться излишне нарочитыми медленный темпоритм картины, изысканная выстроенность и подчеркнута холодная тональность каждого кадра, но главная и несомненная победа Лехкого заключается в том, что при внешней сдержанности его фильм рождает у зрителя эмоции, заставляет по-настоящему сопереживать героям. Пока Лехкий не снял больше ни одной картины. И хотя он поставил несколько серий одного из наиболее успешных польских сериалов «Без тайн» (*Bez tajemnic*, 2011–2012), это не отменяет желания увидеть его новую самостоятельную работу в кино.

«Эрратум» собрал множество важных наград не только на национальных, но и на международных фестивалях, и тем не менее выход польской кинематографии за пределы страны в большей степени связан с несколькими другими именами, о которых мы сейчас будем говорить. Необходимо сразу подчеркнуть, что польские режиссёры становятся всё более востребованы в Западной Европе. Так, вышеупомянутый Анджей Якимовский свою последнюю на сегодняшний день картину «Только представь» (*Imagine*, 2012) снимал в Лиссабоне на английском языке в копродукции с Францией и Португалией, а Катажина Климкевич, удостоившаяся приза Европейской киноакадемии за лучший короткометражный фильм «Ханой — Варшава» (*Hanoi — Warszawa*, 2009), и вовсе дебютировала в Великобритании с английской съёмочной группой (за исключением польского оператора) триллером «Ослеплённая» (*Flying Blind*, 2012). Впрочем, нас в большей степени волнуют те режиссёры, которые вызывают интерес за рубежом, оставаясь в Польше.

Номер один — это Малгожата Шумовская. Было бы неправильно сказать, что с ней связывают большие надежды, поскольку практически каждый её новый фильм уже становится событием и доказывает, что перед нами — режиссёр талантливый и смелый. Шумовская дебютировала в 2000 году психологической драмой «Счастливы человек» (*Szczęśliwy człowiek*), снятой под художественным руководством Войцеха Хаса. За ним последовали «33 сцены из жизни», «Откровения» (*Elles*, 2011) и «Во имя...» (*W imię*, 2013). Во всех этих картинах исследуются сложные психологические ситуации, пограничные состояния. От фильма к фильму Шумовская заходит на всё более опасные территории, разрабатывает неоднозначные проблемы. «33 сцены из жизни» были наиболее традиционны: это картина о невозможности смириться с уходом самых близких людей. «Откровения» — в целом неудачные — рассказывают о журналистке (в исполнении Жюльетт Бинош), готовящей для модного женского журнала репортаж о юных проститутках. Ближе узнавая их, она начинает понимать, как несчастна сама — даже в кратком пересказе постановка вопроса выглядит весьма спорно...

Новейший фильм Шумовской «Во имя...» выводит на экран активно обсуждаемую в последнее время не только в Польше проблему гомосексуализма в католической церкви. Главный герой ксёндз Адам (одна из наиболее сильных ролей замечательного Анджея Хыры) приезжает в провинциальный приход и быстро завоевывает популярность деревенских жителей. Он организует клуб для трудных подростков, играет с ними

в футбол и вообще всем своим поведением производит впечатление открытого, абсолютно современного священника. Никто и не подозревает о его нетрадиционных сексуальных наклонностях, а он, в свою очередь, всеми силами пытается побороть греховные желания, которые пробуждает в нем чудаковатый деревенский юноша (в этой роли — талантливый молодой актёр Матеуш Косьюкевич). Шумовская ведёт повествование очень тактично, при этом действие пронизано напряжением, а некоторые сцены — как, например, безумный танец напившегося ксёндза с портретом Папы Римского — надолго остаются в памяти. Психологическая игра между главными героями строится по принципу притяжения и отталкивания, однако в финале они всё же переступают грань между духовной и физической близостью, что, с моей точки зрения, вредит фильму, разрушает его тонкий драматизм. Окончательно портит впечатление последний кадр, где мы видим свежее испеченного любовника ксёндза Адама во дворе духовной семинарии среди других студентов — уж слишком этот акцент банален и предсказуем. Тем не менее нельзя не признать, что «Во имя...» — картина хотя и неоднозначная, спорная, но определённо талантливая и заслуживающая внимания. Её достоинства были оценены на Берлинском кинофестивале, где лента получила специальный приз «Мишка Тедди», вручаемый жюри сексуальных меньшинств.

К слову, польское кино на Берлинале практически всегда пользовалось успехом. Последняя громкая награда на этом смотре, приз им. Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве», заслуженно

была вручена фильму Анджея Вайды «Аир» (Tatarak, 2009). Если же говорить о среднем поколении режиссуры, то неизменный интерес отборщиков вызывают фильмы Пшемислава Войчешека — режиссёра, драматурга и вечного бунтаря. Уже первые его работы («Убей их всех» / *Zabij ich wszystkich*, 1999; «Громче бомб» / *Głośniej od bomb*, 2001) всколыхнули польское кинематографическое сообщество своей взрывной энергетикой и смелостью в изображении проблем двадцатилетних. «Прекрасный полдень» (*Doskonałe porołudnie*, 2007) укрепил позиции Войчешека, а в 2010 году вышла картина «Made in Poland» — возможно, самая дискуссионная в его карьере. Главный герой Богусь — семнадцатилетний парень с вытатуированной на лбу надписью «Fuck off» — однажды просыпается и понимает, что всё вокруг раздражает его и необходимо как можно скорее совершить революцию. Он ищет поддержки у спившегося школьного учителя, полубезумной матери, живущей прошлым, и ксёндза, которому прислуживает в костеле. Однако для всех них очевидно не столько бессмысленность этого бунта, сколько беспомощность и слабость Богуся, его нежелание ставить себе хотя бы какие-то цели. Безлюдный утренний двор спального района отвечает молчанием на его призывы к революции. Блестящие актёрские работы, мастерство оператора Йоланты Дылевской, эстетизирующей обшарпанные окраины и пустыри Вроцлава, остроумные диалоги (фильм основан на одноименной пьесе Войчешека), коллажные вставки — всё это делает «Made in Poland» одним из наиболее интересных явлений в польском кино последних лет. Но самое

главное здесь — по-настоящему бунтарская, искренняя энергетика Войчешека, заставляющая всерьёз задуматься о том, в каких условиях приходится существовать не только вступающему в жизнь поколению, но и всем нам. Неслучайно фильм получил главный приз в польском конкурсе престижного кинофестиваля «Новые горизонты» во Вроцлаве. Последняя на сегодняшний день лента режиссёра «Секрет» (Sekret, 2012) оказалась ещё более визуально изобретательной и экспериментальной по форме, однако не слишком убедительной. Герои — драг-квин Ксаверий и его агент Каролина — приезжают в деревенский домик бабушки Ксаверия. Пожилой мужчина, воевавший в Армии Крайовой и отсидевший в сталинских лагерях, поначалу не догадывается, что молодые люди (в первую очередь, Каролина) хотят узнать правду о событиях военного прошлого, связанных с предыдущими жителями дома — евреями, которые вынуждены были покинуть его. Некоторая запутанность сюжета, зашифрованность и в то же время претенциозность формы усложняют восприятие картины, заслоняют её суть, из-за чего «Секрет» так и остаётся не до конца разгаданным. Впрочем, может, именно таков был замысел?

Говоря о сложной и крайне болезненной для польского общества теме взаимоотношений поляков и евреев в годы войны, необходимо подробно остановиться на картине «Жниво» («Pokłosie», 2012), ставшей первым игровым фильмом на эту тему, причём безусловно удавшимся. Режиссёром выступил Владислав Пасиковский, в 1990-е гг. снимавший лучшие польские боевики (достаточно вспомнить хотя бы «Псов» /

Psy, 1992). Он довольно долго молчал, погрузившись в съёмки популярного сериала «Ментовка» («Glina», 2003–2008), в 2007 году выступил соавтором сценария «Катыни» (Katyń) Вайды и, наконец, в мае 2012 года на Национальном кинофестивале в Гдыне представил только что вышедшее из монтажной «Жниво».

Действие этого фильма происходит в наши дни, при этом оно тесно связано с мрачным прошлым. Братья Франчишек и Юзек (актеры Иренеуш Чоп и Мачей Штур), один из которых только что вернулся из эмиграции в родную деревню, оказываются в центре конфликта с остальными жителями после того, как однажды Юзек обнаруживает, что деревенская дорога выложена могильными плитами с уничтоженного еврейского кладбища. Он решает откопать оскверненные памятники и установить их на поле, чтобы отдать дань уважения погибшим, однако эта идея наталкивается на резкий протест жителей деревни. С одной стороны, они не хотят беречь раны далёкого прошлого, с другой, — испытывают страх: а вдруг потомки евреев, убитых либо изгнанных из деревни в начале войны, начнут законно претендовать на землю или хуже того — захотят вернуться? Несмотря на это Юзек настаивает на своём, и постепенно его идеей проникается и старший брат, поначалу считавший затею безумием.

Главная заслуга Пасиковского в том, что он решает эту историю в жанровом ключе. «Жниво» — блестящий триллер, напряжение в нём нагнетается неумолимо, и хэппи-энда здесь быть не может. Одна из лучших сцен в картине: братья ночью привозят могильные плиты

в поле, чтобы до утра установить их, и, увлекшись работой, не сразу замечают, как из темноты окружающего поля леса неспешно выдвигаются фигуры жителей.

Возможно, кому-то жанровое решение в духе «Ночи живых мертвецов» может показаться неуместным для данной темы, однако, как точно заметило жюри прессы на кинофестивале в Гдыне, вручая «Жниву» свой приз, Пасиковский «облёт болезненную тему в форму, благодаря которой у неё есть шансы дойти до молодого зрителя». О трагедии в деревне Едвабно, где в 1941 году поляки сожгли всё еврейское население в избе, говорится в Польше уже больше десяти лет, но «Жниво» даёт самому широкому зрителю шанс прочувствовать ужас этих событий и почти физически ощутить, как история — казалось бы, далёкая и забытая — может не просто повлиять на жизни людей спустя десятилетия, но привести к трагедии, если некоторые её уроки не усвоены до сих пор.

Авторитетный критик Тадеуш Соболевский рассуждает: «Пасиковский вызволяет демона чуждости, ненависти, мести. Позволяет ему разбушеваться, по мнению некоторых, сверх меры. Не каждый день происходят столь изощренные и шокирующие акты агрессии, как в финале «Жнива», но ведь они присутствуют в мыслях и речи, если не в поступках. Пасиковский символически подводит к моменту, когда невинная жертва замыкает круг зла. В свете трагедии искусство является бескровной заменой жертвы. Только бы «Жниво» ею стало»¹³².

¹³² Sobolewski Tadeusz. Pokłosie // Gazeta Wyborcza. 08.11.2012.

Заметим, что эти слова актуальны не только в контексте фильма Пасиковского и Польши, но также и нашей истории, которая полна мрачных и страшных страниц, но говорить о них до сих пор не принято, они по-прежнему остаются неотрефлексированными, неусвоенными.

Возвращаясь к разговору о режиссёрах, снимающих кино по западноевропейским стандартам и востребованных за рубежом, упомяну также Томаша Василевского. Его дебютная лента «В спальне» (*W sypialni*, 2012) интересна в первую очередь необычной ролью Катажины Херман. Она играет таинственную сорокалетнюю женщину, которая приезжает в Варшаву из Гдыни (правда, это становится понятно ближе к концу фильма), по интернету договаривается о свиданиях с мужчинами, а приходя к ним, подсыпает в вино снотворное, спокойно ночует и на утро ходит. Однажды ей не удаётся усыпить «клиента» — так начинается рассказ о двух несчастных, потерянных, отчаянно одиноких людях, которые никогда не смогут быть вместе. Загадочный финал на берегу моря дал польской критике возможность провести параллель с шедевром Тадеуша Конвицкого «Последний день лета» (*Ostatni dzień lata*, 1958) — сравнение чересчур лестное для молодого режиссёра, но в любом случае, несмотря на претенциозность и в то же время подчеркнутую европейскую сухость, картина Василевского позволила говорить о появлении нового таланта. Ожидания подтвердились: очередная картина молодого режиссёра «Плывущие небоскребы» (*Płynące wieżowce*, 2013), которая рассказывает о мужчине, неожиданно открыва-

ющем в себе гомосексуализм, получила главный приз конкурса East of the West в Карловых Варах.

С фигурой Яна Комасы также связывают определённые надежды — главным образом потому, что он привлёк польских зрителей в кинотеатры на отечественный (да к тому же авторский) фильм, а это уже можно назвать серьёзной победой. Речь идет о дебютной ленте Комасы «Зал самоубийц» (Sala samobójców, 2011), среди прочих наград получившей «Серебряных львов» в Гдыне в тот год, когда Гран-при достался Ежи Сколимовскому за «Необходимое убийство» (Essential Killing, 2010). Картину Комасы ждали с нетерпением: после шумного успеха «Реверса», снятого на той же возродившейся киностудии «Кадр» под руководством опытного и умного продюсера Ежи Капуциньского, всё рассчитывали на повторение и не напрасно. «Реверс» предложил новый — в жанре чёрной комедии — подход к истории Польши послевоенного десятилетия. «Зал самоубийц» представил свежий взгляд на поколение семнадцатилетних. Это, в общем, довольно простая история парня из богатой семьи, который в один прекрасный день становится предметом насмешек одноклассников и убегает от них в мир виртуальной игры. Там он знакомится с завораживающей и одновременно пугающей его девушкой (замечательная роль Ромы Гонсёровской): она уже несколько месяцев не выходит из своей комнаты и собирается покончить жизнь самоубийством.

Почти половина действия происходит в анимационном мире компьютерной игры. Впрочем, этим сегодня мало кого удивишь, и это в картине далеко не главное.

«Зал самоубийц» стоит смотреть ради финала, где героиня впервые после долгого перерыва наконец выбегает на улицу, в бетонный варшавский двор-колодец, и бросается на землю даже не с криком, а с жутким воем от осознания того, что именно она подтолкнула главного героя к самому страшному поступку, какой он только мог совершить.

Пожалуй, первый образ, который заставил говорить о Гонсёровской как о большой актрисе, она создала в ленте Лешека Давида — режиссёра, приобретшего известность благодаря документальным работам, ныне одного из наиболее активно и интересно работающих режиссёров среднего поколения. В его дебютном игровом фильме «Ки» (Ki, 2011) Гонсёровская в сущности создала собирательный портрет современной молодой женщины — энергичной, творческой, стремящейся попробовать всё и при этом не успевающей ничего... «Ки» можно назвать мелодрамой, но режиссёр умело вплетает в фильм также комедийные и серьёзные драматические коллизии. Кажущийся поначалу лёгким, по мере движения к финалу он вырастает до социально-психологической драмы с не самым оптимистичным завершением. Следующая и последняя на сегодня лента Давида «Ты бог» (Jesteś Bogiem, 2012) была одним из самых ожидаемых событий в польском кино прошлого года. Впрочем, причина лежит, скорее, в плоскости внекинематографической. Дело в том, что это байопик, посвящённый культовой группе «Пактофоника», изменившей лицо польского хип-хопа, на песнях которой выросло уже не одно поколение молодых поляков. Фильм сделан добротнo, не лишён обая-

ния и драйва, и хорошо смотрится, но рассчитан всё же главным образом на поклонников «Пактофоники», то есть польского зрителя.

Если же говорить о фильмах более универсальных и при этом не менее зрительских, стоит упомянуть новую картину Петра Тшаскальского «Мой велосипед» (*Mój rower*, 2012). Автор одного из наиболее самобытных польских фильмов «Эди» (*Edi*, 2002) долго молчал (правда, в 2005 сделал ещё достаточно спорного «Мастера» / *Mistrz* с Константином Лавроненко в главной роли). Возможно, ещё и поэтому «Мой велосипед» в Гдыне приняли с такой теплотой. Это история нескольких поколений одной семьи (деда, сына и внука), которые вынуждены провести друг с другом несколько дней в силу парадоксально сложившихся обстоятельств: от деда неожиданно ушла жена и они отправляются на её поиски. Фильм решён в излюбленном Тшаскальским трагикомическом ключе и показывает, что несмотря на взаимные претензии, копившиеся годами, взаимопонимание между людьми всё же возможно. Финал картины проникнут несколько излишней сентиментальностью, но и это не может испортить общего положительного впечатления от ленты. Интересно, что не только для Кшиштофа Ходоровского, играющего в «Моём велосипеде» сына, эта роль стала первой большой работой в кино. Деда сыграл знаменитый джазовый музыкант Михал Урбаняк — и настолько блестяще справился со своей задачей, что получил национальную кинонаграду в категории «Открытие года».

В особую тенденцию укладывается ряд картин, представляющих новое социальное кино Польши. С од-

ной стороны, в нём можно проследить отсылки к «кино морального беспокойства» 1970-х, с другой — общеевропейский тренд. Одним из ярких примеров может служить дебютный полнометражный фильм Марии Садовской «Женский день» (*Dzień kobiet*, 2012). Это основанная на реальных событиях история обыкновенной работницы сетевого супермаркета, матери-одиночки, которая неожиданно получила повышение и стала администратором магазина. Впрочем, её радость была недолгой: она быстро поняла, что продвижение по служебной лестнице предполагает готовность не только постоянно идти на этические компромиссы, но также лгать, лицемерить — и всё это на глазах у коллег и друзей. Поначалу главная героиня принимает новые правила игры, но в итоге фактически инициирует революцию в одном отдельно взятом супермаркете.

Режиссёр буквально с первого кадра не скрывает преимущества традиции: начальные титры набраны характерным шрифтом, который использовался в большинстве фильмов «морального беспокойства». Во всей картине в целом ощущается дух сопротивления, борьбы с несправедливостью в новых капиталистических условиях, то самое бунтарство, которым были проникнуты ленты Агнешки Холланд или Януша Киёвского. Знаменательно, что эта крепкая традиция совсем не выглядит архаичной, наоборот кажется не менее актуальной. На том же фестивале в Гдыне была представлена ещё одна картина, действие которой происходит в торговом центре, — «Супермаркет» (*Supermarket*, 2012) Мачея Жака. Здесь «кулуары» магазина представлены несколько иначе: по мере разви-

тия действия они превращаются в самый настоящий ад, а жанр фильма балансирует на грани между триллером и хоррором. Тем не менее, рассказывая о человеке, который был несправедливо обвинён в краже, Жак хочет донести до зрителя ту же мысль, что и Садовская в «Женском дне»: крупная корпорация (в данном случае супермаркет) — явление нередко аморальное, бесчеловечное, она может не просто подавить человека, но даже уничтожить его в буквальном смысле этого слова.

Самой сильной в череде картин социально-нравственного плана стала «Смелость» (Wutyk, 2011) Гжегожа Зглиньского. Первый полный метр, снятый режиссёром в Польше (до этого он некоторое время работал в Швейцарии), производит неизгладимое впечатление и после просмотра не отпускает очень долго. Завязка этой истории проста: два брата оказываются свидетелями нападения на девушку в поезде, младший заступается за неё и сам становится жертвой, а старший молча наблюдает; причём кто-то снимает всё это на мобильный телефон. Струсивший брат и не подозревает, в какой кошмар превратится его жизнь после этих событий. Он всеми силами пытается скрыть, что косвенно способствовал трагедии, случившейся с его братом, однако благодаря интернету правда выясняется очень быстро. Зглиньский ведёт повествование неспешно, но при этом всё время усиливает напряжение. Актёры великолепно разыгрывают точно прописанный сценарий — в первую очередь, исполнитель главной роли Роберт Венцкевич, один из самых востребованных актёров Польши.

Молодёжную проблематику в остросоциальном ключе развивает Катажина Росланец. Её «Галерьянки» (Galerianki, 2009) — это своего рода польская версия фильма Валерии Гай Германики «Все умрут, а я останусь», вышедшего годом ранее. Росланец сделала ряд точных наблюдений из жизни современных старшеклассников, но в отличие от Германики не смогла уйти от излишней сентиментальности и даже слащавости. В новом фильме «Бэйби-блюз» («Baby blues», 2012) она похожим образом рассматривает проблему материнства в семнадцать лет.

Возможно, самым ярким автором в современном польском кино является режиссёр, которого трудно причислить к какому-либо из направлений и вписать в одну из обозначенных тенденций, — это Войчех (или Войтек, как он сам себя называет) Смажовский. Формально он представляет среднее поколение кинорежиссуры, при этом его кинодебют состоялся всего десять лет назад. Это была громкая лента «Свадьба» (Wesele, 2004), где уже проявились «фирменные» черты стиля Смажовского: любовь к гиперболизации и гротеску, чёрный юмор, умение проводить социальные обобщения. Но настоящий взрыв в польском кино произвёл «Плохой дом» (Dom zły, 2009) — сотканная из двух временных пластов, brutальная история кровавого убийства, совершенного в польской деревне, и расследования, проводимого несколько лет спустя во время военного положения. Смажовский обратился к недавнему прошлому, которое уже много раз возникло на киноэкране, но никто до него не показывал эпоху позднего социализма как безумный, страшный

и одновременно смешной, нечеловеческий карнавал, где нравственные категории отсутствуют в принципе.

«Роза» (Róża, 2011) — изобразительно эстетская лента — открывает шокирующие подробности из истории мазурского народа, во время войны в равной мере пострадавшего от гитлеровцев и Красной Армии. В этом фильме, несмотря на невероятную, с трудом переносимую концентрацию жестокости и насилия, на первый план тем не менее выходит любовная история, сыгранная замечательными актерами Агатой Кулешей и Марчином Дорочиньским. «Дорожный патруль» (Drogówka, 2013) доказал профессиональное мастерство Смажовского, его умение конструировать сюжет из кусочков действительности, заснятых самыми разнообразными съёмочными устройствами (кинокамера, фотоаппарат, мобильный телефон). В картине выведена целая галерея служащих дорожной полиции, каждый из которых по-своему грешен, по-своему слаб и в то же время... вызывает сочувствие. Методы работы польских полицейских при этом настолько напоминают Россию, что включение картины в основной конкурс Московского международного кинофестиваля было неожиданностью в виду официозности нашего главного смотра. В данный момент Смажовский завершает новую ленту по роману Ежи Пильха «Песни пьющих» (Pod mosnym aniołem) о писателе-алкоголике, и нет сомнений, что режиссёр снова нас удивит.

Завершая обзор нового польского кино, отметим, что по-прежнему активно работают классики Кшиштоф Занусси, Агнешка Холланд, Януш Заорский и другие режиссёры старшего поколения (Дорота Кендзежав-

ская, Кшиштоф Краузе, Лех Маевский). В начале сентября 2013 года Анджей Вайда был удостоен почётной награды директора Венецианского кинофестиваля и наконец представил на суд зрителей рождавшуюся в муках картину «Валенса. Человек из надежды» (Wałęsa. Człowiek z nadziei).

Нельзя забывать также и о том, что Польша на протяжении десятилетий славилась достижениями в документальном кино и анимации. «Польские документалисты умеют заинтересовать рассказом о своей стране международную публику (этого умения говорить универсальным киноязыком по-прежнему не хватает игровикам)»¹³³, — заметил в статье 2011 года польский кинокритик Лех Молинский. По прошествии двух лет можно утверждать, что ситуация с игровым кино всё же меняется, а документальное кино, как и прежде, на высоте.

Вслед за автором упомянутой статьи назову, в первую очередь, эстета и провокатора Марчина Кошалку («Декларация бессмертия» / Deklaracja nieśmiertelności, 2010; «Убийца из сладострастия» / Zabójca z lubieżności, 2012) и более академичного, развивающего традиции Кшиштофа Кесьлёвского и других режиссёров польской документальной школы Томаша Вольского («Врачи» / Lekarze, 2011; «Дворец» / Pałac, 2012). Среди важных событий в польской документалистике последних лет: «Кролик по-берлински» (Królik po berlińsku, 2009) Бартека Конопки, где жизнь в странах соцлагеря метафорически представлена сквозь призму истории

¹³³ Молинский Лех. Dokument.pl // «Иностранная литература». 2011. № 10. С. 270.

кроликов, обитающих в мёртвой зоне «внутри» Берлинской стены; «Папарацци» (Paparazzi, 2011) Петра Бернася — откровенный портрет известного фотографа, проникнутый его рефлексиями этического и нравственного плана; наконец, «Fuck For Forest» (2012) Михала Марчака — полнометражная лента, посвящённая деятельности скандальной одноименной организации, собирающей деньги на охрану природы путём съёмок и продажи любительского порно.

Польская анимация пережила своеобразный застой в 1990-е, но в последние годы она вновь активно развивается, и сегодня её можно смело назвать одной из ведущих в Европе. Достаточно сказать, что в 2011 году в квалификационный список «Оскара», состоявший из 45 анимационных работ со всего мира, попало 11 мультфильмов из Польши. Это был первый случай в истории Американской киноакадемии, чтобы какая-либо страна (кроме США и Канады) оказалась в таком почёте. В том же году три польских фильма были удостоены наград на самом престижном международном смотре анимации в Аннеси, а в этом году на том же фестивале приз за лучшую студенческую картину достался кукольной философской притче из Польши «Ab ovo» (2012) Аниты Квятковской-Нахви, которая в каждом своём фильме экспериментирует с материалом и техниками.

Главное, что восхищает в польской анимации, — это как раз разнообразие техник, стилистик и тем. В ней можно найти самые разные подходы и концепции: с одной стороны, ожившая живопись Камиля Поляка в фильме «Свитязь» (Świtez, 2010), с другой, — ску-

пой, подчеркнуто небрежный рисунок Эвы Борисевич в сочетании с авторским закадровым комментарием в ленте «К сердцу твоему» (Do serca Twego, 2012). С одной стороны, медитативно-графичные «Узы сна» (Snępowina, 2011) Марты Паек, с другой — выполненная в полудокументальной манере «Бумажная коробка» (Papierowe pudełko, 2011) Збигнева Чапли — пронзительная притча, где на психофизиологическом уровне можно ощутить, насколько коротка человеческая память.

Наконец, последнее, о чём необходимо сказать: перемены на кинофестивале в Гдыне, о которых вот уже два года неустанно спорят в киносообществе. В 2011 году художественным директором главного национального смотра стал молодой и амбициозный кинокритик Михал Хачиньский. С его приходом была введена весьма радикальная селекция конкурсных фильмов, а в жюри стали приглашать иностранцев. Естественно, эти изменения были встречены шквалом критики. И если участие зарубежных кинематографистов в распределении наград вызывало полушутливые вопросы в духе: «Да что они понимают в польском кино?», то факт отбора фильмов для национального конкурса поначалу действительно казался чем-то противоестественным.

Споры ведутся до сих пор, но по прошествии двух лет можно согласиться со словами главного редактора ежемесячника KINO Анджея Колодыньского: «В данном виде это фестиваль польского кино мечты, полного амбиций, пусть не всегда реализованных, но всё же присутствующих, видимых. <...> Полный срез по-

зволял когда-то — позволил бы и сейчас, несмотря на значительно возросшее производство — понять реальное состояние польского кино. Но в этом состоянии мы можем убедиться, ходя в кино, в то время как фестиваль — это праздник»¹³⁴.

Я дописываю статью накануне открытия очередного, 38-го по счету Национального кинофестиваля в Гдыне. Вряд ли он подарит нам ошеломляющие открытия, но всё же хочется верить, что то самое «польское кино мечты» наконец станет реальностью.

¹³⁴ *Janicka Bożena, Kotodyński Andrzej. Byliśmy w Gdyni... // «KINO», 2011. № 7–8. S. 43.*

Мария Пальшкова

КИНЕМАТОГРАФ ЧЕХИИ: ВРЕМЯ ОЖИДАТЬ

I. «Верните мне врага...»¹³⁵

Пока чешские кинокритики ругали чешское кино (к слову, за последние 24 года четырежды номинированное на «Оскар» и однажды его получившее, но об этом чуть позже) за отсутствие глубины и порочащую связь с мейнстримом, а чешский зритель, не обращая внимание на недовольство эстетов, «голосовал ногами» за родное кино в масштабах Европы небывалых (35% посещаемости и 30% чистой выручки)¹³⁶, чешский президент (на сегодняшний момент уже экс-) Вацлав Клаус исполнил на бис свой «пассаж», наложив вето на законопроект о государственной поддержке национального кинематографа¹³⁷, предпо-

¹³⁵ «Vraťte mi nepřítel» — название песни, исполненной в 1989 г. Йиржи Дедечком, известным в Чехии бардом и переводчиком.

¹³⁶ Данные за 2010 г. В 2012 г. этот показатель упал до 21,7 % (по количеству посещений) и 20,02 % (от числа прибыли), что стало самым плохим результатом за последние пять лет и одни из самых плохих — за 12 (более низкими показатели были только в 2002 г., когда процент посещений чешских фильмов составил 12,6 %, а прибыль — всего 10,1 %).

¹³⁷ Впервые этот законопроект был отвергнут Клаусом в 2006 году. Тогда в знак протеста чешские прокатчики закрыли дистрибьюторский стенд со своей продукцией на каннском кинорынке.

лагавший ежегодное выделение около 300 млн крон (15 млн долларов) на нужды некогда важнейшего из искусств¹³⁸.

Окрестив кинематограф «стандартной коммерческой областью» и высказав твёрдую уверенность в том, что большое искусство можно делать и за небольшие деньги, Клаус не только польстил в определённом смысле национальным амбициям, превратив Чехию в единственную страну Евросоюза, оставившую собственный кинематограф без госфинансирования, но и указал кинематографистам на их место — в рядах торговцев, не художников, — поставив, тем самым, все точки над «i» в их сегодняшнем статусе. Чтобы без иллюзий. Совсем.

Впрочем, за без малого четверть века вновь обретённой независимости чешские кинематографисты не проявили особого упорства в сопротивлении стихии коммерциализации (хотя, кто проявил?), предпочитая эксперименту и глубине работу с готовыми жанровыми формами и, если не поверхностность, то

¹³⁸ Если быть точными, то на снятый игровой фильм (продолжительностью не менее 70 минут) планировалось выделять порядка 15 млн крон; 10 млн крон — на сериал (с продолжительностью эпизода не менее 40 минут) и 3 млн крон на документальный фильм. Половину суммы должны были покрывать частные телеканалы, перечисляя в Фонд поддержки и развития чешского кино 2 % с доходов от показанных ими рекламных роликов. Средств, отчисляемых по существующей с момента основания в 1992 г. фонда схеме, — 1 крона с каждого проданного в Чешской республике билета в кино и продаж вещательных прав снятых с 1965 по 1990 гг. чешских фильмов, — оказалось недостаточно.

вежливое обхождение болевых точек, наставленных историей¹³⁹.

Справедливости ради стоит отметить, что подобную тенденцию можно списать на возвращение чешского кинематографа к своим истокам: первая волна расцвета национального кино пришлась на период существования Первой Чехословацкой Республики (1918–1938) и была связана с производством крепких жанровых картин, пользовавшихся успехом у зрителей и вызывавших интерес за пределами страны. Так, картина Густава Махаты «Эротикон» (*Erotikon*, 1929), а позже «Экстаз» (*Extase*, 1933), где мелодраматический сюжет был пикантно приправлен табуированными на то время темами секса и плотского вожделения, стали международными сенсациями.

Изысканно снятые кадры купания и верховой езды обнажённой 18-летней Гедвиги Кислер (в будущем голливудской звезды Геды Ламар), крупные планы актёрских лиц, на которых недвусмысленно считывалось удовольствие во время полового акта, вызвали скандальный интерес не только по всей Европе (обе картины имели успех на Венецианском кинофестивале), но и в Америке, заставив эстетов восхищаться тонкой и опасной игрой в чувственную откровенность (сейчас, однако, выглядящую довольно целомудренно), но

¹³⁹ Слова Вацлава Клауса о том, что «действительной проблемой современного чешского кинематографа является не недостаток финансирования... дело, скорее, в отсутствии творческих идей», фактически повторяют претензии чешских критиков к национальному кино.

никогда — падением в пошлость, а поборников нравственности — возмущаться тем же. Позже эти ленты назовут едва ли не первыми эротическими картинами в истории кино.

Пикантность ситуации заключается в другом: легитимизация кинематографа в статусе бизнес-проекта и та брезгливость, с которой об этом было заявлено, оказались итогом пусть малоприятным, но закономерным событиям 1989 года — года «бархатной» эйфории, года бескровной революции, когда избавление от так презираемого строя не сулило ничего, кроме экономического благополучия, житейского счастья и расцвета национальной культуры. Но опьяняющее действие свободы длилось недолго. Законы экономики оказались жёстче законов, по которым жило всё социалистическое общество: теперь, чтобы выжить, не нужно было приспосабливаться, теперь нужно было выживать. Чешская кинематография выживала как могла и — что важнее всего — выжила.

Первое, что произошло с кинематографом Чехии в начале 1990-х годов — денационализация кинопроизводства. Частью этого «освободительного» процесса стала приватизация «Баррандов». В результате киностудия, основанная в начале 1930-х годов братьями Милошем и Вацлавом¹⁴⁰ Гавелами и, к слову, чувствовавшая себя комфортно при любом режиме, — и во времена Первой Чехословацкой Республики, и при на-

¹⁴⁰ Отец будущего писателя, диссидента, правозащитника, а впоследствии последнего президента Чехословакии, и первого — Чехии, Вацлава Гавела.

цистах¹⁴¹, и при коммунистах¹⁴² — на десятилетие погрузилась в кризис (в 2000 г. даже поднимался вопрос о её закрытии), преодоленный, в итоге, за счёт предоставления павильонов и рабочей силы кинематографистам из Голливуда и Западной Европы¹⁴³, получив-

¹⁴¹ В 1940 г. Милош Гавел продал контрольный пакет акций нацистам (насколько тяжело далось ему это решение, в Чехии не договорились до сих пор), вознамерившимся создать «свой ответ» Голливуду. На этот период приходится если не художественный подъём (в это время на киностудии снимают: немцы — пропагандистские нацистские ленты; чехи — пропущенные цензурой незамысловатые комедии и, на свой страх и риск, исторические картины), то бум капиталовложений: склады студии пополняются предметами роскоши, некогда принадлежавшими состоятельным еврейским семьям, отправленным в концентрационные лагеря; по личному приказу Йозефа Геббельса на территории киностудии возводится павильон общей площадью 3,400 кв. метров. Там же был снят фильм «Долина» (Tiefland, 1940/1954), печально известный не столько тем, что стал последней игровой картиной Лени Рифеншталь, сколько участием статистов-цыган, после съёмок отправленных в газовые камеры Освенцима.

¹⁴² Стабильное госфинансирование киностудии, работавшей на нужны социалистического искусства, обеспечивало бесперебойное кинопроизводство (до 80 картин в год) и надёжную работу для 2000 человек.

¹⁴³ За 20 лет здесь были сняты «Сталинград» / Stalingrad (1993, реж. Й. Вильсмайер); «Подземка» / Underground/ Podzemlje (1995, реж. Э. Кустурица); «Миссия невыполнима» (1996, реж. Б. де Пальма); «Сибирский цирюльник» (1998, реж. Н. Михалков); «Идентификация Борна» / The Bourne Identity (2002, реж. Д. Лайман); «Братья Гримм» / The Brothers Grimm (2005, реж. Т. Гиллиам); «Хроники Нарнии: Лев, колдунья и волшебный шкаф» / The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe (2005, реж. Э. Адамсон); «Иллюзионист» / The Illusionist (2006, Н. Бергер); «Казино «Рояль»» / Casino Royale (2006, реж. М. Кемпбелл).

ших возможность снимать свои ленты в Чехии на 30 % дешевле, нежели у себя на родине. Но вновь обретя статус одной из крупнейших киностудий Старого Света и национальной гордости, «Баррандов» закрылась для местных кинематографистов: производить чешские грёзы на «европейской фабрике грёз» чешским режиссёрам оказалось слишком дорого.

Но вернёмся в начало 1990-х. На фоне денационализации кинопроизводства и его в связи с этим обрушения, на фоне резкого уменьшения государственного финансирования¹⁴⁴ и появления нового диктата продюсеров, на фоне безработицы (во многом связанной с гигантским сокращением штата киностудии «Баррандов» с нескольких тысяч человек до двухсот) и развала рынка проката, безусловно, ни о какой свободе самовыражения речи быть не могло. Теперь все творческие силы были брошены на решение вопроса экономической окупаемости кинопродукта. Решение же в сложившейся ситуации могло быть только одно — угождение публики, жаждущей после выхода из социалистического лагеря хлеба и зрелищ в десятикратном размере. Миссию по поставке на экраны зрелищ взял на себя Голливуд¹⁴⁵, а национальный кинематограф

¹⁴⁴ В новых условиях жизненно необходимым стало вовлечение в производство картин телевидения и международных инвесторов.

¹⁴⁵ В 1995 году в Будапеште кинематографисты Восточной Европы решили создать единый для всего постсоциалистического пространства телевизионный канал культуры, существование которого Йиржи Менцель, избранный тогда президентом канала, назвал необходимым шагом сопротивления тотальной «гамбургеризации европейской культуры». Проект не состоялся.

в силу малых средств принялся подкармливать своего зрителя низкокалорийной (читать: малообременяющей) продукцией.

В этом смысле показательными оказались два факта: три из четырех картин, снятых в 1991 году, были комедиями¹⁴⁶. Лидером же проката в тот год стала картина «Танковый батальон»¹⁴⁷ (Tankový prapor) Вита Ольмера. Эта лента — экранизация книги писателя-эмигранта Йозефа Шкворецкого — о весёлых армейских приключениях молодого интеллектуала и его сослуживцев, переживающих по поводу своей сексуальной жизни куда сильнее и искреннее, чем за судьбы социалистического отечества, пришлось по душе на-

¹⁴⁶ Отдавая предпочтение лёгкому жанру, с начала 1990-х чешское кино предоставило своему зрителю довольно большой выбор комедий, снимавшихся практически по любому «поводу»: армейскому («Чёрные бароны»/ Černí baroni, 1992 г. Зденека Сировы, во многом схожая — как в способе подачи материала, так и в успехе — с «Танковым батальоном»); молодёжно-криминальному («Друг в непогоду — Бруклинская история»/ Kamarád do deště II — Příběh z Brooklynu, 1992, реж. Ярослав Соукуп); сказочному («Каченка и призраки»/ Kačenka a zase ta strašidla, 1993, реж. Йиндржих Полак); «ужасному» («Свадьба вампиров»/ Svatba upírů, 1993 год, реж. Ярослав Соукуп); музыкально-ностальгическому (первая игровая картина Яна Гржебейка «Big bit»/ Šakalí léta); были даже попытки создать аналог «Полицейской академии» на чешской почве (трилогия Ярослава Соукупа «Жил-был полицейский»; «Жил-был полицейский II — Майор Майснер опять вмешивается» и «Жил-был полицейский III — Майор Майснер и танцующий змей», снятая с 1994 по 1998 гг.)

¹⁴⁷ Эта лента примечательна также тем, что оказалась первой в истории новой Чехии картиной, снятой на негосударственные деньги.

столько, что стала самой кассовой картиной 1990-х, опередив по сборам такие международные хиты, как «Звёздные войны», «Один дома» и «Титаник».

Подобный успех картины, думается, был связан не только с её добротностью, но и апелляцией к сюжетной модели противостояния «маленького человека» и представителей власти, окончательно укоренившейся в чешском сознании со времён «Похождений бравого солдата Швейка». И если главный герой «Танкового батальона» Дани Смиржицкий представлял скорее альтер-эго самого Шкворецкого, то многочисленные офицеры, оказавшиеся хотя бы в силу своего статуса в картине носителями официальной идеологии социализма, представлялись типичными гашековскими персонажами, у которых наделённость властью сопровождалась чаще всего врождённым тупоумием.

В последующие годы ситуация начала стабилизироваться. Если в 1989 г. в Чехословакии (разделение страны на Чехию и Словакию произошло в 1993 г.) вышли на экран 29 фильмов; в 1990 г. — 28 (при этом большинство картин было снято до ноября 1989 г.); в 1991 г. — всего четыре, то в 1992 были сняты 8, а в следующем — уже 15 фильмов. Дойдя в середине 1990-х до отметки 18 — 20 фильмов в год, чешский кинематограф стабильно держит эту планку до сих пор. Неплохой результат в контексте сложившейся ситуации — пациент оказался скорее жив, чем мёртв, — но драматический по отношению к киностатистике прошлых лет¹⁴⁸ и уровню — по отноше-

¹⁴⁸ По сравнению с показателями предыдущего периода кино-

нию к кинематографу чехословацкой «новой волны» (1963–1968).

II. Изгнанные из рая

Опыт и успех чехословацкой «новой волны», громко прозвучавшей на мировых экранах и окрещённой западными критиками «кинематографическим чудом», стал не только главным укором поколению, пришедшему в кино после 1989 года (которое за четверть века в лучших своих образцах приблизилось, но так и не сравнялось с легким дыханием картин молодых Милоша Формана и Ивана Пассера, трагической глубиной работ Эвальда Шорма и сюрреалистическими откровениями Веры Хитиловой и Павла Юрачека), но и главной надеждой «нового» чешского кино. Именно на представителей этого некогда ярчайшего направления, — вписанного в контекст кинематографа не местного, но мирового, — была неофициально, но настоятельно возложена миссия по «вытаскиванию» национального кино из кризисов всех мастей: от морального до эстетического.

Но чуда не произошло: время и история истощили силы *enfants terribles* 1960-х годов. Так, еще в 1980-е умерли Павел Юрачек и Эвальд Шорм; в 1990-е — Зденек Сировы, Эстер Крумбахова, Яромир Иреш, Антонин Маша и Франтишек Влчил; а Милош Форман, Иван Пассер и Войтех Ясный решили остаться за границей. На решивших же вернуться или никогда не уезжать не могли не сказаться 20 лет забвения или уступок,

производство сократилось примерно на 2/3.

борьбы, эмоциональной ломки да и просто усталость. Помимо прочего, стечение ярких и самобытных талантов, коим был отмечен национальный кинематограф «новой волны», в те годы было счастливо подкреплено, с одной стороны, созданными «враждебным» режимом комфортными условиями¹⁴⁹, в которых молодые режиссёры имели возможность работать без оглядки на требования рынка¹⁵⁰; с другой, — протестным вектором, направленным против социалистических форм бытования. Этот протест, ценимый «буржуазным» миром, считывался в картинах «новой волны» с большой долей прозрачности и оказывался питательной средой, за счёт которой во многом создавались лучшие чехословацкие картины тех лет¹⁵¹ и исчезнувшей с победой над внешним врагом в 1989 г.

Однако нельзя говорить и о том, что поколение «нововолновцев» не сказало своего слова и не оставило своего следа в современном кинематографе Че-

¹⁴⁹ Один из лидеров английского «свободного кино» и британский коллега чешских кинематографистов по «новой волне» Линдсей Андерсон еще в 60-е годы называл эти условия близкими к идеальным, а спустя 40 лет уже венгерский классик Миклош Янчо скажет: «Достоинство советской политической системы — поистине самой прекрасной из всех — заключалось в том, что при соблюдении известных правил можно было добиться невозможного». (цит. по Искусство кино, — 2008, №8)

¹⁵⁰ Стоит отметить, что, пользуясь стабильным успехом на фестивалях и обласканные кинематографической элитой, картины «новой волны» в прокате практически не окупались.

¹⁵¹ Впрочем, смерть «новой волны» также лежит на совести режиссёра, поступившего со своим детищем, как подобает жестокосердному отцу, убеждённому в своей правоте: породив — убить.

хии. Пусть этот голос не был так громок, как хотелось, а шаг не так победоносен, как ожидалось, оставлять без внимания работы режиссёров, составивших славу чешскому кино, тем не менее невозможно.

Одним из первых представителей «новой волны», выпустивших картину после «бархатной революции», стал Ян Шмидт — соавтор Павла Юрачека по абсурдистской трагикомедии «Кариатида» / «Йозеф Килиан» (*Postava k podpírání*, 1963) и создатель постапокалиптической драмы «Конец августа в отеле «Озон»» (*Konec srpna v hotelu Ozon*, 1966). В 1990 г. он снимает чёрно-белую трагикомедию «Возвращение» (*Vracenky*), где частная история возвращения двух детей, разлучённых с семьёй во время нацистской оккупации, к своей матери оказывается поводом для проникнутых грустью и мягкой иронией воспоминаний о Чехословакии, вживающейся в новый для себя статус социалистической республики. Пропущенная через сознание главного героя — совсем ещё ребёнка — послевоенная история страны со сталинскими чистками, борьбой с инакомыслием и идейными разногласиями оттеняется (а иногда смягчается) вопросами человеческой неприкаянности, жестокости, порой глупости, но и любви. Выдержанный в тонах скорее меланхолических и ироничных, нежели обличительных, этот фильм Шмидта оказался слишком тихим для громкого времени перемен и остался практически незамеченным.

Схожая судьба ждала «Крепость» (*Pevnost*, 1993), вторую игровую картину Драгомиры Вигановой, — самой яркой, пожалуй, из несбывшихся звёзд «новой волны» и самой драматической её потерей. Успев снять

поразительную по своей мощи — драматургической, образной, философской — дебютную картину «Убитое воскресенье» (*Zabitá neděle*, 1969 г.) и отказавшись просить за неё прощение у партии, Виганова была лишена возможности не только увидеть свой фильм на экране¹⁵², но и работать вплоть до 1977 года, после чего почти 20 лет снимала только документальное (часто — короткометражки) кино.

Тем не менее вышедшие с перерывом в четверть века эти картины складываются в своеобразную дилогию, связанную не общей фабульной схемой (герой-одиночка живет / поселяется недалеко от охраняемого военного объекта, так или иначе контактируя с теми, кто этот объект охраняет) или стилистикой (яркая, доходящая до визионерства, образность, символичность и религиозная метафоричность, сбивчивый нарратив последнего дня жизни героя, срывающийся на горячечные воспоминания, «Убитого воскресенья» вступают в конфликт со скупой, последовательной хронологией и документальной стилистикой «Крепости»), а внутренне, будучи объединены мыслью об отношении не столько человека и тоталитарной власти, сколько человека и пустоты. Она оказывается фатальнее любой из политических систем, потому — смертоноснее.

Так, герой первой картины лейтенант Арношт (в исполнении словака Ивана Палуха), подобно сартрговскому Антуану Рокантену, осознавшему тошноту мира, осознаёт его, этого мира, пустоту и кончает с собой. (Мотив выстрела варьируется на протяжении всего

¹⁵² Премьера «Убитого воскресенья» состоялась лишь в 1990 г.

фильма: от мишени над кроватью героя и соревнований по стрельбе до бессмысленного расстрела подвальной крысы — раненую пулей тварь герой добывает рукой, размозжив её голову об пол — и, наконец, финального самоубийственного нажатия на курок.)

Так, герой второй ленты (бывший учитель истории, почему-то сбежавший из столицы и теперь ставший водомером) Эвальд (его играет венгерский актёр Дьёрдь Черхалми) гибнет, узнав, что так тщательно охраняемый стратегически важный военный объект — лишь фикция: охранять на закате социалистической империи, кроме пустых комнат, уже нечего. Власть, государственная мощь оказываются в картине симулякром, мстящим за раскрытие своего ничто (испугавшись, что тайна будет раскрыта, героя убивает начальник той самой охраняемой крепости).

И как «Убитое воскресенье» пришлось не ко времени «завинчивания гаек», иными словами «нормализации», так «Крепость» с её трагической философией и кафкианскими аллюзиями, отсылающими к роману «Замок», пришлось некстати к наступившей эпохе свободы, предпочитающей развлечение мысли. Фильм, воспринятый как запоздалое сведение счётов с почившим строем¹⁵³, был скептически встречен критикой и равнодушно — зрителями. Возвращение Вигановой в большое кино мало кто заметил. Спустя 6 лет, в 2000 году, на экраны вышел третий фильм режис-

¹⁵³ Стоит отметить, что за границами Чехии фильм был встречен более благосклонно. Так, в Испании, по признанию самого режиссёра, картину трактовали как историю Христа, живущего в XX веке.

сёра «Паломничество студентов Петра и Якуба» (Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba), подтвердивший, что несовпадение Вигановой с сиюминутным носит, скорее, отпечаток фатальной неизбежности, нежели простой игры случая.

В основу картины был положен реальный факт убийства молодым цыганом своей возлюбленной. Случай из криминальной хроники стал для Вигановой поводом для полемичного разговора о справедливости и наказании, вине и ответственности и, наконец, о непримиримости культур — рациональной (носителем которой оказывается изучающий юриспруденцию чех Пётр) и стихийной (воплощенной в образах цыгана Имре и близкого ему по духу словака-философа Якуба). Став свидетелями убийства, два друга расходятся в понимании преступления. Пётр, исходя из буквы закона, даёт показания против ревнивого Имре, убившего жену за нарушение клятвы верности; Якуб, согласуясь с романтическим пониманием долга и чести, отказывается рассматривать преступление с точки зрения светской морали. При этом, не оправдывая преступное деяние как таковое, Виганова оказывается слишком очарована чувственной цыганской вольницей, чтобы трактовать этот конфликт однозначно в пользу Петра. Преподнося жизнь самой бедной, криминализованной и, что скрывать, самой ненавидимой этнической общины в Чехии с позиции не социологической, но романтической, любуясь красотой её обрядов, её музыкой, режиссёр допускает крамольную с точки зрения среднестатистического зрителя возможность другим быть другими¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Другой вопрос, насколько этот идеализированный взгляд

Но эта попытка межкультурного диалога, акт уважения к «инаковости» на противоречивом материале вызвали на родине Вигановой, где, к слову, антицыганские настроения давно находятся в стадии националистских погромов, лишь раздражённое, порой злое, недовольство. Включённый в основную программу фестиваля в Карловых Варах и сопровождаемый небольшим скандалом¹⁵⁵, фильм был обвинён в надуманности, манерности и банальности¹⁵⁶. Сама режиссёр, прогнозируя подобную реакцию, объясняла её неспособностью чехов принять чужие ценности. Но, думается, ответ лежит в плоскости временной. Оставаясь «шестидесятницей», отказавшейся приспособляться к новым веяниям, Виганова оказалась слишком идеалистична и слишком серьёзна для нового зрителя, а исполненный балладной грустью фильм разминулся в романтическом послыле с прагматичным зарядом нарождающейся экономической стабильности.

В 1990-е продолжает работать Карел Кахиня. Автор некогда громких работ, в которых поэтическое начало соседствует с трагическим ощущением человеческой судьбы, раздавленной историей (будь то военное время в «Экипаже в Вену» / *Kočár do Vídně*, 1966 г.; или последние дни войны в «Да здравствует Республика!» / *At' zije Republika*, 1965 г.; первые годы кол-

отражает, а вернее, не отражает действительное положение дел.

¹⁵⁵ Из-за некачественной проекции Виганова хотела снять картину с участия в фестивале.

¹⁵⁶ Даже самые активные противники картины не могли отрицать завораживающей красоты съёмок и таланта, с которым были сняты цыганские обряды похорон, свадьбы и крещения.

лективизации в «Ночи невесты» / Noc nevesty, 1967 г. или «расцвет» социализма в «Ухе» / Ucho, 1969 г.), а чуть позже — саркастических и безжалостных лент, где без прикрас и иллюзий показаны человеческие и социальные пороки («Осторожно, визит!» / Pozor, vizita!, 1981 г.; «Фанди, о Фанди» / Fandy, ó Fandy, 1983; «Куда, мужики, куда идёте?» / Kam, pánové, kam jdete?, 1987), в 1990-е Кахиня снимает так, словно не было ни «нормализации», ни «бархатной» революции, ни надежд, ни их крушений: отстранившись от сиюминутно острого, политически своевременного и социально значимого.

В 1992 г. на экраны выходит его поэтическая лента «Корова» (Kráva), в которой история о молодом крестьянине, живущем на отшибе страны и времени, облекается в форму мифа о круговороте человеческого бытия. Сын «последней женщины», странный и нелюдимый Адам проходит в фильме не столько путь индивидуальный, сколько проживает судьбу мужчины вообще, обречённого, подобно Сизифу, тащить бремя труда и жизни, не знающего выхода из замкнутого круга смен дней и ночей, зим и лет, умираний и весенних возрождений, потерь и обретений (женщин, счастья, любви), рождения и смерти.

И если одним критиком «Корова» была названа ««Форестом Гампом», снятым Бергманом», то следующий игровой фильм Кахини — равно печальную и светлую трагикомедию «Фани» (Fany, 1995) — можно назвать «чешским «Человеком дождя»», где вопросы ответственности, терпимости и любви исследуются на материале взаимоотношений двух сестёр — жёсткой, праг-

матичной и в меру циничной Йиржины и 50-летней умственно отсталой Фани, так и оставшейся наивным ребёнком с большим сердцем и преподносящей урок добра ценой собственной жизни. В отличие от голливудской картины лишенный «плутовской» подоплеки, фильм сосредотачивался на нюансах вживания героини во «взрослую жизнь», где драматические эпизоды притирания характеров сменяются комедийными и трогательными сценами.

Последней вышедшей на большой экран картиной Карела Кахины (в последующие несколько лет вплоть до своей смерти в 2004 г. режиссёр будет работать только над телевизионными проектами) стала «Ханеле» — экранизация произведения известного чешского писателя, публициста и общественного деятеля Ивана Ольбрахта «Грустные глаза Ханы Караджич» о «запретной» любви деревенской девушки из ортодоксальной еврейской семьи и еврея-атеиста. И раньше не раз обращаясь к теме нетерпимости «светской», в этой ленте Кахиня обращается к нетерпимости религиозной: родители главной героини, впрочем, как и все жители их общины, не могут принять отношений девушки с городским гоем. Природа литературной первоосновы и отчасти режиссёрская утомлённость возрастом и временем смягчает этот конфликт до мелодраматических интонаций: то, что раньше послужило бы для Кахины поводом для создания мощных и жестких притч, теперь стало толчком для тихого, чувственного, во многом лирического повествования, проникнутого не трагическим, но ностальгическим чувством уходящего времени.

В 1990-е продолжает работать и один из главных творцов «кинематографического чуда», «оскароносец»¹⁵⁷ и «гениальный кинематографист»¹⁵⁸ Йиржи Менцель. В 1989 г. состоялась премьера его гротескной трагикомедии «Жаворонки на нитях»¹⁵⁹ (*Skřivánci na niti*), отправленной партийными боссами от кино «на полку» с монтажного стола в 1969 г. Спустя год, в 1990 г., картина была показана на МКФ в Берлине и получила главную награду фестиваля «Золотой медведь» и приз ФИПРЕССИ. Однако ознаменованные подобным успехом «новые времена» оказались для Менцеля едва ли не самыми непродуктивными: после «Оперы нищих» (*Žebrácká opera*, 1991), снятой по одноименной пьесе Вацлава Гавела (создавшего, как некогда Бертольд Брехт «Трехгрошовую оперу», свою вариацию на основе фабулы балладной оперы 18 века «Оперы нищего» Джона Гей) и экранизации романа Владимира Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» режиссёр взял паузу на 12 лет, хотя оба фильма, находящиеся на разных стилистических полюсах и в разных «весовых категориях», служили доказательством того, что Менцель был далек от профессиональной усталости.

¹⁵⁷ В 1968 г. картина Менцеля «Поезда под пристальным наблюдением» / *Ostře sledované vlaky* (1966 г.) (экранизация романа, пожалуй, самого важного для чешских кинематографистов писателя Богумила Грабала) получила приз Американской киноакадемии за лучший фильм на иностранном языке.

¹⁵⁸ Так после просмотра «Поездов под пристальным наблюдением» высказался ни больше ни меньше Жан-Люк Годар.

¹⁵⁹ В основе картины — рассказы из сборника «Объявление о продаже дома, в котором я не хочу жить» (*Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, 1965) Грабала.

«Опера нищих» представляла собой нечто вроде режиссёрской шутки и игры в ассоциации: пародийная стилистика и нарочитая условность картины могли напомнить раннюю работу Менцеля «Преступление в кафешантан» (*Zločin v šantánu*, 1968 г.), а актёрский состав из «нововолновских» (и не только) звезд (Рудольф Грушинский, Нина Дивишкова, Йозеф Абрахам) ненавязчиво навевал воспоминания о некогда великой кинематографической эпохе¹⁶⁰. Да и чем как не шуткой было участие в картине звезды с мировой славой Джереми Айронса (чьё имя отдельным титром было вынесено в начале и в конце фильма; в финальных титрах оно даже любовно отмечено сердечком), появляющегося в кадре лишь на несколько секунд в бессловесной роли заключённого, сидящего в темноте и страдающего от сладкой зависти к своему «коллеге», предающемуся в соседней камере любовным утехам с молодыми красотками.

В отличие от малобюджетной «Оперы нищих» фильм «Жизнь и невероятные приключения Ивана Чонкина» (*Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*, 1994 г.) стал масштабным кинематографическим проектом, для создания которого были привлечены силы (и деньги) пяти европейских стран (Чехия, Великобритания, Франция, Италия и Россия), и явился замечательным образцом комедии, с акробатической точно-

¹⁶⁰ От «Возвращения блудного сына» (*Návrat ztraceného syna*, 1966) Эвальда Шорма и «Капризного лета» (*Rozmarné léto*, 1967) того же Менцеля до «Сжигателя трупов» (*Spalovač mrtvol*, 1968) Юрая Герца и «Праздника в ботаническом саду» (*Slávnosť v botanickej záhrade*, 1969) Эло Гаветта.

стью балансирующей на грани фарса, абсурда и лиризма.

Сказочная по своей сути, но вписанная в реальный исторический контекст сталинского времени история о том, как простой солдат Иван Чонкин (Геннадий Назаров) был призван с гауптвахты («А правда, что у товарища Сталина две жены?») сторожить сломанный самолёт и в компании своей преданной спутницы, почтальонши Нюры (Зоя Буряк), одержал победу над местными чекистами и целым полком РККА, натравленными на него доносом полубезумного селекционера (Алексей Жарков), скрещивающего яблоки с картошкой и гонящего самогон по рецепту «на кило дерьма кило сахара», была проникнута жизнеутверждающим духом веселого безумия. Бережный к литературному первоисточнику сценарий Зденека Сверака, мастерская режиссура Менцеля и «вкусный» актёрский состав первоклассных русских актёров¹⁶¹ сохранили в гротесково-анекдотичном мире Войновича тот градус «душевности», за счёт которой даже «отрицательные» персонажи казались трогательными и по большому счёту безобидными злодеями.

Премьера состоялась на Венецианском фестивале и на фоне кровавых «конкурентов» — «Маленькой Одессы» (Little Odessa) Джеймса Грэя и «Прирождённых убийц» (Natural Born Killers) Оливера Стоуна была благосклонно оценена западными критиками, получив Медаль почёта от председателя Итальянского сената. Чешская критика, несмотря на 7 номинаций на глав-

¹⁶¹ В картине снимались Владимир Ильин, Валерий Золотухин, Сергей Гармаш, Зиновий Гердт...

ную местную кинопремию «Чешского льва»¹⁶², была более сдержана в похвалах и неоднородна. Наибольшее одобрения удостоился актёрский состав. Менцель же, настоявший на работе с русскими актёрами, впал в немилость. Кого-то не устраивал сценарий, не отразивший отдельных нюансов прозы Войновича; кто-то обвинял режиссёра в «развесистой клюкве» и потворству вкусам и представлениям о жизни в тоталитарном государстве западной публики; кто-то отмечал отсутствие творческого развития Менцеля.

Со стороны чехов недвусмысленно высказывалось недовольство тем, что в чешской картине играли русские¹⁶³; российский зритель же болезненно воспринял возможность иностранца смеяться над собой. По прошествии времени эти претензии кажутся следствием посттравматического синдрома, вызванного недавним (относительно выхода фильма на экран) развалом Советской империи и задетыми национальными комплексами с обеих сторон, нежели констатацией существующего акта мести чешского режиссёра русским.

После «Чонкина» Менцель уходит из кино в пражский драматический Театр на Виноградах. Кто-то разглядел в этом обиду на критиков, не принявших последнюю работу должным образом. Кто-то — уста-

¹⁶² «Лучший актёр» — Геннадий Назаров; «Лучшая актриса» — Зоя Буряк; «Лучший художник» — Милан Бычек; «Лучший монтаж» — Йиржи Брожек; «Лучший сценарий» — Зденек Сверак; «Лучший режиссёр» — Йиржи Менцель; «Лучший фильм» (по аналогии с «Оскаром» вручается продюсерам) — Эрик Абрахам, Катя Крацова.

¹⁶³ Видимо, в качестве моральной компенсации в чешском прокате фильм был выпущен в чешском дубляже, а не субтитрирован.

лость от новых рыночных условий кинопроизводства. Кто-то списывал уход на распад творческого тандема со Зденеком Свераком, к тому моменту уже активно сотрудничавшим как сценарист и актёр со своим сыном Яном¹⁶⁴. Не сбрасывая со счетов эти версии, думается, решающим мотивом для ухода оказалась продажа прав на создание фильма по произведению Богумила Грабала «Я обслуживал английского короля» (Obsluhoval jsem anglického krále) Карелу Кахине. Возможность переноса книги на экран писатель обсуждал с Менцелем в пору, когда роман был ещё не дописан (конец 1960-х — начало 1970-х гг.), но после смерти Грабала в 1997 г. выяснилось, что писатель успел раздать множество разрешений на экранизацию, в том числе на картонных подставках для пива, разным режиссёрам. Последовала череда громких судебных разбирательств и публичных выяснений отношений, апогеем же стал случай, имевший место на открытии Карловарского фестиваля в конце 1990-х гг., когда 60-летний Менцель побил тростью злополучного правообладателя. Как бы то ни было споры были разрешены в пользу оscarоносного мэтра и в 2007 г. фильм «Я обслуживал английского короля» вышел в прокат.

Скандалный ореол, участие — впервые за 17 лет чешского фильма — в основной программе Берлинале¹⁶⁵ и фамилия Менцеля в титрах обеспечили картине

¹⁶⁴ Отчасти режиссёр подтверждал, не называя имени своего недавнего соавтора, эту версию, повторяя, что перестал находить интересный для себя сценарный материал.

¹⁶⁵ По иронии судьбы предыдущим чешским фильмом, показанным в Берлине в 1990 году, были «Жаворонки на нитях» того же Менцеля.

зрительский интерес, в результате чего лента заняла второе место прокатной таблицы за 2007 г., опередив «Шрека Третьего» (Shrek the Third, реж. Крис Миллер) и «Гарри Поттера и Орден Феникса» (Harry Potter and the Order of the Phoenix, реж. Дэвид Йейтс).

Но чешские критики были настроены не столь доброжелательно, скептически констатируя, что, несмотря на масштабность проекта, «Я обслуживал английского короля» оказался далеко не лучшим фильмом Менцеля. Так, почитателей творчества Грабала (или просто с ним знакомых) не устраивала иллюстративность, с которой режиссёр подошёл к роману, выполняя требования продюсеров предельно точно и полно придерживаться содержания книги (учитывая размеры романа, задача практически невыполнимая в объёмах полнометражного хронометража). Других — то, что в фильме были отражены всё-таки не все эпизоды (например, встреча главного героя с Джоном Стейнбеком). Третьих не устраивала «благополучная» подача материала, не отразившая ни глубины, ни сложности грабаловской прозы, ни нюансов духовного перерождения главного героя. Четвертые не приняли художественное решение (эксцентрическая стилизация в духе немого кино воспоминаний и реалистически поданное настоящее), на основе чего многие делали вывод, что Менцель так и не смог решить, что же он хотел снять: пышный визуальный эксперимент или добротную историческую драму? Пятые же ставили в упрёк стареющему режиссёру обилие на экране обнаженных женских тел. И прочее, и прочее, и прочее...

При правомерности некоторых замечаний (особенно тех, что касались несоответствия грабаловской поэтике), надо отметить, что Менцель, оставшись верным себе, не изменил Грабалу в главном — иронично-мудром взгляде на простого человека, умении совместить юмор и грусть, трагедию и абсурд, наивность и сарказм. Рассказывая саму по себе сомнительную историю о жуликоватом официанте Яне Дите, путем нехитрых уловок зарабатывающем сначала на чехах, затем на нацистах, а потом ставшем миллионером, продавая конфискованные у отправленных в топки евреев марки, оба автора далеки от осуждения в конформизме ли, в оппортунизме ли маленького (во всех смыслах) человека, желающего выжить в эпоху больших перемен. Всё о своём герое понимая и, к слову, наказывая (за свои миллионы Дите отправляется напрямиком в тюрьму на 15 лет из расчёта год за миллион), а точнее — давая возможность если не раскаяться и многое понять, — и Грабал, и Менцель слишком очарованы его витальностью, упрямой гибкостью и невозмутимой цельностью. Надевая по-детски органичной наивностью, они спасают своего героя от тяжести вины за преступление невмешательства.

Возможно, «Я обслуживал английского короля» и не оправдал надежд эстетов, однако фильм был достаточно хорош, чтобы вкупе с полученными четырьмя (при девяти номинациях) «Чешскими львами», в том числе за лучшую режиссуру и лучший фильм¹⁶⁶, стать

¹⁶⁶ «Чешского льва» также получили Мартин Губа за лучшую мужскую роль второго плана и легендарный оператор Яромир Шофр.

достойным завершением кинематографического пути. Однако после шестилетнего перерыва Менцель снимает новую картину — на этот раз и впервые за свою карьеру по собственному сценарию — «Донжуаны» (Donšajni), премьера которой состоялась в сентябре 2013 года. Эта распутная, по заверениям официальных прокатчиков, комедия о страсти к музыке и женщинам, а точнее о пикантных подробностях из жизни руководителя небольшой оперной труппы, известного оперного певца и певицы-любительницы, сведённых постановкой моцартовского «Дона Жуана», оказалась не вполне соизмерима с именем своего создателя. И дело даже не в том, что сюжет не очень вытетен, комедия о страсти вовсе не страстна и часто — не смешна, а в том, что фильм слишком безлик и вял, чтобы быть фильмом Менцеля. И пока продюсеры картины обговаривают возможности проката «Донжуанов» в Греции, Италии и Испании, чешские критики уже готовятся к расправе над легендой.

«Новое время» для Веры Хитиловой, автора культовых «Маргариток» (Sedmikrásky, 1966), началось с «Мои пражане меня понимают» (Mí Pražané mě rozumějí, 1991), фильма для главной возмутительницы спокойствия чешского кино ещё со времен «новой волны» необычного, хотя давно затерявшегося в её фильмографии. Никогда прежде не интересуясь ни историческими картинами, ни биографическими, но всегда предельно резкая и бескомпромиссная по отношению к людям и времени, в первые «послереволюционные» годы Хитилова сняла костюмный байопик о Моцарте, приехавшем в Прагу на премьеру оперы «Дон Жуан»,

где единственным «хулиганством» стало перемещение героев XVIII века в век XX. В построенном на анахронизме (Моцарт рассекает на карете по улицам современной Праги, ловя взгляды недоумевающих прохожих и радуясь рекламным растяжкам с надписями Mozart Open) фильме рассуждалось о творческой свободе и давлении общества на творца, но легкомысленный тон подачи материала представлял происходящее в виде несколько экстравагантной шутки, понятной только самим авторам.

Видимо, отдохнув на «Пражанах», в следующей своей картине «Наследство, или Едрёнавошьгутентаг» (*Dědictví aneb Kurvahošigutntág*, 1992)¹⁶⁷ Хитилова вернулась полной сил и решимости рассказать людям и времени всё, что она о них думает, позаимствовав так внезапно полюбившуюся чешскому кинематографу фабулу о свалившемся на голову бедняка огромном состоянии, которое тот, разумеется, незамедлительно просаживал (фильмы такого рода получили название реституционных комедий). Но если в руках таких режиссёров, как Вит Олмер или Зденек Трошка, подобная история выглядела современной сказкой, воплощавшей вечное стремление обогатиться, не приложив к этому никаких усилий, и выражавшей «веру в справедливость нового режима (в частности, в действующий институт реституции)»¹⁶⁸, у Хитиловой она пре-

¹⁶⁷ Существуют и другие, непечатные варианты перевода этого названия.

¹⁶⁸ Камила Долотина «По собственным следам. Чешский кинематограф в поисках аутентичности», Искусство кино, 2013, №1, январь.

вратилась в злую сатиру, живописующую «прелести» первых годов постреволюционной жизни. Также был далёк от традиционного образа наивного простака, свойственного комедиям подобного типа, главный герой картины — деревенский бездельник Богуш в блестящем исполнении одного из самых востребованных в Чехии актёров Болека (Болеслава) Поливки, являющегося по совместительству соавтором сценария¹⁶⁹. В отличие от своих коллег по жанру герой представлял собой не безобидного конформиста, а паразита, «мелкого беса», пережёванного и выплюнутого в жизнь новым временем.

Главной чертой наступившей эпохи для Хитиловой оказывается пошлость: хлещущие пиво и сливовицу «простые» люди; пьяные споры о том, кто, когда и зачем вступал в партию или из неё выходил; «новые чехи» с толстыми золотыми цепями в малиновых (да, да, именно малиновых) пиджаках; жеманные нувориши... Но главным «транслятором» пошлости оказывается сам Богуш, человек из народа, с его неуёмным желанием купить и оплатить всё, что попадётся на глаза или взбредёт в голову: от ресторанных деликатесов до пластической операции по увеличению носа своему приятелю (потому что негоже мужику ходить с таким маленьким носом); от шляхи, к которой он воспылал «чистой любовью» после удачного посещения «массажного салона», до арабского скакуна, на котором герой рассекает в майке с Микки Маусом; от домашнего бас-

¹⁶⁹ Сотрудничество Веры Хитиловой и Болеслава Поливки началось еще в конце 1980-х с картины «Шут и королева» (Šašek a královna, 1987).

сейна, соседствующего с разваливающимся деревянным сортиром, до карусели с лебедями, установленной на деревенском пустыре.

Форма, избранная автором, оказывается адекватна изображаемому. Не боясь обвинений в дурном вкусе (которые незамедлительно последовали), Хитилова работает на грани срыва в скабрёзность, нарочито подчеркивая, гиперболизируя гротескную подложку фабулы и образов. Насыщая жанр реституционной комедии иным содержанием, она разрушает его альтернативным финалом, закольцовывая композицию и превращая сказочную историю в современную притчу, где нравственный вывод выступает как минус-приём, оказываясь тем значимее, чем больше его избегала автор. После того как выясняется, что он вовсе не сын умершего, Богуш в одночасье теряет и деньги, и приятелей, и свою «любовь» — проститутку Иренку, но на следующий день за ним в пивную приходит некто (явившийся накануне в виде ангела, отругавшего героя за слово «блин») и сообщает, что настоящий отец оставил ему в наследство 10 млн долларов. «Теперь я куплю вас всех», — этими словами, обращёнными скорее зрителям, чем собутыльникам Богуша, заканчивает фильм Хитилова, преподнося их не как угрозу, а как констатацию того, что в наступившем времени человек — такой же товар, как устрицы или кирпичный завод.

В свое время фильм вызвал недоумение у критиков (в отличие от зрителей, которые на картину пошли), разглядевших, вероятно, от неожиданности лишь то, что больше всего бросалось в глаза — гиперболизм и ав-

торскую желчь, — и посчитавших работу весьма сомнительной. Однако по прошествии двух десятилетий оказалось, что эта лента — едва ли не лучшее свидетельство разгульной сущности ранних 1990-х, в связи с чем ««Наследство...» вновь выходит на первый план в рейтинге самых значимых лент постреволюционного периода»¹⁷⁰.

В следующей картине «Силки, силки, силочки» (Pasti, pasti, pastičky, 1998) Вера Хитилова обратилась к одной из своих любимых тем противостояния женского и мужского миров, приправив её политической подоплёкой. Но если в предыдущем фильме тотальный сарказм заглушал заложенную в подтекст серьёзность, то в «Силках...», начинающихся как чёрная комедия и продолжающихся как фарс, драматизм набирает силу, чтобы прозвучать мощным аккордом в финале.

В основу фильма легла история преступления и наказания. Молодая женщина-ветеринар Ленка (в исполнении Зузаны Стивиновой, номинированной за эту роль на «Чешского льва») изнасилована двумя мужчинами, вызвавшимися подвезти её до ближайшей бензозаправки. Симулировав потерю сознания, а затем амнезию, героиня заманивает их в свой дом, где, опоив снотворным, кастрирует. Но месть оборачивается против Ленки, когда выясняется, что насильники — не случайные отморозки, а представители так называемой элиты: один из них — дизайнер в крупном рекламном агентстве, а второй и вовсе замминистра

¹⁷⁰ *Камила Долотина*. По собственным следам. Чешский кинематограф в поисках аутентичности. Искусство кино, 2013, №1. январь.

экологии. Обратившись за помощью и поддержкой к единственным близким ей людям — подруге-журналистке и своему возлюбленному — героиня становится заложницей их амбиций и эгоизма. Подруга пытается раздуть замалчиваемый скандал и по ходу соблазняет жениха Ленки, а сам жених, поначалу «простивший» невесту за изнасилование, в итоге решает шантажировать политика, чтобы добиться запрета на вырубку деревьев около школы.

Позволяя себе зло подшучивать над мужской уязвимостью в интимной сфере и без стеснения со смехом «живописать» кошмар кастрации (думается, ни одному режиссёру-мужчине не придёт в голову превращать в фарс «путешествие» незадачливых героев с жестяной банкой, в которой бережно уложены отрезанные органы, и тем более доходить до крайности в своём презрении к «сильному» полу, включив в картину эпизод поедания привилегированных депутатских гениталей случайным гостем, спутавшим их с неведомым деликатесом), Хитилова становится предельно серьёзной, когда речь заходит об уязвимости женской, что дало повод многим считать «Силки...» воинствующе феминистской картиной. Однако Ленка, оказавшаяся в ситуации одна против всех, становится в картине заложницей не гендерных стереотипов (остальные героини далеки от феминистских идеалов и являются такими же моральными монстрами, как и мужчины), а построенной на лицемерии общественной системы, изменившей название, но не поменявшей суть: в финале героиню, прилюдно обвинившую замминистра в изнасиловании, увозят в психиатрическую лечебни-

цу при молчаливом согласии подружки и активной помощи жениха, помогающего врачам заталкивать свою бывшую возлюбленную в машину скорой помощи.

«Изгнанные из Рая» (Vyhnaní z ráje), снятые через три года, в 2001, стали кульминацией в провокативном творчестве Хитиловой «новых времен». Обращаясь к мотиву потерянного рая, так или иначе варьировавшегося в её работах еще в 1960-х гг., автор даёт волю своей мизантропии, демонстрируя человеческое уродство не только внутреннее, но и внешнее. Но если в её сюрреалистических работах рай представлялся элементом значимым, мифологемой, то в «Изгнанных...» это понятие оказалось обманом, фикцией, глупой выдумкой кинематографистов.

Сюжет строится вокруг съёмок фильма. Режиссёр Ростя (его играет Болек Поливка) замышляет грандиозный проект «Рай» — притчу о людях, познающих блаженство не отведавших запретного плода Адама и Евы на фоне «девственных» пейзажей нудистского пляжа.

Человек — Бог или Дьявол? Способен ли он достичь счастья и взаимопонимания? Возможно ли обретение гармонии в слиянии с природой? Этими вопросами задается герой, параллельно ругаясь с женой (в исполнении французской актрисы и бывшей жены Поливки Шанталь Пулен), обвиняющей его в изменах и равнодушии, и выясняя отношения со сценаристом и русским продюсером, мечтающим не об экспериментальных эстетских изысках, а об эротической лав стори. Форма «фильма в фильме», демонстрирующая изнанку съёмочного процесса, разрушает «райскую» иллюзию и способствует убеждению зрителя, что если блажен-

ство и возможно, то только в форме неумелой имитации перед камерой. В начале XXI века рай можно только симулировать. Отношение к наготы как к естественной, а потому прекрасной форме существования человеческого тела в картине Хитиловой также трансформируется. Камера Клауса Фуксйегера с бесстыдным равнодушием фиксирует физическое несовершенство плоти, превращая изображение не в райскую идиллию, а в босховские картины ада, где уродство физическое оказывалось знаком повреждения души.

В своей последней картине¹⁷¹ «Приятные моменты без гарантии» (*Hezké chvílky bez záruky*, 2006) Хитилова, обычно помещающая своих героев в более экстравагантные ситуации, казалось бы, уходит от индифферентных притчеобразных форм, снимая не претендующую на обобщения драму из жизни практикующего психолога Ганы, раздающей советы, как жить пациентам, в то время как собственная жизнь летит под откос. Однако перемежая сцены семейных размолок с эпизодами из профессиональной практики, решёнными как своеобразные скетчи, режиссёр создаёт паноптикум неврастеников, извращенцев, истеричек, безумцев, убийц или просто несчастных в своём одиночестве людей, из которых складывается образ современного общества. И дело оказывается вовсе не в том, что кто-то из героев плох, а кто-то очень плох. Режиссёр моделирует ситуацию распада основ, всеобщего морального разлада, зыбкости вещества жизни, где люди оказываются не трансляторами зла, а жертвами «вывихнутого сустава века». Нагромождая одну

¹⁷¹ Хитилова умерла 12 марта 2014 года в возрасте 85 лет.

проблему за другой, Вера Хитилова, выступая и автором сценария, не дарует своей героине освобождения в форме закрытого финала. Последние кадры фильма — то ли смех, то ли плач Ганы (реакция на беспокойство пациентки: а вдруг её, занимающуюся любовью в плывущей по Влтаве лодке, видел сам пан президент) — оставляют героиню в мучительном состоянии неопределенности.

В отличие от Веры Хитиловой, провокативность творчества которой давно из плоскости эстетической перешла в плоскость сюжетную, Ян Немец (автор сюрреалистических «Алмазов ночи» / *Démanty noci*, 1964; и гротескно-абсурдистских работ «О празднике и гостях» / *O slavnosti a hostech* и «Мученики любви» / *Mučedníci lásky*, обе — 1966), вернувшийся из эмиграции¹⁷² в 1989 году, продолжил работать в экспериментальном формате. Его первой игровой полнометражной картиной «В огне королевской любви» (*V žáru královské lásky*, 1990), снятой после пятнадцатилетнего перерыва¹⁷³, стала экранизация маргинального ро-

¹⁷² В своих интервью режиссёр уточняет: «Я никогда не был в эмиграции, я был в изгнании» (цит. по http://www.ce-review.org/01/17/interview17_kosulicova.html).

¹⁷³ После отъезда из Чехословакии живя первые годы в Западной Германии, режиссёр снял только две игровых работы — телевизионную версию рассказа Франца Кафки «Превращение» (*Die Verwandlung*, 1975), непринятую немецким зрителем, и полнометражную «Глубокий вырез» (*Das Rückendekolleté*, 1975), провалившуюся на Каннском фестивале. Перебравшись в Америку, в Калифорнию, один из самых ярких представителей «новой волны» снимал только то, что могли позволить ему обстоятельства — документальные фильмы для местных ТВ и... свадьбы.

мана Ладислава Климмы «Страдания князя Штерненгоха» (Utrpení knížete Sternenhocha), ставшего поначалу культовым в андеграундной среде интеллектуалов, а со временем и классикой чешской литературы. В книге, опубликованной в 1928 году, а затем запрещённой на многие десятилетия, рассказывалась фантазмагорическая история дикой любви немецкого аристократа к своей жене Хельге, после свадьбы превратившейся из странной девушки в садистическое чудовище и находившей упоение в унижении мужа — мнящего себя великим уродливого карлика. Убив новорожденного ребёнка, героиня замысливает расправиться и с самим князем.

Несмотря на то что любовь героя разгорается тем сильнее, чем больше его пытаются извести, он опережает жену в намерениях и бросает Хельгу в тюрьму, где она умирает, но не перестает мучить свою «жертву», являясь к нему теперь как привидение. Скандальную историю двух уродов, разворачивающуюся у Климмы на фоне диких германских лесов, Немец перемещает в современную Прагу, тем самым превращая город в столицу мифического государства, находящегося в плену у двух монстров, пожравших друг друга.

Немец называл эту работу едва ли не самым «традиционным» своим фильмом, однако внятный нарратив и присутствие звёзд (актёров Иванны Хилковой и Болека Поливки, а также экстравагантного певца Вилема Чока), наличие которых, вероятно, и являлось маркером «неавторства», не помешали ни игре в жанры, — Немец работает на стыке хоррора в духе гран-гиньоля, эротической любовной драмы и сатирической ко-

медии — ни масштабу провокации, испытывавшей порог зрительской чувствительности при виде крови и отъеденных голов. Вглядываясь на крупных планах в перверсии своих персонажей, Немец далек от реалистического взгляда, представляя «В огне королевской любви» жуткой визионерской сказкой, где грани между реальностью и бредом не существует, зато существует внятный посыл не столько моральный, сколько политический. Отойдя от буквы первоисточника, Немец оставляет в живых ребёнка героя, который оказывается дегенеративным уродом с двумя головами — матери и отца. В этой трансформации образа из убиенного младенца в опасное чудовище внятно считывается мысль о власти, способной, даже самоуничтожаясь, породить еще больших монстров.

Следующей полнометражной игровой работой стал фильм «Имя кода — Рубин» (*Jméno kódu Rubín*, 1997). Сплавляя фабульную основу — современную историю молодых влюблённых Михала и Рубин — с архивными кадрами событий Второй мировой войны и псевдодокументальными съёмками, режиссёр поместил происходящее на экране в сказочный контекст поиска философского камня, создав тем самым альтернативный вариант главного военного конфликта XX века, в котором основными силами оказывались Америка и нацистская Германия, сражавшиеся за право обладать алхимическими тайнами. При всей амбициозности задачи по тотальной мистификации времени и пространства (о том, насколько важен был для Немца этот проект, говорит тот факт, что выходу фильма в прокат предшествовала серия статей в главном киножурна-

ле Чехии Film a doba, где режиссёр теоретизировал об эстетике «чистого» кино, алхимии, тайнах вселенной и любви) фильм оказался надуманной, безжизненной конструкцией, не способной увлечь ни экспериментаторским духом (в отличие от предыдущего фильма, мир «Имя кода — Рубин» на грани мокьюментари и сказки лишен цельности), ни романтической подоплекой. Игра Яна Потмешила и Люции Рейхртовой была слишком схематична, чтобы убедить зрителя, будто любовь их героев, отправившихся на поиски философского камня, и есть последний элемент в алхимической цепочке.

После провала второго фильма (при относительном успехе «В огне королевской любви») Немец переходит в статус «неформатных» авторов, чьи киноэксперименты оказываются нерентабельны в рамках рыночных отношений. По этой причине следующий его фильм «Ночные разговоры с матерью» (Noční hovory s matkou, 2001)¹⁷⁴ был снят на цифровую камеру практически в одиночку (в этой картине Немец выступал не только как режиссёр, но и как автор сценария, актёр¹⁷⁵, оператор, композитор и исполнитель), а премьерный показ состоялся в интернете.

Очевидно отсылающая к «Письмам к отцу» Франца Кафки, эта работа носила характер исповедальный: в диалог с давно умершей матерью вплетались воспо-

¹⁷⁴ Цит. по http://kultura.idnes.cz/nemcovy-hovory-s-matkou-uvede-ct-d4d-/filmvideo.aspx?c=A021008_101353_filmvideo_ef.

¹⁷⁵ Помимо самого режиссёра в картине бесплатно снялся Карел Роден, выступивший своеобразным альтер эго Немца, и Зузана Стивинова в роли матери.

минания о прошлом — браках с художницей, одной из самых ярких фигур чехословацкой «новой волны», Эстер Крумбаховой и известной певицей Мартой Кубишевой, дружбе с Павлом Юрачком и жизни в Америке, а кадры путешествия по Праге от Вацлавской площади к крематорию и кладбищу чередовались с кадрами «случайного» американского авианалёта на жилые кварталы Праги в 1945; танков, введённых в город в 1968; а также с хроникальными кинофрагментами о «бархатной революции» в ноябре 1989 года. В экспериментально-исповедальном духе снят и следующий фильм Немца — «Пейзаж моего сердца» (*Krajina mého srdce*, 2004). В его основу лег предельно личный рассказ о перенесённой операции на сердце, в ходе которой режиссёр едва не умер. Этот опыт стал толчком для рассуждений широкого спектра: от мыслей о медицине до рефлексии о жизни и смерти, судьбе и времени.

Найдя наиболее удобный способ оформления кино-материала, где игровое начало соседствует с документальным, истории из жизни рассматриваются в контексте знаковых исторических событий, а границы реальности открыты для авторской фантазии, Немец снимает близкие к видеоарту ленты «Тойен» (*Toyen*, 2005) о судьбе Марии Черниновой (одной из основательниц Общества сюрреалистов и наиболее значимой женщине-художнике Чехословакии) и Йиндржиха Гейслера (поэта-сюрреалиста и фотографа); и «Девушка Феррари Дино» (*Holka Ferrari Dino*, 2009) — реконструкцию событий, произошедших с Немцем в 1968 году, когда он с друзьями пытался передать за грани-

цу киноматериал о подавлении Пражской весны. Последней на сегодняшний день работой Яна Немца стал экспериментальный фильм *Heart Beat* (2010) — первая в истории чешского кино полнометражная лента в формате 3D.

Но если фильмы, снятые Немцем за последние 20 лет, так и остались в статусе *ad marginem*, — принадлежа к стихии артхауса, они не нашли широкого признания ни у коллег, ни у критиков, ни у зрителей, — то работы Яна Шванкмайера, начинавшего в кино параллельно с «нововолновцами», хотя «официально» никогда к ним не относившегося, за несколько десятилетий приобрели статус культовых¹⁷⁶.

Дебютировав в 1964 году с 11-минутной лентой «Последний фокус пана Шварцеваллеа и пана Эдгара» (*Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara*), до конца 1980-х года режиссёр работал в формате сюрреалистических короткометражек, где соединялись актёрская игра и мультипликация; экзистенциальный пессимизм прятался за ширму гротеска и чёрного юмора, а неудержимая авторская фантазия оформляла мир как визионерскую игру образов.

При этом материалом для экспериментов режиссёра служили не образы, рождённые пограничными состояниями психики, что было характерно для сюрреалистического искусства, а бытовой «сор» — гвозди, ключи, пуговицы, носки и т. д. Из этого «сора» в фильмах рождалась новая реальность, пространство не морока и сна, а страшной сказки, где всё живо и всё

¹⁷⁶ О влиянии Шванкмайера на свои фильмы говорили Терри Гиллиам и Тим Бёртон.

таит опасность (по этой причине некоторые западные критики иронично прозвали Шванкмайера «сюрреалистом кухонных раковин»).

В большое кино Шванкмайер пришел уже зрелым мастером со сложившейся системой эстетических и смысловых координат — в 1988 году. Его первыми полнометражными лентами стали «Алиса» (*Něco z Alenky*, 1988) и «Урок Фауста»¹⁷⁷ (*Lekce Faust*, 1993), в основе которых лежал легализующий сюрреализм сказочно-мифологический материал («Алиса в Стране чудес» и средневековый миф о Фаусте), выводящий мир из статуса морока и галлюцинации в положение альтернативной реальности, не знающей законов и ограничений. При этом обе картины были проникнуты анимационным духом: хотя «Урок Фауста» опирался на реальность в значительно большей степени, чем «Алиса» (единственным живым персонажем в ленте была маленькая исполнительница главной роли), в этих фильмах царил дух то увлекательных, то зловещих метаморфоз, когда люди превращались в кукол или марионеток, а «мёртвые» предметы оживали.

Однако если первый фильм был оммажем Льюису Кэрроллу, которого режиссёр почитает одним из вдохновителей своего творчества (эта детская книга для взрослых была прочитана режиссёром не как сказка

¹⁷⁷ Ещё в 1950-е годы Шванкмайер принимал участие в съёмках короткометражного кукольного мультфильма Эмиля Радока «Фауст» (*Johannes doktor Faust*, 1958), где он работал ассистентом режиссёра. Затем он обратился к этому сюжету в 1963 году, поставив «Фауста» в легендарном пражском театре «Семафор». В начале 1980-х режиссёр безуспешно пытался восстановить эту постановку в не менее легендарной «Латерне магии».

для «семейного просмотра», а как жутковатое роуд-муви, фильм-путешествие по ландшафту фантазий), то второй, отсылающий в равной степени к текстам Иоганна Гёте, Кристофера Марло, Кристиана Граббе и народно-ярмарочным представлениям о средневековом учёном, продавшем душу дьяволу, — выдавал в своём создателе не только художника, но и мыслителя. Договор с дьяволом оказывается в «Уроке Фауста» не бунтом одиночки, жаждущего познания или величия, а слабостью обычного человека, простого прохожего, случайно выхваченного из толпы камерой.

Игры Мефистофеля с фаустами нашего времени (режиссёр закольцовывает историю своего героя с историями безымянных персонажей в начале и конце картины, следующих по одному и тому же маршруту, — из привычной жизни напрямик в смерть и ад) оборачиваются дурной повторяемостью; это замкнутый круг, по которому движется не тот или иной герой, но всё человечество, искушаемое жаждой секса, власти и славы. Шванкмайер также ведёт свою игру. Уравнивая, а порой и превращая актёров в кукол (из дерева ли, из пластилина ли), помещая действие в мистическое пространство, способное к бесконечной трансформации, режиссёр вовлекает зрителя в атмосферу тайны и неопределённости, представляя мир как кукольный театр, на сцене которого злоеущие силы дают своё макабрическое представление.

Следующей работой Шванкмайера становится эксцентрическая комедия «Конспираторы наслаждений» (*Spiklenci slasti*, 1996). Гротескно обыгрывая матрицу эротического фильма, по-хулигански пропущенную

через призму сюрреалистической фантазии, режиссёр создаёт своеобразный перевёртыш, представляющий дотошный и последовательный рассказ о пути, который проходят шесть персонажей в поисках оргазма, при этом источником удовольствия в ленте оказываются не люди, а предметы, сложные механизмы, сконструированные героями, или даже еда.

Именно они становятся главными объектами режиссёрского интереса, а вовсе не парад забавных первертов от фетишистов, садомазохистов и мастурбаторов до представителей более изысканных форм девиантного поведения, вроде любительницы заталкивать через резиновую трубочку в нос и уши хлебные шарики, оттого сексуальный подтекст картины если и способен что-то возбудить в зрителе, то только восхищение целеустремлённостью, с которой персонажи идут к намеченной цели, изобретательностью, с которой они подходят к воплощению своих желаний, и улыбку.

На первый взгляд может показаться, что «Конспираторы наслаждений» — не более чем режиссёрская шутка. Однако рассмотренная в контексте творческих практик Шванкмайера, много лет исследовавшего влияние тактильных ощущений на человеческую фантазию, картина приобретает едва ли не программное значение. Используя в качестве реквизита инсталляции, созданные в результате осязательных экспериментов¹⁷⁸ (например, металлическая крышка с рези-

¹⁷⁸ В книге «Сюрреализм против временного» описывается одна из коллективных сюрреалистических игр, придуманных Шванкмайером. Взяв за основу фотографию, где изображен бородатый реставратор в момент работы — художник осторожно держит

новыми щупальцами, скалка с гвоздями, телевизор, оснащённый искусственными руками), и выдавая их в картине в качестве конструкций, придуманных персонажами для самоудовлетворения, режиссёр превращает фильм в исследование не только эротических стихийных импульсов, спровоцированных тактильными фантазиями героев. Веря в «консервацию» смыслов, внутреннюю жизнь предметов, способных раскрыть свои значения при соприкосновении с ними, режиссёр обращается к зрительскому бессознательному, освобождая воображение и чувства из-под гнёта разума.

Однако картина оказывается не просто забавным экспериментом или игрой в свободные ассоциации. Обращаясь к сексуальности современного рядового человека, Шванкмайер трактует её как фактор асоциальности. Пересекаясь друг с другом весь фильм — на улице ли, в магазине, в подъезде, коридоре или даже в одной постели, — его анонимные конспираторы вме-

шприц с краской над частично разрушенной фреской Христа, — режиссёр собрал инсталляцию, где композиционно каждому объекту изображения соответствовал тот или иной предмет. Так, старый ботинок представлял грудную клетку Спасителя, мех — волосы и бороду реставратора, а штопор — шприц. Эта конструкция помещалась в плотный чёрный мешок. Сначала участники игры должны были ощупать её и нарисовать угаданные предметы. Затем игроки описывали ассоциации, рождённые этими ощущениями, после чего им показывали десять фотографий и просили угадать, какую из них «представляла» скрытая в мешке конструкция. — «The Platform of Prague Twenty Years On» in *Surrealism Against the Current*, edited by Michael Richardson and Krzysztof Fijałkowski (Pluto Press, 2001), p. 84.

сто непосредственного контакта и живого общения отдают предпочтение миру собственных диковатых фантазий и всевозможным формам самоудовлетворения, что подчеркивается отсутствием в картине слов на фоне изобретательного аудиоряда, в котором доминантными оказываются сочные звуки, издаваемые предметами и работающими механизмами.

Несмотря на утверждение, что ему больше нравится работать с мёртвым материалом («Я — некрофил», — шутит режиссёр), с каждым последующим фильмом Шванкмайер все меньше прибегает к анимационным приёмам и все больше приближается к «нормальной» эстетике игрового кино. Фильм, снятый четыре года спустя после «Конспираторов...», «Полено» (Otesánek, 2000)¹⁷⁹, оказался едва ли не самым зрительским в творчестве режиссёра. Мультипликация присутствует здесь лишь в той степени, в какой допускает её сюжет народной чешской сказки, лежащий в основе картины. Актёры, чьё существование на экране в прежних работах художника носило весьма условный характер, а человеческая сущность их персонажей ставилась под сомнение, работают психологически точно и достоверно.

Внятный нарратив и перенесение жуткой истории из волшебного измерения в бытовое пространство современного города роднит «Полено» с жанровой моделью фильмов ужасов. Однако и в этом рассказе о бездетной паре, «усыновившей» деревянный корень, ко-

¹⁷⁹ Награда чешских критиков за лучший игровой фильм, а также три статуэтки «Чешского льва» за лучший фильм, лучшую режиссуру (Ян Шванкмайер, Эва Шванкмайерова) и лучший постер (Эва Шванкмайерова).

торый, получив имя Отик, вскоре оживает и начинает пожирать все, что попадает к нему «под руку» — от кошки до собственных «родителей», — легко считываются излюбленные автором мотивы, из которых центральным оказывается мотив еды, связанный в творчестве Шванкмайера с разложением и смертью, а также вполне отчетливо проявляются темы бунта против природы, как в «Уроке Фауста», и деструктивной силы желания (в данном случае — желания иметь ребёнка), как в «Конспираторах удовольствий», приводящих к трагическому исходу.

В 2005 году на экраны выходит «Безумие» (Šílení, 2005) — авторская вариация на тему двух рассказов Эдгара Аллана По «Система доктора Смоля и профессора Перро» и «Заживо погребённые». Сценарий картины был написан еще в 1970-е годы, однако был запрещён цензурой. Причины запрета истории знакомства робкого молодого человека, страдающего ночными галлюцинациями (в исполнении одного из самых известных чешских артистов среднего поколения — Павла Лишки), и проповедующего богохульное распутство словами де Сада таинственного Маркиза (Ян Тржишка), предлагающего юноше помощь в лечении его недуга, становятся очевидны уже с первых минут картины, предварённой своеобразным авторским предисловием.

«Тема этого фильма — давний идеологический спор по поводу принципов управления сумасшедшим домом, — поясняет, стоя перед камерой, Шванкмайер. — Есть два базовых метода такого управления. И оба весьма экстремальны. Первый — абсолютная

свобода, второй — старый и проверенный метод контроля и наказания». Очевидно, что обращение к теме власти и прозрачная трактовка общества как лечебницы для умалишенных, каким бы именем классика они ни прикрывались, в период «нормализации» были невозможны. Однако несмотря на зазор в несколько десятилетий, что разделяет сценарий и его воплощение, этот материал не только не устарел (при желании и сейчас в фильме можно считать политический подтекст, отсылающий к истории Чехословакии второй половины XX века), но помещённый в контекст новейшего времени приобрел новые оттенки смыслов, не утратив своей остроты.

Несмотря на заверение автора, что «Безумие» — это фильм ужасов, картина представляет собой не что иное, как притчу о человеке, мечущемся между вседозволенностью и диктатурой. Мир в картине Шванкмайера оказывается не театром, каким он представлялся в том же «Уроке Фауста», а больницей для душевнобольных, где люди — всего лишь сырой материал для мясорубки истории: на протяжении всего фильма действие перебивается анимационным «путешествием» нескольких кусков свинины из разделанной туши на прилавки магазинов, что недвусмысленно считывается как метафора человеческой участи (универсальность вывода подчёркивается намеренным временным сбоем — множеством анахронизмов, вроде карет, экипажей, расшитых золотом кафтанов и машин, телефонов и джинсов).

Диагностировав безумие мира, спустя пять лет Шванкмайер возвращается в наиболее комфортную

для сюрреалиста область сновидений и снимает неожиданно лёгкий фильм — психоаналитическую комедию «Пережить самого себя: теория и практика» (Přežít svůj život [teorie a praxe], 2010), где посредством совмещения коллажной и силуэтной анимации с игрой актёров (в основном только на крупных планах) создаётся причудливое тождество миров реальности и сна, в которых живёт главный герой картины. В отличие от предыдущих работ, где образный ряд рождал ощущение ночного кошмара, в котором разом вырывались наружу злые демоны человеческого подсознания, этот ироничный рассказ о немолодом офисном работнике, выясняющем тайны своего детства благодаря анализу своих снов о прекрасной брюнетке, очевидно заряжен терапевтической, созидательной энергией. Поэтому ни люди с головами кур и собак, ни огромные яблоки, рискующие задавить героев, ни выползающие из окон гигантские змеи или расхаживающие по улицам крокодилы не способны зародить в зрителе страх перед иррациональным, представляясь, скорее, причудами неукротимой авторской веселой фантазии, приглашающей зрителя к увлекательному путешествию в тающий опасности мир подсознания.

Эта работа, на сегодняшний день последняя в фильмографии Яна Шванкмайера (хотя на сайте чешско-словацкой информационной кинобазы уже появилась информация о новом фильме режиссёра «Насекомое» / Hmyz, выпуск которого запланирован на 2015 год), доказала творческую неистощимость художника, в отличие от своих коллег-ровесников способного и в преклонном возрасте удивлять своего зрителя.

III. «Бархатное поколение»

Однако для регенерации «новой волны» одного удивления и успеха отдельных картин мэтров оказалось недостаточно. Никому из них не удалось повторить успех — творческий ли, коммерческий ли, фестиваль ли — своих прежних работ. Но если «ново-волновцы» так и не сумели без психологической ломки приспособиться к новым условиям жизни и работы, то другие режиссёры мгновенно усвоили только что принятые правила игры. Началась активная американизация чешского кинематографа, который стал кроиться по второсортным голливудским лекалам, а упоение отсутствием цензуры выразилось в нездоровом интересе к темам преступности, алкоголизма, наркомании, гомосексуализма и проституции. Характерными в этом отношении стали фильмы «Нагота на продажу» / *Nahota na prodej* (1993) Вита Ольмера и «Мандрагора» / *Mandragora* (1997) Виктора Гродецкого¹⁸⁰. Героями чешских фильмов стали аутсайдеры, маргиналы и неудачники без постоянной работы и «высоких целей». Интерес режиссёров к табуированным прежде вопросам заметно доминировал над попытками осмыслить социальные, политические, исторические или экзистенциальные проблемы, а сведение конфликтов к сфере сугубо личной, не выходящей на уровень более широких обобщений, дало повод критикам говорить о провинциализме национального кино. Тем не менее

¹⁸⁰ До «Мандрагоры» поляк Городецкий снял две документальных картины о юношах, занимающихся проституцией в Праге, «Ангелы — не ангелы» (*Aděle nejsou anděle*, 1994) и «Тело без души» (*Tělo bez duše*, 1996).

в 1990-е все же появлялись картины, способные поддерживать жизнеспособность чешского кино. Что интересно — все эти картины были дебютными.

Это и вышедшая в прокат за пару недель до «бархатной» революции психологическая драма «Время слуг» (Čas sluhů, 1989) Ирены Павласковой, где история превращения брошенной, незащищенной провинциалки в эгоистичную тиранку, ломающую чужие судьбы, стала лакмусовой бумагой, проявившей болезни социалистического общества в период полураспада. Это и светлая идиллическая комедия о детстве в короткое время межсезонья после окончания Второй мировой войны «Начальная школа» (Obecná škola, 1991) Яна Сверака. Это мюзикл «Шакалье время» (Šakalí léta, 1993) Яна Гржебейка о том, как неприметную жизнь пражских окраин конца 1950-х годов переворачивает верх дном из ниоткуда взявшийся стилиста. Это «Реквием для куклы» (Requiem pro panenku, 1992) Филипа Ренча — драма, исследующая вопросы о репрессивной природе власти, рассмотренной в контексте не политическом, а личностном, на примере девушки, по бюрократической ошибке отправленной в сумасшедший дом. Это остроумная экранизация пародийного романа Йозефа Вахала «Кровавый роман» (Krvavý roman, 1993) Ярослава Брабца, стилизовавшего каждую часть картины под определённый этап развития кино от немого до 1940-х годов. Это вариация на тему произведения Франца Кафки «Америка» (America, 1994) Владимира Михалека, отталкиваясь от которого режиссёр создал собственную историю о скитаниях изгоя в мире, где всё — видимость и все — обман. Это «Индийское лето»

(Indiánské léto, 1995) Саши Гедеоны — трогательный и неспешный рассказ о первой любви и первой ревности.

Это псевдодокументальный ироничный портрет чешского шоу-бизнеса «Мняга — Хэппи энд» (Mňága — Happy End, 1996) Петра Зеленки. Это точная в воспроизведении гротеска первоисточника экранизация пьесы Альфреда Жарри «Король Убю» (Král Ubu, 1996) Ф. А. Брабеца. Полудокументальная лента о жизни людей в уничтоженном войной Сараево «Молодые люди познают мир» (Mladí muži poznávají svět, 1996) Радима Шпачека. Драматическая история жизни цыганского мальчика, попавшего в детский дом, «Мариан» (Marian, 1996) Петра Вацлава. Снятая в духе американского независимого кино романтическая комедия «Шепни мне» (Šeptej, 1996) о любви девушки к своему приятелю-гею Давида Ондржичека. Поэтическая притча «Дорога через заброшенный лес» (Cesta pustým lesem, 1997) Ивана Войнара о дантисте, бежавшем из Вены в непроходимые леса Шумавы накануне развала Австро-Венгерской империи и ставшем свидетелем раздора своих новых соседей. Мелодраматическая комедия о выборах в небольшом городке, меняющих жизнь одной семьи, «Эни-бени» (Ene bene, 1999) Алице Неллис.

Авторы этих работ принадлежали к разным поколениям (например, Иван Войнар был старше Саши Гедеоны на 28 лет) и разным «школам» (Павласкова и Ренч пришли из документального кино, однофамильцы Брабецы были операторами, а однокурсники Гржебейк и Зеленка изучали драматургию). Их про-

фессиональный опыт варьировался от весомого до никакого, а художественные пристрастия простирались от экспериментального кино до мейнстрима. Кто-то из них, громко заявив о себе, так и не превзошёл собственный дебют, как Ирена Павласкова. За четверть века работы в кино она сняла ещё четыре успешных игровых картины, однако ни схожий по стилистике и проблематике с дебютом «Корпус деликти» (*Corpus delicti*, 1991), ни порой излишне гротескное, похожее на пародию на самого себя, продолжение того же «Времени...» — «Время долгов» (*Čas dluhů*, 1998) по остро-те, точности попадания в характеры и время, а также значимости не смогли сравниться с первой работой.

Кому-то после удачного старта потребовалось десятилетие, чтобы снова вернуться в большое кино, как Радиму Шпачеку. Получив приз экуменического жюри на фестивале в Карловых Варах за «Молодые люди познают мир», режиссёр спустя два года выпускает один из самых интересных экспериментальных фильмов новой Чехии — «Фаза быстрого сна» (*Rychlé pohyby očí*, 1998), — который в контексте кинематографа, тяготеющего к мейнстриму, оказался смелым настолько, что ленту наградили «Плюшевым львом», антипремией кинокритиков за худший фильм года.

Кто-то, как Ярослав Брабец, умирив свой экспериментаторских дух, стал работать в традиционных формах. После двух драм, исполненных высокой визуальной культуры, — «Девчонки не на жизнь а на смерть» (*Holčičky na život a na smrt*, 1995) и «Меланхолической курицы» (*Kuře melancholik*, 1999) — Брабец стал снимать для телевидения. У некоторых режиссёров сложи-

лась международная карьера, например, Петр Вацлав с 2003 года снимает для французского телевидения.

Филип Ренч, Владимир Михалек, Франтишек Антонин Брабец и Давид Ондржичек, имея возможность снимать с регулярностью раз в 3–4 года, заняли в чешском кино более прочное положение. После холодного зрительского приёма второго фильма — триллера Филипа Ренча «Война красок» (*Válka barev*, 1995), где очевидно считывались отсылки к «Фотоувеличению» (*Blowup*, 1966) Антониони и «Твин Пиксу» (*Twin Peaks*, 1990–1991) Линча, режиссёр «реабилитируется» несколькими прокатными хитами, среди которых — стилизованный мюзикл из жизни чешских шестидесятников «Бунтовщики» (*Rebelové*, 2001).

Возвращением к «серьёзному» кино становится фильм Ренча «Смотритель № 47» (*Hlídač č. 47*, 2008) — прекрасно исполненная с технической точки зрения и блестяще разыгранная (главную роль в картине сыграл один из лучших актёров чешского кино Карел Роден, получивший за эту работу «Чешского льва») ¹⁸¹ история о человеке, не способном вернуться к нормальной жизни после пережитых ужасов Первой мировой войны. Впрочем, на первый план в картине выходит не гуманистический посыл, а любовный треугольник, отягощающий фильм излишним мелодраматизмом, который подкрепляется порой нарочитой красотой визуального ряда.

Владимир Михалек одинаково свободно чувствует себя как в традиционных жанровых границах дра-

¹⁸¹ Высшей кинематографической наградой Чехии был отмечен также и Владимир Длоуги за лучшую мужскую роль второго плана.

мы («Забытый свет» / Zapomenuté světlo, 1996; «Нужно убить Секала» / Je třeba zabít Sekala, 1997), комедии («О родителях и детях» / O rodičích a dětech, 2007) и трагикомедии («Бабье лето» / Babí léto, 2001), так и в более свободных формах, в современной терминологии именуемых артхаусом. Его экранизация романа «Ангел» культового современного чешского писателя Яхима Тополя «Выход Ангела» (Anděl Exit, 2000) открывает в Михалеке провокатора.

Картина о наркомане, который хотел начать новую жизнь, да не вышло, была снята на фоне пражских трущоб, заселённых сутенерами, ворами, фанатиками и убийцами, и выдержана в стилистике постиндустриальной галлюцинаторной «чернухи», зависшей где-то между видеоартом и «Догмой'98». История о любви, крови, моральном выборе и смерти, шокирующая сама по себе, поддержана в фильме Михалека не только мрачным видеорядом, кажущимся зыбким за счёт «разболтанных» движений цифровой камеры, умелой подделкой под любительское видео для пущей правдоподобности, но так же сбивчивым монтажом, агрессивной звуковой дорожкой, чёрным юмором.

Один из самых востребованных операторов Чехии, работавший с Яном Немцем, Яном Свераком и Юраем Якубиско, трижды лауреат «Чешского льва» за лучшую операторскую работу Франтишек Антонин Брабец в качестве режиссёра известен, прежде всего, как автор стилизованных экранизаций литературных произведений, отсылающих к фольклорно-мифологическим традициям.

Будь то «Букет» (Kytice, 2000) по книге романтика Карела Яромира Эрбена, представляющий собой сбор-

ник жутковатых сказочных историй о похищавших девушек водяных, оживших мертвецах, вернувшихся за своими невестами, и чудовищах, приходящих за капризными детьми, или «Крысолов» (Krysař, 2003) о таинственном герое средневековой легенды, блуждающем по улочкам современной Праги, или «Май» (Máj, 2008) по одноименной поэме Карела Гинека Махи о роковой страсти и отцеубийстве, ставшей классикой чешской литературы, — эти фильмы представляют собой визуальное пиршество и словно созданы Брабцом-режиссёром для того, чтобы продемонстрировать все мастерство Брабца-оператора. Снятые с безусловным мастерством эти ленты формально можно было бы вписать в традицию поэтического кинематографа, если бы не увлечённость создателя гламурной картинкой, что роднит картины скорее с рекламой или клипами, нежели с большим кино. Как бы то ни было, эти ленты оказались притягательны для зрителя настолько, что сегодня они стабильно попадают в списки самых посещаемых чешских фильмов.

После удачного старта «Шепни мне» Давид Ондричек одну за другой снимает комедии, где главными героями оказываются странноватые неудачники, одержимые забавными привычками, маниями или фобиями. Это и ставшая культовой в молодёжных кругах лента «Одиночки» (Samotáři, 2000), снятая по сценарию Петра Зеленки, где с лёгким налётом абсурда показана сложносочинённая история отношений семи персонажей в поисках любви. Правда, эти поиски осложняются некоторыми странностями, вроде потери памяти у рок-музыканта (в исполнении Йиржи

Махачека) на почве усиленного пристрастия к травке, в связи с чем он категорически забывает о своих возлюбленных, или одержимости нейрохирурга (Иван Троян) грязными спецовками, которую он принимает за неугасимую любовь к своей давней приятельнице. Это и «Гранд-отель» (Grandhotel, 2006) об увлечённом метеорологией портье, мечтающем соорудить воздушный шар, чтобы улететь за пределы города, покинуть который он панически боится.

В отличие от Ренча, Ф.А. Брабеца, Михалека и Ондрижичека, чья известность всё же географически ограничена, работы Яна Сверака, Яна Гржебейка, а также Петра Зеленки, Саши Гедеоны и Алице Неллис в своё время дали повод говорить о чешском кино за пределами страны и даже ненадолго вселили надежду на появление «второй новой волны» или так называемого бархатного поколения. Само название — «бархатное поколение» — было придумано не столько с целью описать сложившееся кинематографическое направление или творческую группу, объединённую общими эстетическими установками, сколько подвести под общий знаменатель режиссёров, чьи фильмы пользовались наибольшим успехом, коммерческим или «критическим», и, как казалось, были способны вернуть национальному кинематографу высокий статус. И коль скоро речь заходит о международном престиже чешского кино, то, прежде всего, стоит обратиться к работам Яна Сверака — едва ли не самого на сегодняшний день известного режиссёра Чехии, прозванного на родине ни много ни мало «чешским Спилбергом» не только по причине огромных в масштабах небольшой

страны кассовых сборов снимаемых им картин, но и за лестную для любого режиссёра «связь» с Американской киноакадемией, наградившей его в течение нескольких лет сначала номинацией, а затем и «Оскаром» в 1997 году. (Впрочем, отношения с самой престижной наградой у Сверака завязались ещё раньше: будучи студентом кафедры документального кино, за учебную работу — остроумное мокьюментари на экологическую тему о группе учёных, отправившихся на север Чехии, чтобы исследовать жизнь странных существ, питающихся нефтью и дышащих выхлопными газами, — «Нефтеядные» (Ropáci) в 1988 он получил студенческого «Оскара».)

Дебютом Сверака в «большом» кино, как и упоминалось выше, стала картина «Начальная школа» (Obecná škola, 1991)¹⁸². Фильм, снятый по сценарию отца режиссёра — Зденека Сверака, — во многом опирался на воспоминания своего автора о счастливой поре детства, когда «нацисты повержены, а коммунисты ещё не пришли», и показывал мир, каким он виделся глазами главного героя — 10-летнего мальчишки Эды. Этот залитый мягким солнечным светом мир не был обременён тяжестью только что оконченной войны и почти не знал необратимости: младенец в перевернувшейся коляске выживал, найденный неразорвавшимся немецкий снаряд благополучно и на радость детям ликвидировали, оклеветанного преподавателя оправдывали, а отец Эды (в исполнении Зденека Сверака), весь фильм проигрывавший в глазах ребёнка в до-

¹⁸² Один из последних фильмов, снятых в системе национализированного кино.

блести бравому учителю Игорю Гниздо (Ян Тржишка), в финале оказывался самым настоящим героем. Эту гармонию можно было нарушить. Но ни случай с учительницей, доведённой ребятиной до нервного срыва, ни происшествие с Тондой, другом главного героя, в результате которого мальчик лишился трёх пальцев на руке, не носили печати фатальной драмы и смягчались режиссёрским чувством юмора. В этом мире прошлое давало повод для гордости, настоящее было источником надежд на лучшее, а будущее виделось великим. Если сценарий Сверака-отца был добрым, тонким рассказом о собственном детстве и касался темы героизма кажущегося и настоящего, то фильм Сверака-сына — проникнутой светлой грустью и мечтой (или воспоминанием) по «золотому веку», блаженному времени отдыха небольшой страны от большой истории. «Обычная школа» вызвала интерес не только на родине, войдя в пятёрку самых посещаемых чешских фильмов 1991 года, но и за рубежом, получив номинацию на «Оскар».

Чтобы оправдать этот щедрый комплимент дебютанту, Свераку понадобилось 5 лет, за которые он снимает ещё два фильма. Это ироничная пародия на научно-фантастические фильмы «Аккумулятор-1» (*Akumulátor 1*, 1994) о жертвах телевизоров, из которых бездушные коробки высасывают энергию, и превосходное лирическое роуд-муви «Поездка» (*Jízda*, 1994) о приключениях двух друзей, пересекающих по Южной Богемии вместе с загадочной и непредсказуемой спутницей. Эту скромную по бюджету ленту, в скором времени получившую статус культовой, многие счита-

ли как метафору судьбы «детей нормализации» — поколения тридцатилетних аутсайдеров, не способных вжиться в новое время, а потому бегущих от этой реальности в никуда и без цели. Наконец, в 1996 году на экраны выходит картина «Коля» (Kolja), получившая «Оскар», «Золотой глобус», шесть «Чешских львов» и ещё порядка 15 других наград разного калибра и ставшая чуть ли не самым посещаемым чешским фильмом за всю историю существования национального кино.

Режиссёр вновь обращается к прошлому — на этот раз совсем недавнему (действие картины происходит за год до «бархатной» революции), чтобы рассказать трогательную историю уже немолодого виолончелиста Франтишека (также в исполнении Зденека Сверака), вынужденного присматривать за русским мальчиком Колей. По мере того как ребёнок привыкает к чужому для него человеку и незнакомой стране, Франтишек, убеждённый холостяк и ловелас со стажем, «взрослеет», дозревая до мысли об ответственности за жизнь другого человека, а зритель убеждается, что доброта не знает границ ни географических, ни национальных.

Как и в предыдущих работах, в «Коле» Серак не боялся быть понятным, предсказуемым и консервативным. Не будучи любителем обременять свои картины глубокими рефлексиями и сложной артикуляцией, он сделал свою режиссёрскую речь внятной и последовательной, а «меседж» — без труда считываемым зрителем любой степени искущённости. Оттого может показаться, что решающим в успехе картины стали очарование и обезоруживающая непосредственность

пятилетнего Андрея Халимона, ставшего, между прочим, самым юным лауреатом «Чешского льва».

Но всё же именно мастерство режиссёра, его чувство меры и юмора помогло удержать картину от эмоциональных спекуляций и дешёвой сентиментальности. Впрочем, принятие ленты не было безоговорочным. Были и те, кто клеймил картину словом «китч», а Свераку ставили в вину ориентацию на «голивудские образцы», в связи с чем даже появилось альтернативное, презрительное название фильма — «Кока-Коля». Как бы то ни было авторы картины, очевидно и не помышлявшие вторгаться в область интеллектуального искусства, угадали зрительский запрос на качественное, доброе и умное кино, в меру чувствительное и проничное, а главное — примиряющее зрителя не только со своей историей, но и с самим собой.

Пятым фильмом Яна Сверака стал крупный международный проект «Зияющая синева» (Tmavomodrý svět, 2001). По сравнению с предыдущими работами эта военная драма с любовной подоплёкой отличалась бюджетным и техническим размахом, став едва ли не самой дорогой, но и самой кассовой чешской картиной, продемонстрировав мастерство режиссёра в работе как с камерными, так и с крупными жанрами. Подобный успех картины на родине объяснялся не только сопутствующими всем работам Сверака качеством и установкой на зрительское кино. Обратившись к судьбе немногочисленных чешских пилотов, отказавшихся смириться с немецкой оккупацией во время Второй мировой войны, а потому бежавших из страны и оказавшихся в рядах Королевских ВВС Вели-

кобритании, режиссёр затронул тему, фактически неотрафлексированную в национальной культуре в силу определённых исторических причин¹⁸³. Показ героев войны, имевших реальных прототипов, стал своего рода сеансом терапии, отчасти искупавшей в массовом сознании исторический грех коллаборационизма времён Протектората Богемии и Моравии.

Ян Гржебейк — ещё один кассовый «тяжеловес» среднего поколения, чьи картины собирали очереди у театральных касс по всей Чехии. Подобно автору «Коли», эксперименту он предпочитает внятный нарратив, серьёзности и глубине — лёгкость и ироничность во взгляде на изображаемый предмет. В то же время по сравнению с тяготеющим если не к эстетическим поискам, то к смене жанровых регистров и визуальной гибкости Свераком, Гржебейк не отличается особой тягой к разнообразию, специализируясь в основном на трагикомедиях, в создании которых режиссёру помогает его давний друг и постоянный сценарист — Пётр Ярховский. Источником комического в этих фильмах оказывалась жизнь одной или нескольких семей (фильмы Гржебейка часто густо населены), а драматический контекст формировал тот или иной кризисный период истории, вторгавшийся в жизнь обычных среднестатистических чехов, будь то подавление «пражской весны», немецкая оккупация или период «нормализации».

¹⁸³ Коммунистическая власть Чехословакии поспешила избавиться от памяти о чехах, воевавших на стороне капиталистических союзников: по возвращении на родину пилоты получили тюремные сроки, а после освобождения были исключены из официальной истории и жизни.

Как и Сверак, Гржебейк «выстрелил» дебютной картиной. Успех его мюзикла «Шакалы годы» был хоть и локальным, но шумным¹⁸⁴, что, впрочем, не гарантировало творческой стабильности. Последующие шесть лет, в течение которых режиссёр снимал для телевидения и даже добился определённых успехов (например, с сериалом «Где падают звёзды» / *Kde padají hvězdy*, 1996, и трёхсерийным циклом телепередач «Бакалавры» / *Bakaláři*, 1997), он безуспешно пытался найти деньги на следующую полнометражную работу — вольную трактовку новеллистического сборника Петра Шабаха «Дерьмо горит» (*Novno hoří*, 1994), считавшаяся продюсерами крайне невыгодным проектом. Как бы то ни было «Уютные норки» (*Pelíšky*)¹⁸⁵ — именно так назывался второй фильм Гржебейка — вышел на экраны в 1999 году, став одной из самых успешных чешских лент 1990-х и превратив вчерашнего телевизионщика в одного из самых популярных режиссёров страны.

Действие картины происходит в 1967 году. Несмотря на то что в «Норках» этот период обозначен как «безвременье», на экране разворачивается отнюдь не мрачная, а благополучно-ироническая история двух семей, живущих по соседству, главы которых враждуют по причине различных политических убеждений.

¹⁸⁴ «Шакалы годы» — самый посещаемый фильм 1993 года и, помимо прочего, первый фильм, получивший «Чешского льва» за лучшую режиссуру и лучший фильм.

¹⁸⁵ Продюсером картины стал актёр и режиссёр Ондřej Троян. Эта работа положила начало творческому трио Гржебейк — Ярховский — Троян, в рамках которого и были сняты лучшие фильмы Гржебейка.

Один, пан Шебок (Мирослав Донутил), убеждённый коммунист, дружит с русскими и «терроризирует» своих родных подарками — новейшими достижениями социалистической промышленности — одноразовой посудой (которая, к ужасу героя, не просто бьётся, как и обычная, да ещё и плавится от горячего чая); другой — прошедший нацистский концлагерь, чем очень гордится, пан Краус (Йиржи Кодет) — люто ненавидит существующий строй и протестует против него как может: кричит с балкона «Пролетарии всех стран, идите в жопу!», повторяет, как заклинание, «Даю большевикам год, максимум два» (обе фразы пришлось зрителям по вкусу и «ушли народ»).

В то же время эти образы далеки от однозначной трактовки. Так, сотрудничающий с режимом старший Шебок оказывается слишком обаятельным и незлобивым, чтобы вызвать хоть у кого-то чувство неприязни, а одержимый «праведным гневом» Краус показан ипохондриком и домашним тираном, мучающим жену и дочь своими бесконечными истериками и претензиями. В этот конфликт вплетено множество анекдотических ситуаций (вроде споров о способности задерживать дыхание под водой, бесконечных фарсовых «смотрин» нового мужа одной из героинь или попытки сына Шебока — страдающего от неразделённой любви подростка Михала — отравиться газом в электрической плите) и ностальгических зарисовок (например, просмотр всем двором иностранных фильмов на растянутой на фасаде дома простыне), а ключевая сцена, где обе семьи собираются за одним столом, подкрепляет несложную мысль, что вне зависимости от убеждений

хорошим и искренним людям делить-то по сути и нечего. Несмотря на то что этот скромный посыл раздражил некоторых критиков, жаждавших увидеть на экране ужасы тоталитаризма и моральное уродство его приспешников до такой степени, что они до сих пор обвиняют режиссёра в поверхностности и, более того, посредственности, но, думается, именно эта режиссёрская установка не искать правых и виноватых, при несомненном профессиональном мастерстве, привлекла зрителей в кинотеатры¹⁸⁶.

Спустя год на экраны выходит третий фильм Гржебейка «Мы должны помогать друг другу» (*Musíme si pomáhat*, 2000, — номинация на «Оскар» и пять «Чешских львов»), вновь затрагивающий болезненную для чехов тему — на этот раз сотрудничество с нацистами во время Второй мировой войны, — и вновь решающий её с максимальным для зрителя комфортом. На экране — рядовая чешская семья, чьи будни омрачены не столько нацистской оккупацией, сколько бездетностью. Нет, конечно, главный герой Йозеф Чижек — в исполнении Болека Поливки — глубоко презирает нацистов: он отказывается работать на немцев, ссылаясь на больную ногу, но это не мешает, хоть и нехотя, принимать подарки от некогда приятеля Хорста Прохазки (Ярослав Душек), этнического немца, теперь служащего на благо Рейха. С надеждой кое-как пережить войну приходится расстаться, когда Чижек с женой Марией решают спрятать у себя беглого еврея Давида, сына

¹⁸⁶ В 1999 году «Уютные норки» стали самым посещаемым фильмом, опередив почти на 600 тысяч зрителей голливудскую «Мумию» (*The Mummy*) Стивена Соммерса.

своего бывшего начальника. Этот поступок и диктует дальнейшее действие всей картины, с лёгким юмором показывающей, на что же приходится идти героям, дабы не навлечь на себя подозрения нацистов.

Ирония заключается в том, что чем отчаяннее семейство Чижеков пытается защитить свою тайну, тем хуже они выглядят с токи зрения «официальной» морали. Так, единственным способом обезопасить себя для героя оказывается решение поступить на службу к немцам, а чтобы избежать подселения в квартиру нациста-фанатика, Марии приходится забеременеть от Давида (муж героини бесплоден). Эта игра в перевертыши достигает своего апогея в финале, когда подлец Прохазка спасает жизнь всей чете Чижеков и беглому юноше; Йозеф, два года под страхом смерти скрывавший еврея, становится преступником-коллаборационистом в глазах освободивших город военных; а сосед героев — Шимачек, — в начале картины пытавшийся сдать Давида немцам, принимает участие в чешском Сопротивлении.

В этом отсутствии «чистых цветов», очевидных истин и однозначных выводов кроется основная особенность «исторических» фильмов Гржебейка. Обращаясь к серьёзным темам, режиссёр не спешит выводить зрителя из зоны комфорта, но его работы далеки от оправдания сотрудничества с фашистами или оппортунистической лояльности к коммунистам. Не будучи склонным ни к пафосу, ни к героическому модусу, он выступает в качестве своеобразного адвоката своих героев и допускает возможность для них иметь алиби. Режиссёр не отказывает человеку в праве быть обыч-

ным и совершать ошибки, а громким словам и отчаянным действиям предпочитает каждодневный подвиг тихого человека, что возводит героя порой до уровня святости. Не случайно кадры Йозефа Чижека с ребёнком на руках в финале «Мы должны помогать друг другу» очевидно рифмуются с изображением Мадонны с младенцем, под которым пролежал четверть фильма сам герой Поливки.

Будто решив пройти по всем историческим датам, так или иначе определившим национальную идентичность чехов в XX веке, в 2003 году Гржебейк снимает картину «Пупендо» (Pupendo)¹⁸⁷. Используя всё ту же безотказную формулу ироничного рассказа о нормальных людях в ненормальное время, на этот раз режиссёр обращается к 1980-м годам — временам торжества «нормализации», чехословацкому аналогу «эпохи застоя», и воспроизводит в большей степени забавную, нежели драматическую, историю талантливого скульптора Бендржиха Мары, отправленного «режимом» на свалку времени, а потому вынужденного наладить семейное производство копилок — сначала в виде поросят, а затем и задниц с ушами. Ему противопоставляются (насколько возможно противопоставить в мире, не знающем контрастов) директор школы и конформист Мила Бржечка и его жена, бывшая любовница Мары.

Оба по мере возможностей помогают художнику-аутсайдеру: один учит его глухонемого сына в обыч-

¹⁸⁷ Самый посещаемый фильм Чехии 2003 года. Помимо прочего, картина была представлена в пяти номинациях на «Чешского льва».

ном классе, вторая выбивает крупный заказ. Остроту истории придают комичные ситуации, порой чреватые проблемами с властями, но всякий раз благополучно разрешающиеся, вроде замурованной в школьной стене и грозящей быть извлечённой записки, в которой нетрезвый Бржечка провозглашает коммунизм свинством, а большевиков свиньями.

Несмотря на то что единственным считывающимся месседжем этой ленты становится мысль о Чехословакии периода «нормализации» как «тюрьме народов», «Пупендо» скорее способен вызвать ностальгию по 1980-м, чем неприятие. Сколько бы раз зрителям ни показывали героев сквозь зарешёченное окно, намекая на «правильное» отношение к историческому фону, и как бы ни «закрепляли» это впечатление финалом, когда персонажи теряют друг друга в спустившемся тумане, эти образные лейтмотивы подавляются умиротворяющей тональностью рассказа о времени, способном объединить против себя даже трусоватых карьеристов и отвязных неудачников. Не в последнюю очередь эту атмосферу создаёт, помимо саундтрека, состоящего из лирических шлягеров «нормализации», «тяжёлая артиллерия» картины — великолепный актёрский ансамбль (Ева Голубова, Вилма Цибулкова¹⁸⁸, Павел Лишка, Яна Губинска) во главе с сыгранным ещё в прошлом фильме дуэтом Поливки — Душека, виртуозно раскладывающими сценарную партитуру Ярховского.

На фоне топовых сборов Сверака и Гржебейка успех фильмов Саша Гедеона, Алице Неллис и Петра Зеленки казался не столь внушительным, но их филь-

¹⁸⁸ «Чешский лев» за лучшую женскую роль второго плана.

мы стали не менее заметными событиями чешского кино рубежа веков, дав надежду некоторым на появление в стране авторского кино. Впрочем, с этими надеждами очень скоро пришлось распрощаться. После первых тонких и ироничных, хотя вполне традиционных, трагикомедий «Эни-бени» и «Семейная поездка» (Výlet, 2002) о поколенческих разногласиях в семьях скромных чешских интеллигентов (при этом семейные проблемы героев всегда чуть шире бытовых неурядиц и личных размолвок и поданы на фоне изменений, происходящих в стране после 1989 года), Алице Неллис окончательно ушла в сторону среднестатистического мейнстрима¹⁸⁹, отрабатывая мелодраматические или грубовато обыгрывая комедийные штампы.

Объявленный художественным преемником Милоша Формана и Ивана Пассера за минималистичность, неспешность, полутона и паузы, за теплоту по отношению к «маленькому» человеку, склонность к иронии и лаконичным диалогам с налётом абсурда Саша Геден после первых работ «Индийского лета» и «Возвращения идиота» (Návrat idiota, 1999) и вовсе перестал снимать.

Из этой троицы, пожалуй, лишь Пётр Зеленка сумел сохранить работоспособность, не утратив при этом авторского голоса. Однокурсник Яна Гржебейка по сценарному факультету ФАМУ, он уже со студенческих лет отличался особым пристрастием к американскому независимому кино, что во многом повлияло на эсте-

¹⁸⁹ Исключение составляет, пожалуй, драма «Mamas & Papas» (2010), построенная на импровизациях актёров, не ознакомленных со сценарием.

тику его ранних фильмов. Так, своеобразным оммажем Вуди Аллену стала одна из учебных работ — сценарий к короткометражке «Всё, что вы хотите знать о сексе, но боитесь испытать» (Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se to prožít, 1988), снятой Гржебейком. Забавная история о мужчине, «погрузившемся» в свою работу — озвучку порнофильмов — настолько, что потерял способность заниматься любовью «без дубляжа», уже выдавала в её авторе склонность к иронии и лёгкому абсурду, а также интерес к странным персонажам, с трудом вживающимся в нормальный мир.

Ещё одно качество — тягу к мистификациям — Зеленка продемонстрировал в своих первых картинах — «Висячем замке» (Visací zámek 1982 — 2007, 1993), снятом для телевидения, и «Мняге — Хэппи энд» (Mňága — Happy End, 1996) — забавных музыкальных мокьюментари (если, конечно, знать, что всё от начала и до конца в этих фильмах — фальсификация), очевидно вдохновлённых работой ещё одного американца Роба Райнера «Это — Spinal Tap» (This is Spinal Tap, 1984). Несмотря на определённый интерес за рубежом (так, «Мняга» была показана в Германии и Нидерландах), настоящий успех пришёл к режиссёру с фильмом «Пуговичники» (Knoflíkáři, 1997)¹⁹⁰, на этот раз вызывающим аналогии с «Ночью на Земле» (Night On Earth, 1991) Джима Джармуша не только в связи со схожей организацией материала — обе ленты имеют новелли-

¹⁹⁰ Помимо четырёх «Чешских львов», в том числе за лучший сценарий, лучшую режиссуру и лучший фильм, картина получила более десятка международных наград, среди которых главный приз МКФ в Роттердаме — «Золотой тигр».

стическую структуру, — но и со стремлением её авторов за случайным разглядеть высшую, почти космологическую закономерность. Но если американский режиссёр, взяв за исходное единство времени (все пять историй происходят одновременно), забрасывает своих героев в разные концы света — от Лос-Анджелеса до Хельсинки, от Нью-Йорка до Рима, — благодаря чему из практически бессюжетных миниатюр рождается картина почти онтологической неприкаянности человека, то Зеленка использует прямо противоположный приём.

Шесть историй «Пуговичников», география и время которых простираются от Японии 1945-го до Чехии середины 1990-х, сходятся в одной точке — летней пражской ночи 6 августа 1995 года, в 50-летнюю годовщину бомбёжки Хиросимы. Оттого «Пуговичники» выглядят не просто набором экстравагантных историй о прихотях судеб героев со странностями: подрабатывающего таксистом телевизионного гримёра, подвозящего любовников, способных заниматься сексом лишь в машине и лишь на скорости не меньше 60 км/ч; двух немолодых семейных пар, находящих наибольшее наслаждение — кто в забавной игре в самолётки, кто в откусывании пуговиц зубными протезами, зажатыми между ягодиц; или рабочего-неудачника, гордящегося отточенным мастерством плевка в проходящий поезд и т. п. Центростремительный сюжет причудливым образом сводит этих прежде не знакомых героев в случайных, но фатальных, а порой мистических встречах (так, в последней новелле девочки вызывают дух американского пилота из первой новеллы,

сбросившего пять десятилетий назад атомную бомбу на японский город), сплетая в один клубок прошлое и настоящее, историческое событие и бытовой анекдот, трагедию глобальную и личную. Жизнь, поданная в «Пуговичниках» как цепь случайностей, оказывается лишена причинно-следственных связей (чтобы получить «наказание» не обязательно совершать «преступление»), оттого кажется ещё более хрупкой, зыбкой, незащитной и щемящей. В этом лишённом координат мире дурных стечений человек — своего рода жертва, а потому любой грех может и должен быть прощён: недаром фильм заканчивается сценой покаяния одного невольного убийцы перед другим.

За «Пуговичниками» последовал сценарий фильма «Одиночки» (см. выше), снятого Давидом Ондржи-чеком и во многом схожего с предыдущим фильмом по ряду внешних признаков (полифоничная история со странными героями, чьи судьбы рано или поздно пересекутся), но лишённого глубины и тихого надрыва, что, однако, не помешало картине приобрести на родине статус культовой. Следующие две работы Зеленки-режиссёра так же выглядят закреплением уже найденных автором формул. Так, «Год дьявола» (Rok ďábla, 2002)¹⁹¹ — музыкальное мокьюментари о попытках выбраться из душевного кризиса, где известные музыканты (например, легендарный андеграундный певец Яромир Ногавица) играют самих себя в вымышленных ситуациях, а инсценировка сочетается с реконструкцией и архивными кадрами. Или «Хроники

¹⁹¹ 6 наград «Чешский лев», включая призы за лучшую режиссуру и лучший фильм.

обыкновенного безумия» (Příběhy obyčejného šílenství, 2005), в основу которых легла одноимённая пьеса Зеленки, с успехом идущая в чешских театрах, меланхолическая и одновременно смешная история о «чудиках» XXI века, своими странностями безуспешно пытающихся заглушить тотальное одиночество.

На фоне этих работ «Карамазовы» (Karamazovi, 2008), снятые не по самому роману, а по инсценировке Эвальда Шорма, созданной ещё в 1970-х годах и послужившей основой спектакля Дейвицкого театра, до сих пор идущего на пражской сцене, становятся качественным рывком вперёд.

В отношении этого фильма оговорка, будто в намерения Зеленки входила не столько экранизация Достоевского, сколько создание киношного варианта популярного спектакля, стала общим местом. Да и сам режиссёр уверял, что его вмешательство в «чужой» материал было сведено к вписанию происходящего в заводскую среду. Ощущая неполноценность «традиционной» формы перенесения театральной постановки на плёнку, дающей лишь поверхностное представление о спектакле, Зеленка создал «альтернативную реальность на основе «театральных» Карамазовых»¹⁹²: труппа чешских артистов приезжает в Польшу на некий театральный фестиваль, призванный сблизить «творцов» со зрителями, а потому в распоряжение артистов предоставляется помещение действующего сталелитейного завода («современный ад»), некогда, как уверяет один из героев картины, по-

¹⁹² Петр Зеленка: «Я решил создать альтернативную реальность на основе театральных Карамазовых» Алиса Аронова <http://www.cinematheque.ru/post/140834/print/>

строенного Сталиным с целью «отучить» человека от Бога, а затем служащего площадкой для рабочих протестов времён «Солидарности».

На этом фоне и проходит прогон спектакля «Карамазовы», прерываемый время от времени выяснением отношений между актёрами, «вставными номерами» из других спектаклей и историей главного зрителя — польского рабочего, ожидающего вестей о здоровье сына, повредившего позвоночник накануне приезда труппы.

Однако эта игра в Достоевского, демонстрирующая, как кажется на первый взгляд, желание авторов «откреститься» от первоисточника или для пущей актуальности наделить материал изначально не заложенными в нём смыслами, например мотивом «ответственности интеллектуала за высказанные им мысли в обществе, где утрачена вера в Бога, а вместе с нею и основные моральные инстинкты...»¹⁹³, парадоксальным образом не отдаляет, а приближает картину к Достоевскому. Многослойная нарративность, вживление в плоть фильма «посторонних» сюжетных линий и персонажей оказывают острапяющее действие. «Примеряя» роман на современность, конструируя ситуацию тотальной игры (актёры, действительно играющие Карамазовых в Дейвицкой постановке¹⁹⁴, играют актё-

¹⁹³ «Чешский лев»: Лучшие чешские фильмы <http://www.radio.cz/ru/static/cheshskiy-lev/2008>.

¹⁹⁴ В картине собран блестящий актёрский состав: Иван Троян (Фёдор Карамазов), Игор Хмела (Иван Карамазов), Мартин Мышичка (Алёша Карамазов), Давид Новотный (Дмитрий Карамазов), Радек Голуб (Смердяков) и др.

ров, играющих Карамазовых), вводя фигуру зрителя, переживающего на фоне театральных страстей свою личную трагедию, Зеленка очищает текст романа от того, что так в своё время раздражало Милана Кундера и чем порой «грешат» киноинтерпретаторы русского классика: выходящими из берегов жестами, мутными глубинами и агрессивной сентиментальностью.

Зашкаливающая страстность героев Достоевского здесь «списывается» на театральную экспрессию, а разговоры о существовании Бога и дьявола, о цене и смысле человеческого страдания начинают звучать не абстрактным философским диспутом, острота которого стёрлась в момент, когда Достоевский был окончательно присвоен масскультом, — они становятся насущным спором о нравственности и совести в современном мире. Серьёзность разговора повлекла и, по большому счёту, закономерную реакцию: зрители смотрели «Карамазовых» меньше, чем предыдущие ленты Зеленки, что отчасти вознаграждалось признанием кинообщества: картина получила три «Чешских льва», в том числе за лучший фильм и лучшую режиссуру.

IV. Штиль

2000-е по большому счёту мало что изменили в пейзаже национального кинематографа. Оформившись как мейнстримовое, работающее в основном на местный рынок, не падкое на эксперименты, провокации, но крепко сбитое¹⁹⁵, увлекательное и человеческое, чеш-

¹⁹⁵ Не будем забывать, что Пражский ФАМУ, т. е. факультет

ское кино прочно вошло в жанровую колею. Впрочем, диапазон жанров оказался не велик. Скромная финансовая поддержка автоматически повлекла за собой отсутствие в местном репертуаре блокбастеров любых мастей — от фантастики и боевиков до картин исторических, если не считать несколько амбициозных национальных проектов, снятых усилиями нескольких стран, вроде уже упоминавшейся «Зияющей синевы» Сверака или «Кровавой графини Батори» (Bathory, 2008) Юрая Якубиско. Устоявшаяся жизнь маленькой тихой страны с её «бархатной» революцией и мирным разделением в 1993 году не даёт материал для лихих криминальных сюжетов, а менталитет, во многом сформированный бюргерской культурой, чуждой агрессивности, видимо, сопротивляется любым экстремальным жанровым формам. Оттого триллеры или фильмы ужасов если и появляются¹⁹⁶, то выглядят мало убедительными.

Неизменной осталась любовь чешских зрителей к комедиям (в особенности к романтическим), по-прежнему выпускаемым в Чехии в больших количествах и к 2000-м окончательно мимикрировавшим под голливудские образцы сомнительного качества. Экраны страны наводнили незамысловатые истории из жизни

кино и телевидения, входит в десятку лучших киношкол мира.

¹⁹⁶ Если в 1990-е режиссёры ещё пытались осмыслить хоррор в русле сюрреалистических традиций, имеющих в Чехии довольно глубокие корни, то в XXI веке новое поколение переформатировало ужастики по образцу, обратившись к таким маргинальным формам, как псевдо-снафф, гуру («Кто-то там внизу любит меня» / *Někdo tam dole mě má rád*, 2008, реж. Роман Войкувка) или слешер («Лезвие смерти» / 2009, реж. Томаш Кучера).

молодых и не очень героев (чаще — героинь), решающих свои сердечные дела, попадая на радость смотрящих в неловкие и нелепые ситуации: «Франтишек-бабник» (František je děvkař, 2008, реж. Франтишек Прушиновский), «Ягоды» (Bobule, 2008, реж. Томаш Баржина) и «Ягоды -2» (2Bobule, 2009, реж. Влад Ланне), «Целуешься, как бог» (Libáš jako Bůh, 2009) и «Целуешься, как дьявол» (Libáš jako ďábel, 2012; оба — Мария Поledнякова), «Женщины в соблазне» (Ženy v pokušení, 2010, реж. Йиржи Вейделек). Перед соблазном лёгкого коммерческого успеха не устояли даже такие серьёзные режиссёры, как Филипп Ренч («Роман про любовь» / Román pro ženu, 2004), Ирена Павласкова («Бестиарий» / Bestiář, 2007) и Алице Неллис («Тайны» / Tajnosti, 2007; «Идеальные дни» / Perfect Days, 2011). Менее сомнительной в этом ряду подражаний кажется работа «Одной рукой не похлопаешь» (Jedna ruka netleská, 2003) Давида Ондржичека, попытавшегося пародийно осмыслить жанровые штампы триллера, сдобрив историю о двух наивных болванах, решивших победить зло в лице страдающего замашками диктатора психа-бизнесмена, чёрным юмором, иногда переходящим в откровенный треш.

В череде однотипных фильмов, не обременяющих зрителя сюжетным разнообразием, грустная комедия «Скука в Брно»¹⁹⁷ (Nuda v Brně, 2003) — кинодебют театрального режиссёра Владимира Моравека — выглядит редким и приятным исключением. Явно отсылая к киноопытам Зеленки и — дальше — Джармуша, кар-

¹⁹⁷ «Чешские львы» за лучший фильм, лучший сценарий, лучший монтаж и лучшую мужскую роль.

тина строится на переплетении нескольких сюжетных линий, центральной же оказывается история любви и первого сексуального опыта двух трогательных умственно отсталых героев, решивших соединиться вопреки расстояниям (они живут в разных городах) и обстоятельствам (в виде авторитарной матери героини, контролирующей каждый шаг дочери).

В этом неспешном чёрно-белом кино, на первый взгляд, только и говорится, что о сексе, а сам фильм кажется развёрнутой иллюстрацией фразы, которую никак не может произнести один из персонажей в начале картины: «А вы знаете, что в Брно сегодня вечером 150 тысяч человек занимаются любовью?» Однако все истории несостоявшейся близости, поданные вполне целомудренно и иронично, говорят не столько о темпераменте или аппетитах героев, сколько свидетельствуют о предельной степени разобщённости людей, не способных ни на духовную, ни на физическую близость. Показательно, что в картине обретают любовь лишь пары, так или иначе не вписывающиеся в рамки «нормального» общества: психически неполноценные и гомосексуалисты. С одной стороны, подобное решение «любовного вопроса» придаёт картине оттенок провокативности, с другой же, — подразумевает грустный вывод о внутренней жизни «нормальных» людей, такой же пустой, одинокой и тёмной, как и обезлюдившие улицы моравской столицы.

Начало нового века дарит чешскому кино ещё одно имя — Богдан Слама. Придя на экраны с горькой комедией «Дикие пчёлы» (*Divoké včely*, 2001) о любви и горечах жителей глухой моравской деревни, в даль-

нейшем режиссёр зарекомендовал себя как мастер тонких психологических драм, обращённых к современности, будь то история о трёх неприкаянных друзьях «Счастье» (Štěstí, 2005), каждый из которых пытается найти свою дорогу к любви; «Сельский учитель» (Venkovský učitel, 2007) — история молодого учителя, влюбившегося в своего ученика; или «Четыре солнца» (Čtyři slunce, 2012) — почти мистический рассказ о странных людях, никак не совпадающих с жизнью.

В 2000-х к современной теме обратился и Гржебейк, сняв в 2004 драму «Вверх, вниз» (Nohem rádem), где на примере историй двух семей обратился к теме поколенческого конфликта и вопросам нелегальной иммиграции, ксенофобии и людской неустроенности в комфортном мире.

С 00-х нового века режиссёры стали проявлять интерес к недавнему прошлому страны. Отчасти это связано с экономической стабилизацией, позволившей кинематографистам получать бюджеты, достаточные для реконструкции исторического материала, с другой стороны, — объясняется попыткой осознать через критические моменты истории собственную национальную идентичность, полностью открестившись от сорока лет коммунистического прошлого. Отсюда — вполне солидный багаж ретродрам, с разной степенью глубины, мастерства и убедительности творящих миф о жертвенности и героизме. Такими критическими моментами для страны, многие века лишённой собственной истории, стала Вторая мировая война и, что вполне предсказуемо, период, не без удовольствия прозванный «советской оккупацией».

Однако обращение к военной теме дало не много поводов для национальной гордости. Вполне комфортное существование при нацистах и отсутствие как такового движения Сопротивления (за исключением единичных вспышек борьбы, вроде убийства Рейнхарда Гейндриха, протектора Богемии и Моравии, за которое чехи расплатились сожжённым шахтёрским посёлком Лидице) обделили кинематограф героическим материалом. Оттого фильмы о Второй мировой если и появлялись, то в большинстве случаев представляли собой живописание нацистских зверств, чинимых над тихим народом-мучеником («Лидице» / Lidice, 2011, реж. Петр Николаев).

Занимательной вариацией на заданную тему стал фильм «Желяры» (Želary, 2003, реж. Ондржей Троян) — мелодраматическая история о том, как привыкает к новому быту вынужденная скрываться от нацистов в деревенской глуши столичная медсестра. Незамысловатая деревенская идиллия рушится с приходом пьяных русских солдат, которые, не трезвея, забивают собак, насилуют женщин и убивают непокорных мужчин. Лучшие люди деревеньки объединяются в борьбе против ужасных освободителей, показанных в картине куда хуже нацистов — противопоставление русского пьяного хаоса нацистскому порядку в этой картине так же очевидно, как и симпатии её авторов — и, разумеется, погибают. Подобная трансформация темы в фирменную восточноевропейскую страшилку с картонными персонажами пришлось западным кинематографистам по душе настолько, что картина вошла в шорт-лист претендентов на «Оскар» в 2004 году,

словно поощрив своих восточноевропейских коллег на дальнейшее развитие темы в «правильном» русле.

Однако случались в чешском кино и удачи, среди которых можно назвать картины «Протектор» (Protector, 2009) одного из самых интересных современных режиссёров страны Марека Найбрта и «Хаберманн» / «Мельница Хаберманна» (Habermannův mlýn, 2010) классика чехословацкого кино Юрая Герца. При всей непохожести картин, при разнице их калибров нельзя не усмотреть в них определённого сходства. По случайности ли, но обе ленты повествуют о судьбе вполне уважаемых семей — в первом случае чеха, во втором — немца, чьи предки несколько поколений держали на чешской земле мельницу, — существование которых с приходом нацистов оказывается под угрозой из-за «неправильной» национальности жён героев.

Меньше всего интересуясь поиском внешних врагов и спекуляцией на тему народных страданий, режиссёры обеих лент оперируют более сложными эмоциями и состояниями, нежели скотство и святость, ставя своих персонажей в критическую ситуацию выбора между страхом и правдой, борьбой и пассивностью. Так, герой «Протектора» (Марек Даниэл), пользуясь ситуацией, запирает свою жену-еврейку, многообещающую актрису, в четырёх стенах то ли из любви, то ли из ревности, то ли из страха, продолжая при этом самозабвенно работать на нацистов; статный немец Хаберманн (Марк Вашке) из одноимённого фильма до последнего предпочитает не замечать реалий оккупационной жизни, пытаясь угодить и немцам, и чехам.

Неспособность к решительным действиям в обоих случаях приводит к трагическому результату, когда любовь оборачивается предательством, страх — конформизмом, а благие намерения ведут всю семью в ад. Но если Найбрта на фоне масштабной темы национального коллаборационизма интересует механизм трансформации личных, камерных чувств, то Герц вписывает трагедию одной семьи в стихию тотального помещательства, когда чехи оказываются не менее страшны, чем немцы.

В отличие от времён протектората Богемии и Моравии, советский период в истории Чехии дал обильный материал для национального самоутверждения. Хотя «подключение» к восточноевропейской моде въезжать в западную культуру на советских танках плодов в виде самых престижных международных наград не принесло, однако среди режиссёров по-прежнему считается хорошим тоном хотя бы раз устроить запоздалый бунт против давно почившей системы. Это размахивание кулаком перед носом покойника в лучшем случае оборачивается тем, что политическая ситуация становится лишь фоном для выяснения сугубо личных взаимоотношений героев, как, например, в гламурных, но пустых «Трёх днях в аду» (3 sezóny v rekle, 2009, реж. Томаш Машин) — мелодраматичной истории любви на фоне набирающих силу репрессий; в комедии «Как рай земной» (Zemský ráj to napohled, 2009, реж. Ирена Павласкова), с иронией и без лишнего надрыва рассказывающей о событиях от подавления «пражской весны» до издания главной гордости чешских диссидентов — «Хартии-77» и преподносящей

борьбу с властью как опасную, но в общем-то забавную игру; или в драме «Роза Кавасаки» (Kawasakiho rǔže, 2009, реж. Ян Гржебейк) о наступающей уже в наши дни расплате за прошлое предательство. В худшем же случае на экране разворачивается действие, напоминающее страшную сказку про плохих коммунистов, которыми можно пугать маленьких детей. Обязательными атрибутами русских в таких фильмах становятся танки и водка, главной характеристикой — слово «свинья», чехи же, примеривая на себя роль безвинного народа-жертвы, в борьбе с ненавистным режимом проявляют куда больше смелости и пыла, нежели при сопротивлении нацистам.

Показательной в этом плане стала трёхсерийная драма Агнешки Холланд «Неопалимая купина» (Hořící keř, 2013), получившая в 2014 году девять «Чешских львов», включая главные награды за лучшую режиссуру и лучший фильм. В основу картины легла реальная история протестного саможжения пражского студента Яна Палаха в 1969 году и последовавшего за этим судебного процесса между родными погибшего и депутатом компартии, утверждавшим, будто юноша погиб по причине замены неизвестными безопасного «холодного огня» на бензин. Мученическая смерть прекрасного юноши, страдание матери, разрушенная жизнь брата, неравная борьба за правду красивой женщины-адвоката и немногих равнопрекрасных пылких студентов с циничными представителями властей, то подкупающих, то устрашающих свидетелей. И всё это на фоне советских танков, русских пьяных хамов в форме и жестоко разогнанных демонстраций.

Жуткую историю сомнительного героизма маститый режиссёр подаёт зрителю не спеша, с основательной уверенностью и особым вниманием к душевным терзаниям героев, превращая материал, способный уместиться в формате обычного полнометражного фильма, в 200-минутное полотно, очевидно призванное рассказать не только об одной человеческой трагедии, но и об эпохе в целом. Тем не менее, взявшись за «беспроягрывшую» тему, способную оставить равнодушным разве что камень, Холланд пошла по пути наименьшего сопротивления, поставив перед собой задачу лишь подчеркнуть то, что и без режиссёрского вмешательства «сыграло» бы на эмоциях зрителя. В результате долгая, утомительная без смены регистров, предсказуемая во всём (от сюжета, о котором можно справиться в интернете, до трактовок образов в зависимости от их лояльности к компартии), мелодраматичная на грани приличия и переходящая эту грань в конъюнктурности «Неопалимая купина» из трагедии превращается в плакат, мастерски нарисованный, но, по большому счёту, примитивный.

Тем не менее среди чешских кинематографистов были и те, кто, вооружившись главным восточноевропейским козырем, но осмыслив историю своей страны не только эмоционально, но и интеллектуально, добились очень достойных результатов. Так, в 2011 году выходит драма «Алоиз Небель и его призраки» (Alois Nebel) Томаша Луняка, где история крушения и возрождения одной жизни показана на фоне гибели и перерождения страны в 1989 году. Лента, снятая по популярному комиксу, сделана с использованием рото-

скопирования (прорисовки кадров с живыми актёрами в настоящих декорациях), что не только выделяет её в череде прочих фильмов, но и создаёт особую атмосферу, сплавливающую прошлое и настоящее, видения и явь, остроту восприятия и медитативность.

Спустя год Давид Ондржчек снимает «В тени» (Ve stínu, 2012)¹⁹⁸ — вдумчивую ретродраму (действие происходит в 50-х годах) о тихом бунте следователя, бросившего вызов системе. Но, пожалуй, лучшим чешским фильмом, обращённым с вопросом к прошлому, стали «Оковы» (Pouta, 2009) вернувшегося в большое кино после 11-летнего перерыва Радима Шпачека.

В центре ленты — фигура гэбиста Антонина Руснака (великолепная работа Ондржея Малого), влюблённого в любовницу своей диссидентствующей «жертвы». При желании в этой картине можно найти параллели с «Жизнью других» (Das Leben der Anderen, 2006) Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка, но в отличие от «оскароносной» немецкой ленты чешский фильм лишен нарочитой слащавости, сентиментальной фальши и политической спекуляции.

Шпачек скорее интуитивно, чем осознанно (в интервью режиссёр заявлял, что намеревался показать «мерзости режима») избежал худшей из творческих «забав» выходцев из бывшего соцлагеря — участия в негласном соревновании на самую большую муку, принятую от коммунистов, и снял мощную экзистенциальную драму, где палачи и их жертвы равнозначно трагичны, одинаково уязвимы и все — загнаны в угол. (Авторы картины наделяют главного героя особенно-

¹⁹⁸ Картина получила 9 «Чешских львов».

стью, разрастающейся до масштабов метафоры и способной рассказать о персонаже и времени больше, чем километражи разыгранных на плёнку плаксивых жалоб: Антонин Русак страдает приступами удушья.)

Источник беды — не столько в конкретных именах политиков, начальников и режимов. Власть оказывается здесь проблемой более метафизической, нежели конкретной, исторической. Разлитая в крови и плоти фильма она — источник неизбежной тоски героев независимо от статуса. Этой тоской поражены все — и писатель, и крановщица, и гэбист, становящийся в финале главной жертвой, потому что лишён возможности прощения и оправдания перед судом как человеческим, так и высшим.

Несмотря на налаженную киноиндустрию, не дающую сбоев, и успехи — порой сомнительные, но часто и несомненные — Чехия и к началу 10-х годов так и не преодолела свой провинциальный статус. Возможно, справившись с кризисом роста, эта страна оказалась слишком благополучна, а потому не очень интересна сытому европейскому зрителю, предпочитавшему щекочущую нервы нищую экзотику румынского кино или кровавое неблагополучие растерзанной Югославии. Возможно и то, что чешское кино в эпоху утраты смыслов и цели было слишком «здоровым», внятным, никак не попадая в фестивальную моду.

Тем не менее ситуация начинает меняться. Так или иначе, но чешское кино неспешно возвращается

на фестивали. Самый молодой режиссёр страны Томаш Ржегоржек, в свои 27 лет снявший уже четыре картины, побывал со своим дебютом «Превращения» (Proměny, 2009) на международных смотрах от Парижа и Брюсселя до американского Феникоса. В 2011 году признанная лучшим фильмом года драма Зденека Йираского «Бутоны» (Poupata) получила награды на фестивалях Чикаго и Пусана, а полнометражный дебют «Восемьдесят писем» (Osmdesát dopisů, 2010) Вацлава Кадрички вошёл в основную программу Берлинале, получив, при отсутствии наград, очень лестную прессу. То ли поколение только пришедших в профессию режиссёров уловила зрительскую усталость от мейнстрима, то ли, действительно, пришёл черёд возрождению новой «новой волны», способной конкурировать с модным европейским артхаусом. Время покажет — наступило время ожидать.

КИНЕМАТОГРАФ РУМЫНИИ: ДВА ВЗГЛЯДА

Светлана Смагина

СОВРЕМЕННОЕ КИНО РУМЫНИИ

Румынский кинематограф до румынского кинематографа

Румынский кинематограф по сравнению с другими восточноевропейскими кинематографическими странами достаточно молодой, он зародился только после Второй мировой войны (до 1948 г. в Румынии не было регулярного кинопроизводства). Первая картина социалистической Румынии — «Звенит долина» (*Rasuna valea*) Пола Калинеску вышла в 1950 году, она рассказывала о строительстве железной дороги и была проникнута энтузиазмом и патетикой эпохи. Отличительной чертой кинематографа данного периода помимо политической ангажированности являлась его литературоцентричность — драматургической основой подавляющей части выходящих картин были экранизации произведений классической литературы, и в первую очередь Иона Луки Караджале.

В 1957 году дебютируют крупные румынские режиссёры — Виктор Илиу («Счастливая мельница» / *La Moara cu pojos* по Й. Славичу; фильм был представлен в конкурсной программе Каннского фестиваля 1957)

и Ливиу Чулей («Извержение» / Eruptia). В этом же 1957-м на Каннском кинофестивале «Золотую пальмовую ветвь» за короткометражный фильм получает анимационная картина Иона Попеску Гопо — «Краткая история» (Scurtă Istorie), которая выглядела как творческая альтернатива продуктам американской индустрии. Гопо и не скрывал, что его лаконичная анимационная короткометражка об эволюции человека в первую очередь задумывалась как бунт против вычурности диснеевских рисованных сказок. Уже в 1965 году на Каннском фестивале приз за лучшую режиссуру получает «Лес повешенных» (Padurea spânzuraților) Чулея, снятый по роману Ливиу Ребряну и рассказывающий о нравственном выборе румынского офицера во время Первой мировой войны.

Главной особенностью румынского кинематографа становится обращение режиссёров к ключевым моментам национальной истории и их критическое осмысление. Широкое признание зрителей получили фильмы «Украли бомбу» (S-a furat o bomba, 1962; антивоенная комедия, в которой полностью отсутствуют диалоги — лента озвучена только музыкой) Иона Попеску-Гопо; «Восстание» (Rascoala, 1966; приз за лучший дебют на Каннском кинофестивале в 1966 году) Мирча Мурешана по произведению Ребряну; «Воскресенье в 6 часов» (Duminică la ora șase, 1966) Лучиана Пинтилие; «Даки» (Dacii, 1967) Серджиу Николаеску. Самым значительным кинособытием этого периода можно назвать «Реконструкцию» (Reconstituirea, 1968) того же Пинтилие, который по опросам румынских критиков¹⁹⁹ признан

¹⁹⁹ Сборник «10 самых лучших румынских фильмов всех времён»

главным румынским фильмом. Фильм-размышление о свободе и её отсутствии в коммунистическом обществе, где порядок становится важнее человеческих судеб. Из-за критики коммунистического режима картина вызвала скандал и не была выпущена в прокат, а режиссёр — вынужден эмигрировать.

Семидесятые годы в румынском кинематографе отмечены значительным ростом профессионального уровня. В 1970 году выходит документально-художественный фильм «Вода, как чёрный буйвол» (Ara sa un bivoli negru) о наводнении в Румынии, в котором дебютировала группа молодых кинематографистов, названных впоследствии румынской критикой «новой волной»: Мирча Верою, Дан Пица, Стере Гуля, Дину Танасе. Наиболее интересным результатом деятельности этой группы можно назвать фильмы «Каменная свадьба» (Nunta de piatra, 1972-73) и «Дух золота» (Duhul aurului, 1974) Верою и Пицы.

Румынский кинематограф начала 1980-х гг. характеризуется особым вниманием режиссёров к современной тематике. Заметным явлением этого периода стали фильмы «Круиз» (Croaziera, 1981) Мирче Данелюка и «Конкурс» (Concurs, 1984) Пицы, отличающиеся общеевропейской «нововолновской» стилистикой и остротой поставленных вопросов. Другой стороной современной темы становится «деревенский вопрос», через который режиссёрами раскрывался крах традиционного уклада жизни на фоне коллективизации. Наиболее интересными фильмами в данном направлении

под редакцией К. Корчовеску и М. Махэйлеску был основан на голосовании 40 критиков.

нии можно назвать «Охоту на лис» (Vînatoarea de vulpi, 1980) Мирче Данелюка и экранизацию романа Марина Преда «Семью Моромец» (Morometii, 1987) Стере Гуля.

После революции 1989 г. румынский кинематограф ушёл в глубокую рецессию: павильоны сдавались зарубежным кинематографистам в аренду, значительно сократилось количество кинотеатров. Фильмы, выходящие на экран, в основном были сняты в копродукции. Единственным режиссёром, кто сумел прийти в кино и выжить в условиях начала 1990-х, стал Нае Каранфил, чей фильм «Не высовывайся из окна идущего поезда» (È pericoloso sporgersi, 1993) впервые был показан на Каннском кинофестивале, а в Румынии выпущен спустя два года. Любопытно, что именно Нае Каранфил в 2007 году снимет фильм «Дальше — тишина» (Restul e tăcere) про пионеров румынской кинематографии, которые в 1912 году выпустили эпическое кинополотно «Война за независимость», посвящённое борьбе румынского народа в русско-турецкой войне 1877–1878 гг., — своеобразный ответ русской «Обороне Севастополя» (1911) Василия Гончарова и Александра Ханжонкова. В контексте проблематики нового румынского кинематографа любопытно то, что демонстрация фильма на Международном кинофестивале в Локарно была объединена с показом архивного «первоисточника» как свидетельства давних кинематографических традиций Румынии, а новый фильм выступал как рефлексия молодого поколения режиссёров по поводу собственной, в данном случае, кинематографической истории.

Благодаря изменениям политической картины Восточной Европы многие румынские кинематографисты

(как и их собратья по восточному блоку) обратились к анализу недавнего социалистического прошлого. Наиболее заметной картиной становится «Поезд жизни» (*Train de vie*, 1989) Раду Михэйляну, рассказывающая историю о том, как евреи из маленькой румынской деревни в 1941 году собираются сбежать из страны от преследований нацистов на собственноручно собранном поезде в Палестину. Фильм собрал большое количество наград по всему миру, в том числе и две награды в Венеции (приз ФИПРЕССИ за лучший дебют и награда *Anicaflash Prize*). Картина на материале Второй мировой войны передаёт чувства и мысли, характерные для румынского общества накануне свержения Чаушеску, и заявляет тему эмиграции и эскапизма, которые будут развиты следующим поколением режиссёров. «Поезд жизни» становится первой ласточкой будущего успеха уже не отдельных кинематографистов из Румынии, а румынского кинематографа в целом, который придёт на следующее десятилетие.

В начале 1990-х годов в Румынию возвращается Лучиан Пинтилие. Он снимает фильм «Дуб» (*Balanta*, 1992), который получает приз за лучшую женскую роль Европейской киноакадемии в 1993. Следующие его две картины — «Незабываемое лето» (*Un été inoubliable*, 1994) и «Слишком поздно» (*Prea târziu*, 1996) — оказываются включёнными в основную конкурсную программу Каннского кинофестиваля. Примечательно, что именно Пинтилие символически передаст эстафету молодым кинематографистам: в 2003 году он снимет фильм «Ники и Фло» (*Niki Ardelean, colonel în rezervă / Niki et Flo*) по сценарию Кристи Пуйу и Раз-

вана Радулеску²⁰⁰, получивших известность благодаря этой работе и уже через два года снявших шокирующий и откровенный «Смерть господина Лазареску» — манифестный фильм современного кинематографа Румынии. Трудно утверждать, насколько успех «Ники и Фло» был значим для европейского кинематографа, но для национального — безусловно.

Прорыв в румынском кино происходит в 2000-е гг. благодаря приходу нового поколения режиссёров, выпускников Национального университета театра и кино И. Л. Караджале, и начался он с экспериментов на дистанции короткого метра: «Хор пожарных» (Corul pompierilor, 2000) Кристиана Мунджиу; «История из блока «С»» (2003) Кристиана Немеску (номинация Европейской киноакадемии за лучший короткометражный фильм); «Сон Ливиу» (Visul lui Liviu, 2004) Корнелиу Порумбойу; «Трафик» (2004) Каталина Митулеску («Каннская ветвь» за лучший короткометражный фильм в 2004); «Сигареты и кофе» (2004) Кристи Пуйу («Золотой медведь» за лучший короткометражный фильм на Берлинском международном кинофестивале в 2004).

Становится очевидно, что в румынский кинематограф приходит плеяда молодых талантливых режиссёров, придерживающихся документалистской стилистики: бытовая интрига, гиперреализм, длинные планы, затянутые диалоги, отсутствие закадровой музыки. Такой стилевой выбор был связан как с эстетической, так и финансовой необходимостью: репортажная манера съёмок, а также отсутствие структу-

²⁰⁰ Сценарист фильмов «Товар и деньги», «Смерть господина Лазареску», «Поза ребёнка» (см. ниже) и др.

рообразующего монтажа не только придали историям с социальной тематикой «невыведанный» характер, их использование было обусловлено необычайной бедностью кинопроизводства, которая повлекла за собой выбор лаконичных средств выразительности.

Румыния — единственная страна бывшего соцблока, где общественно-государственный уклад сменился не путём политических реформ сверху, а в результате вооруженного восстания. Тем интереснее, что молодые авторы, пришедшие в румынский кинематограф, против ожидания не воспевают и не героизируют это событие, а, напротив, всячески стараются приземлить, развенчать его, выхолостить революционный пафос. Они обращаются к человеческим историям, в которых присутствует этическая проблематика. Причем этика в лучших фильмах этого периода присутствует без нарочитого морализаторства и глубоко символических обобщений: режиссёры не осуждают своих героев за совершаемые поступки, а просто их показывают, документируют.

«Румынский кинематограф должен начать всё с нуля», — пишет один из румынских критиков в начале 1990-х. «Он должен вновь обрести чувство повседневной реальности, и он должен научиться показывать правдиво каждый кусочек современной жизни, который был ранее ужасно фальсифицирован. Взрыв неореализма — практически моральное обязательство для нашего кино в это время в своей истории». Румынский кинематограф 2000-х годов переосмысливает своё социалистическое прошлое и анализирует его наследие в настоящем, поэтому востребованными темами

становятся свержение режима Чаушеску, эмиграция и современное румынское общество в следах тоталитарной памяти.

Новый румынский кинематограф. Имена

РАДУ ЖУДЕ

Родился в 1977 году в Бухаресте, Румыния. В 2003 году окончил режиссёрский факультет Бухарестского Университета медиаискусств. Работал в качестве ассистента режиссёра на нескольких картинах, снимавшихся в Румынии, таких как «Аминь» (Amen, 2002, Франция / Германия / Румыния) Коста-Гавраса и «Смерть господина Лазареску» Кристи Пуйу. Снял более ста рекламных роликов.

В отличие от большинства режиссёров нового румынского кинематографа, снимавших фильмы о том, как Румыния изживает своё коммунистическое прошлое, Раду Жуде сфокусировал внимание на сложных внутрисемейных взаимоотношениях, начиная с сериала «Семья» (Familie, 2002–2003), короткометражных фильмов «Александра» (Alexandra, 2006) и «Лампа со шляпкой» (Lampa cu saciula), а затем и в полнометражных. Его картины о повседневности, взаимном непонимании старшего и младшего поколений, о проблемах в распавшихся семьях, о нежелании и неумении вести диалог в отношениях. Они отражают реальную жизнь: узнаваемые ситуации, непридуманные эмоции, герои, словно из толпы, ничем не выдающиеся, говорят простым языком, используют нецензурную лексику и, как и все, мечтают о счастье.

В полнометражном игровом дебюте «Самая счастливая девушка на свете» (*Sea mai fericita fata din lume*, 2009)²⁰¹ Радун Жуде рассказывает историю молодой девушки Делии, которая с родителями едет в Бухарест из Тимишаре, чтобы получить свой приз — автомобиль, который она выиграла в рекламном конкурсе компании, производящей соки. Единственное, что ей для этого необходимо сделать — на камеру сесть за руль нового авто, выпить сока из бутылки и поблагодарить компанию за приз. С самого первого кадра у зрителя возникает диссонанс между названием картины и хмурым, совсем не счастливым лицом девушки. Режиссёр на несоответствии внешнего и внутреннего содержания выстраивает весь фильм. Съёмочный процесс, как это часто случается, идёт сложно: девушка периодически забывает свои реплики, недостаточно радостно улыбается, слишком быстро пьёт сок, солнечный режим внезапно меняется, ракурс не устраивает оператора, а гримера — грим и т. д. В то время как из дубля в дубль Делия пытается изобразить на своем лице радость от обладания автомобилем, постепенно нарастает её конфликт с родителями, у которых свои планы на новую машину в обход интересам дочери. Похожий приём с повторением одной и той же ситуации использовал Лучиан Пинтилие в своей «Реконструкции» (*Reconstituirea*, 1968) для воссоздания образа коммунистического общества, Корнелиу Порумбойу в «12:08 к востоку от Бухареста» — современного румынского общества, а здесь — счастья. И чем больше дублей

²⁰¹ Приз Европейской конфедерации художественного кино (программа «Фокус») на МКФ в Берлине.

снято, тем недостижимее становится ощущение этого чувства для героини — ведь как только она получит заветные ключи от машины, ей сразу же, по планам родителей, её придётся продать. Финал картины, как и во многих фильмах нового румынского кинематографа, остаётся открытым, что оправдано и драматургически — у взрослого и молодого поколения своя правда и компромисс между этими двумя полюсами сложно достижим. Особенно в ситуации экономической и социальной нестабильности, которая царит в современной Румынии.

Фильм «Все в нашей семье» (*Toata lumea din familia noastra*), вышедший в 2012 году, сюжетно является развитием короткометражной работы Раду Жуде «Александра». В «Александре» разведённый отец (Шербан Павлу) возвращает дочку после прогулки бывшей жене, с которой у него возникает конфликт на почве того, что ему показалось, будто дочка перестала называть его папой. Во время ссоры бывшая жена пригрозила, что на следующие выходные, когда он должен будет забрать девочку, она скажет, что та заболела и никуда её с ним не отпустит. Именно эта угроза и легла в основу фильма «Все в нашей семье». Режиссёр на главную роль разведенного отца Мариуса приглашает снова Шербана Павлу, а отчима — Габриеля Спахиу, который в «Александре» появился в эпизодической роли соседа. Стилистически картина снята в тенденциях нового румынского кино, а течение времени приближено к реальному — драма разворачивается в замкнутом пространстве квартиры практически на глазах у зрителя. Режиссёр невольно повторяет структуру

конфликта из фильма «Хочу свистеть — свищу» (см. далее): внутреннее недовольство ситуацией — ущемление отцовских прав, скрытое под маской внешнего спокойствия, прорывается наружу из-за небольшой провокации со стороны отчима его дочери и превращается в настоящий триллер. Мариус, как и Сильвиу из «Хочу свистеть...», чувствуя обречённость своего положения, доходит до крайней точки терпения и срыгается, сжигая все мосты к мирному урегулированию конфликта. Отец приехал забрать маленькую дочку, чтобы съездить с ней на море в свои законные выходные, но когда ему не дают этого сделать, ссылаясь на таинственную болезнь дочери, он выходит из себя и начинает совершать поступки, противоречащие здравому смыслу. Мариус своим поведением как бы иллюстрирует свою же фразу, что «человек не может контролировать это все, этот хаос», что возникают моменты, когда человек перестает быть человеком и начинает действовать, как животное, — инстинктивно. При этом режиссёром подчеркивается, что подобные ситуации не редкость в современном обществе, это происходит сплошь и рядом, и виноваты в них не Чаушеску и коммунистический режим, а обычные люди, «все в нашей семье».

КРИСТИАН НЕМЕСКУ

Родился в 1979 г. Бухаресте, Румыния. В 2003 г. окончил Национальный университет театра и кино И. Л. Караджале в Бухаресте. Во время учёбы в 2003 г. снимает короткометражный фильм «История из блока «С»» (Poveste la scara), который получил награды фести-

валя студенческих фильмов Нью-Йоркского университета и фестиваля школьных и экспериментальных фильмов «Первый план» в Анже во Франции. Европейская киноакадемия выдвинула работу в номинации «Лучший короткометражный фильм». В 2006 году вышел 45-минутный фильм «Марилена с Седьмой улицы» (Marilena de la P7), в том же году показанный в рамках «Недели критиков» на 59-м МКФ в Каннах.

Режиссёр в полнометражном игровом дебюте «Мечты о Калифорнии (Бесконечные)» (California Dreamin [Nesfârit], 2007) смог показать политическую и социальную драму нищей и голодной страны, разорённой режимом диктатора Чаушеску, трагедию отдельно взятого человека в этой стране через ироничную, полную абсурда и национального колорита историю о долгожданном прибытии американцев в Румынию после полувека несбывшихся надежд.

1999 год. После событий в Косово НАТО решает срочно разместить на Балканах радар противовоздушной обороны. Миротворцы НАТО везут установку в Сербию через соседнюю Румынию. На середине пути, в глухой деревушке Капальница, поезд останавливает начальник станции Дояру (Разван Василеску). Он отказывается пропускать американский поезд без надлежащих таможенных документов. Но на самом деле его поступок — это возможность отомстить американцам за далекие события Второй мировой войны, когда вся его семья могла бы быть спасена, приди в страну американцы, а не советские коммунисты, как произошло на самом деле. Злая насмешка судьбы заключается в том, что дом Дояру разрушила неразорвавшаяся

бомба с надписью Made in USA, которую сбросили американские и британские бомбардировщики, громившие Румынию за то, что та воюет на стороне фашистской Германии.

Поезд остановлен. Американский капитан Дуг Джонс (Арманд Ассанте) в шоке: вверенный ему поезд застрял в богом забытой деревне «на складке карты Румынии», вокруг царит полный развал, безработица и коррупция, а старик на станции требует с него таможенные документы и постоянно твердит: «Закон есть закон». И пока капитан пытается воздействовать на Дояру разными методами, вплоть до взятки, чтобы сдвинуть поезд с мёртвой точки, местное население пытается извлечь из ситуации разные предпочтения: девушки найти свою любовь и уехать в Америку, рабочие — добиться повышения зарплаты, мэр — выбить деньги на организацию празднования 100-летия деревушки и свергнуть Дояру, имеющего реальную власть в деревне. Солдаты тем временем пьют, развлекаются и сходят с ума от безделья.

В фильме, помимо популярной для нового румынского кино темы эмиграции, даётся очень жёсткая оценка действиям американской стороны на примере действий капитана Дуга Джонса. Под звучный лозунг «Объединяйтесь!» он стравливает жителей деревни, что является абсолютной метафорой действиям Соединенных Штатов в отношении бывшей Югославии. Но с трагической смертью режиссёра в момент завершения работы над фильмом²⁰² картина не прозвучала

²⁰² Кристиан Немеску погиб в автокатастрофе в 2006 г., вместе с ним в машине находился и погиб звукооператор Андрей Тонцу.

с той яростью, что в ней заложена — первый и последний полнометражный фильм Немеску был завершён уже после его смерти. Пацифизм и критика политики США в картине оказались вежливо отодвинутыми на второй план. В 2007 г. картина на МКФ в Каннах получила премию «Особый взгляд».

ПЕТЕР КАЛИН НЕТЦЕР

Родился в 1975 году в городе Петросани, Румыния. В возрасте 8 лет эмигрировал с родителями в Германию. В 1994 году вернулся на родину и поступил в Национальный университет театра и кино И. Л. Караджале в Бухаресте на режиссёрский факультет. Окончил обучение в 1999 г. Сценарии к своим фильмам написал сам. В 2003 году снимает первую полнометражную игровую картину «Мария» (Maria), которая является развитием его одноименной короткометражки 1997 года. На стыке жанров социальной драмы и трагикомедии Нетцер рассказывает историю девушки из неблагополучной семьи, которая отчаянно и безуспешно пытается найти работу. Ей все отказывают в помощи. Единственное предложение, способное поправить её финансовое положение, которое она получает, — это продать своего новорожденного ребёнка. Через такую острую ситуацию выбора режиссёр пытается оправдать решение Марии заняться проституцией. В фильме после полицейской облавы и выяснения всех обстоятельств, толкнувших женщин на такой путь, дело героини получает резонанс в прессе. Но одной лишь заметкой в газете нельзя снять вину с общества за безразличие и жестокость к отдельно взятому человеку.

Режиссёр в своей картине выстраивает систему зеркальных отношений человек — общество, где через малое говорит о большом и наоборот, благодаря чему социальная драма о жизни проститутки становится отражением состояния общества с выхолощенным чувством собственного достоинства и утраченными нравственными ориентирами.

Следующая картина Петера Калина Нетцера «Медаль за отвагу» (*Medalia de onoare*, 2009) была удостоена нескольких Премий Гого (румунский аналог «Оскара») за лучшую мужскую роль и сценарий. В этом фильме режиссёр растворяет экзистенциальную семейную драму в социальных реалиях, не жалея ироничных и саркастических нот. В центре повествования 75-летний Ион (Виктор Ребенджук), которого по случаю 50-й годовщины окончания Второй мировой войны награждают Почётной медалью за отвагу. Мужчина, который много лет воспринимался собственной семьёй за мебель, вдруг приобрел социальный статус не только в своих глазах, но и их. Если в начале этой истории Иона мучают сомнения, точно ли ему предназначалась эта медаль, то с её развитием он всё больше и больше уверяется в собственной значимости, фактически переписывая историю под новые реалии, начинает себя ассоциировать с куском металла, покрытым позолотой. Медаль заменила старику отсутствующее чувство собственного достоинства. Он снова интересен своей жене и сыну, который много лет находился в эмиграции, а теперь готов вернуться.

Это история маленького человека. Ион фактически переживает драму Акакия Акакиевича из «Шинели»

Н. В. Гоголя, когда Министерство обороны сообщает, что награда присуждена ему ошибочно и её следует вернуть. Осознание себя личностью для Иона без медали становится невозможным и трагичным.

Приём отражения состояния общества через состояние отдельно взятого персонажа, который Петер Калинин Нетцер использовал в фильмах «Мария» и «Медаль за отвагу», будет заявлен и в следующей картине — «Поза ребёнка» (Pozitia copilului, 2013). Барбу, 34-летний мужчина, превышает максимальную разрешенную скорость и сбивает ребёнка насмерть. Ему грозит тюремное заключение. Пытаясь защитить сына, в дело вмешивается его властная, предприимчивая мать.

Название фильма «Поза ребёнка» указывает на инфантильность Барбу, в некотором роде — это метафора, означающая инфантильность румынского общества, которое, как и герой, долго находилось под гнетом диктатуры Чаушеску и привыкло подчиняться «сильной руке» коррумпированного истеблишмента, включающего в себя все виды исполнительной и законодательной власти. Барбу воспитывался властной, деспотичной матерью, которая растила сына, исходя из собственных представлений о счастье и не считаясь с мнением собственного ребёнка. Он, как и современное румынское общество, не успел или не смог повзрослеть. Поэтому в свои 34 года герой безропотно позволяет матери выпутывать его из непростой ситуации, а общество — продажному высшему классу заправлять в стране и сегодня.

В финале картины герой совершает единственный самостоятельный поступок (бунт против матери, о ко-

тором мы узнаём со слов обиженной женщины — не в счёт) — просит мать разблокировать двери на машине, выходит и общается с отцом погибшего мальчика. Мы не слышим о чём, только видим эту сцену через боковые зеркала машины. Но слова и не важны, только поступок сам по себе. Как и в предыдущих своих картинах, режиссёр помещает героев в ситуацию, когда надо принимать решение и совершать поступок не на физическом, а психологическом уровне. Именно за этим, следуя авторской логике, будущее румынской нации: избавиться от гнёта тирании прошлого, от инфантильной «позиции ребёнка» по отношению к собственной жизни и взрослеть.

Стилистическое решение фильма — традиционное для «нового» кино Румынии: псевдодокументальная камера, лаконизм изобразительного ряда, отсутствие закадровой музыки. Действие, как это часто встречается в «новых» румынских картинах, происходит в течение короткого промежутка времени («Смерть госпожи Лазареску» — с вечера до глубокой ночи, «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — с утра до позднего вечера, «Хочу свистеть — свищу» — три дня и т. д.). Драматургия выстраивается за счёт затянутых диалогов, неочевидных душевных маневров и бытового драматизма интриги. Герои в меру своих сил и возможностей пытаются выбраться из пут собственных страхов и психологических травм, преодолевая кризис самоидентификации в обществе и собственном внутреннем мире, но в отличие от героев схожих по тематике картин («Смерть госпожи Лазареску», который, как и «Попа ребёнка», снят по сценарию Развана Радулеску, «4 месяца, 3 недели

и 2 дня») не вызывают прежнего сочувствия зрителя из-за ощущения схематизма, узнаваемости и предсказуемости сюжета.

Премьера фильма состоялась на 63-м Берлинском международном кинофестивале, где картина была удостоена главного приза — «Золотого медведя».

КАТАЛИН МИТУЛЕСКУ

Родился в 1972 году в Бухаресте, Румыния. Изучал геологию в Бухарестском университете. Сразу после революции 1989 г. оставил обучение и отправился путешествовать и работать в Австрию, Венгрию, Польшу и Италию. Позже вернулся в Румынию и в 2000 году окончил Национальный университет театра и кино И. Л. Караджале в Бухаресте по специальности режиссёр. Дебютировал в кино короткометражными фильмами, в том числе картиной «Трафик» (Traffic), которая получила Каннскую ветвь как лучший короткометражный фильм в 2004 г.

В 2006 году Каталин Митулеску снимает свой игровой дебют в полном метре — «Как я провёл конец света» (Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii). Картина, как и «Амаркорд» Ф. Феллини (Amarcord, 1973), основана на воспоминаниях режиссёра о собственном детстве и школе накануне глобальных перемен в стране. Очень неожиданный фильм для «нового румынского кинематографа» — не депрессивный, в нём нет холодного анализа и рефлексии на тему тоталитарного прошлого. Режиссёр не дистанцируется от рассказанной истории и Румынии, в которой она произошла. Прошлое вспоминается Митулеску если не в позитивном

ключе, то явно с ностальгической ноткой. Совершенно очевидно, что автор скучает по «тому миру», утрату которого он воспринял через своего героя как конец света. Оно и понятно, ведь всё повествование ведётся от имени Лалалилу (Тимотей Дума), маленького мальчика, для которого события 1989 года — это безмятежное детство в кругу любящей семьи. Это сказочное пространство, где среди хороших друзей обязательно присутствует злодей (здесь это Чаушеску), с которым такое удовольствие бороться. И это время, которое не зависимо от любого политического режима в стране, быстро закончится.

Сюжет фильма выстраивается вокруг 17-летней Эвы (Доротей Петре), старшей сестры Лалалилу, которая берёт на себя вину своего приятеля за разбитый бюст Чаушеску в момент любовного свидания. Её исключают из школы и отправляют в исправительное учреждение. Там она знакомится с Андреем, парнем у которого родители подверглись репрессиям со стороны властей, и они вместе решают бежать из Румынии. В то время как Эва с Андреем по методу буддийских монахов готовятся переплыть Дунай, маленький Лалалилу намеревается освободить страну от злодея, разрабатывая хитроумный план убийства Чаушеску.

Стилистически Митулеску придерживается общего направления румынского кинематографа: реалистичный быт, живая камера, длинные планы, простые люди, — но вместе с этим он выстраивает своё повествование, следуя логике памяти маленького мальчика: дробно, фрагментарно, немного не логично и искажённо детским восприятием. Через внимание к де-

талям режиссёр передаёт внутренние эмоции своих героев, благодаря чему история из жизни одной семьи и их соседей по улице становится историей страны.

Митулеску, размышляя о причинах эмиграции, приходит к выводу, что в большинстве своём эта одержимость чаще всего является коллективным бессознательным стремлением к лучшей жизни и решиться на эмиграцию в реальности может лишь тот, кто лишён своих корней на родине. Как, например, Андрей, у которого нет ни родителей, ни дома. Когда он решается переплыть через Дунай, его в Румынии никто и ничто не держит. Чего не скажешь про Эву, которая так и не смогла убежать, несмотря на всю тщательность своей подготовки, — здесь её дом, семья, любимый парень и братик. Для неё, как и для жителей её улицы, уже совершивших «игрушечное» перемещение в воображаемом автомобиле, переезд — это воплощение общей мечты о лучшей жизни. Лалалилу, в силу своего возраста и законов жанра картины, — единственный персонаж в новом румынском кинематографе, для кого идея эмиграции — не эскапизм, побег в сторону лучшей жизни или вызов тоталитарному режиму Чаушеску, для него это — мечта о прекрасном будущем, как белый пароход с картинки. Как и вырванный в начале зуб — это не метафора утраты корней, так как молочные зубы корней не имеют, а некий волшебный артефакт, способный помочь ему в покушении на злого Чаушеску.

Исповедальный характер фильма через детали, лёгкий юмор и персонажи, понятные каждому, раскрывают зрителю сердце Румынии и душу её народа, чем

выделяют ленту среди остальных картин нового румынского кинематографа.

В 2011 году Каталин Митулеску снимает фильм «Дамский угодник» (Loveboy) про молодого парня Луку (Георг Пистереану), который, пользуясь своей природной привлекательностью, влюбляет в себя девушек, а потом, когда они теряют бдительность, продаёт их в бордели. Сюжет картины строится вокруг интриги: любовь Луки к Вели (Ада Кондеску) — настоящая она или как всегда с другими девушками? Стилистические приёмы, характерные для «нового румынского кинематографа» — реализм, живая камера, длинные планы, отсутствие внятного начала и финала — в этом фильме лишь подчеркивают слабость конфликта и неумелость в его реализации. Единственное, чем «Дамский угодник» может быть интересен зрителю, за исключением румынского колорита, это то, что любовная линия Луки и Вели была заложена ещё в фильме «Хочу свистеть — свищу» (2010, реж. Ф. Шербан), где Георг Пистереану и Ада Кондеску исполнили главные роли. Каталин Митулеску своей историей словно поразмышляя, во что могла бы вылиться чашечка кофе Сильвиу с Анной в финале фильма Шербана, если бы герой, как и планировалось, вышел бы на свободу (см. далее).

КРИСТИАН МУНДЖИУ

Родился в 1968 г. в городе Яссы, Румыния. Окончил Ясский университет по специальности «Английская литература», в 1998 году получил второе высшее образование в Национальном университете театра и кино И. Л. Караджале в Бухаресте. Работал журналистом в раз-

личных журналах и публиковал короткие рассказы в литературных сборниках. Во время учёбы в Университете театра и кино работал помощником режиссёра на нескольких зарубежных кинопроектах. В 2003 году с единомышленниками основывает продюсерскую компанию Mobra Films. Является сценаристом своих короткометражек и полнометражных картин.

В 2001 году Кристиан Мунджиу снимает свой первый полнометражный игровой фильм — «Запад» (Occident). Несмотря на сентиментальный, порой лиричный тон повествования и обилие комичных моментов Мунджиу поднимает актуальную и болезную для румынского современного общества тему переезда на Запад. В фильме переплетено несколько историй об эмиграции, разных причин и мотиваций к такому шагу — тех, кто уехал, кто хотел, но не смог, и тех, кого обстоятельства подталкивают к подобному шагу помимо их воли. Точкой, где пересекаются судьбы трёх главных героев — Лучи, Сорины и Михаэлы, — становится кладбище.

Ещё Альбер Камю утверждал, что для познания жизни людей в других странах надо знать, как они едят, как любят и как их хоронят. Используя кладбище как место для случайной встречи, Мунджиу акцентирует внимание зрителя именно на человеческом факторе. У него в фильме тема эмиграции не ограничивается политическим или социальным аспектом, они идут скорее фоном. Автор картины хоронит все радужные надежды на то, что от перемены места жительства у всех без исключения меняется судьба в лучшую сторону. Лучи спрашивает Сорину, которая категорично

настроена на переезд за рубеж: «Почему ты думаешь, что где-то будет лучше? Везде будет одинаково, если ты — никто».

Показав Запад как вполне конкретный материальный мир (наследство из чемодана, присланного из Германии, оказывается барахлом с заштопанной резиновой куклой, а идеальный заграничный мужчина — негром), режиссёр подчёркивает, что в сознании многих румын «цивилизованная» Европа предстаёт как идеализированный образ обеспеченности и благополучия. Причём таким, ради которого требуется отказываться от чего-то важного в этой жизни в Румынии: «Мы все должны идти на жертвы ради исполнения своих желаний», — говорит Михаэлла Лучи, уезжая на Запад с непонятной для себя мотивацией, когда между ними начинается зарождаться любовь — её основное желание по сюжету.

Тему жертвенности Кристиан Мунджиу разовьёт в следующей своей картине «4 месяца, 3 недели и 2 дня» (4 luni, 3 saptamâni și 2 zile, 2007), ставшей лауреатом премии «Золотая пальмовая ветвь» 60-го Каннского фестиваля. В центре повествования — один день из жизни двух университетских подруг в Румынии времён Чаушеску (1987 год). Одна из девушек на сроке беременности 4 месяца, 3 недели и 2 дня пытается сделать нелегальный аборт, вторая активно ей в этом помогает. Несмотря на наличие примет времени (чёрный рынок, сигареты Kent, подпольные абортёры), режиссёр рассказывает не о том, как страна жила в последние дни социализма, а о том, как ведёт себя человек, находясь «на грани».

«4 месяца...» — пожалуй, самая глубокая в психологическом плане картина нового румынского кинематографа. Она, словно психоаналитик, вскрывает болезненные травмы человека и общества, и через это даёт возможность и человеку, и обществу повзрослеть и научиться брать ответственность за себя. Гэбица, девушка делающая аборт, при первом приближении кажется совершенно инфантильной, неспособной решить свои проблемы самостоятельно. Её подруга Отилия, напротив, очень деятельна, она берёт на себя все хлопоты по «шевронам» подруги из сложной жизненной ситуации. Но, погружаясь в ткань повествования, характеристики девушек претерпевают значительные изменения. Становится очевидным, что Отилия в своём порыве помочь подруге напрочь игнорирует свои потребности и возможности, фактически оказывается «на грани», позволив врачу себя изнасиловать в счёт оплаты операции Гэбицы.

Неспособная сказать «нет» Отилия берёт на себя решение всех технических вопросов по предстоящему аборту — от организации места для операции и оплаты врача до поисков по общежитию фена и мыла для подруги. При этом Гэбица — не инвалид, она не бьётся в конвульсиях от боли, она делает депиляцию и педикюр, в то время как Отилия бежит по городу, решая проблемы. Драматизм этой ситуации не в том, что тоталитарное государство лишило женщину права самой принимать решение, рожать ей или нет, заставив рисковать своей жизнью, прибегая к подпольным манипуляциям, а в том, что «тоталитарное государство» — это сами люди, которые отнимают у других

людей и себя свободу выбора. Аборт Гэбицы — это её личный выбор, возможно, он инфантильный, но мы не знаем всех обстоятельств, которые подтолкнули её на это решение. А вот Отилия оказывается полностью лишённой личных границ, что и формирует в ней психологию жертвы. В кульминационной сцене в гостинице она обвиняет (не обосновательно) подругу в том, что та её втянула в интимную историю с врачом. Но в общении участвуют двое участников, и навязанное неудобное решение говорит не только о способности к манипулированию одного из партнёров, но и о том, что второй человек это позволил.

Рассматривая этот фильм в контексте нового румынского кинематографа, очевидной становится метафора, что и инфантильность (неспособность взять на себя ответственность за собственную жизнь), и психологию жертвы (способность видеть себя жертвой обстоятельств или других людей) в равной степени можно отнести как к героиням этой картины, так и к румынскому обществу, переживающему посттравматический синдром социалистического прошлого. Показывая крупным планом абортируемого ребёнка, режиссёр пытается выдернуть зрителей из зоны комфорта, на физиологическом уровне заставить почувствовать личные границы, чтобы через осознание и принятие быть способными брать на себя ответственность за собственную жизнь, в отличие от Отилии, которая в финальной сцене произносит: «Мы больше никогда не будем это обсуждать», — лишая себя тем самым надежды на взросление.

В 2012 году выходит третья полнометражная игровая лента режиссёра «За холмами» (*Dură dealuri*), ко-

торая на 65-м Каннском фестивале получила награды в номинациях «Лучший сценарий» (Кристиан Мунджиу, Татьяна Никулеску Бран) и «Лучшая актриса» (Космина Стратан, Кристина Флутур). Как и в фильме «Запад», история начинается с железнодорожных путей. С той разницей, что в «Западе» молодая пара, вернувшись домой, обнаруживает, что их в буквальном смысле выселили из съёмной квартиры, выставив все вещи на улицу, что и послужило началом их миграции из страны, а в «За холмами» — Алина (Кристина Флутур) возвращается из Германии, куда переехала после сиротского приюта в Румынии. Мунджиу как бы показывает ситуацию в развитии — возвращение на родину после эйфории, связанной с эмиграцией на Запад. При этом чувство бездомности, тоски и одиночества присутствуют как в одном, так и в другом случае. Как и в «4 месяцах...», режиссёр рассказывает историю двух подружек, одна из которых оказывается в нестандартной ситуации, а другая пытается ей помочь. Третьим участником драмы, кульминационной её части, также становится мужчина, только не подпольный гинеколог, а священник (Валериу Андриута).

В основе картины — реальный случай экзорцизма, который произошёл в 2005 году в православном монастыре Юго-Восточной Румынии с 23-летней монахиней. На первый взгляд складывается впечатление, что эта история антиклерикальная. Безусловно, в фильме присутствуют мысли про то, что верующие уделяют слишком много внимания соблюдению формальных обрядов и не проникают в суть христианского учения. Епископ отказывается осветить церковь только пото-

му, что она не расписана, а священнику этой церкви не в радость, что люди толпой идут к нему на службу только из-за того, что церковь давно не освещали. Мунджиу показывает два мира, которые находятся рядом, но говорят на разных языках и вкладывают в базовые этические понятия (любовь, грех) и в повседневные мелочи совершенно разный смысл. То, что в одном мире кажется нормальным, в другом вызывает отторжение или мысли о бесноватости.

Но по факту история про экзорцизм в «За холмами» — лишь скелет для фильма. Мунджиу через эту ситуацию, как через увеличительное стекло, смотрит на современную Румынию. Предельно натуралистичный, аскетичный стиль картины превращает диковатую частную историю в символический сюжет. Замкнутый мир монастыря и прилегающей деревни становится метафорическим обобщением румынского общества. Мунджиу снял фильм про тотальное равнодушие людей друг к другу. От Алины отвернулись все: в детстве её оставила мать, приёмные родители после её отъезда взяли в семью новую девочку, врачи побыстрее выписывают её из больницы, несмотря на тяжёлое психическое и физическое состояние. Даже Войкица (Космина Стратан), единственный близкий ей человек, ради которого она вернулась из Германии, предпочла ей Бога. И только священник, выпроваживая девушек из монастыря, поддался на их жалобы и уговоры — им некуда идти, помощи ждать не от кого — и согласился провести обряд экзорцизма.

В фильме Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от Ангелов» (*Matka Joanna od aniolów*, 1960) в похожей си-

туации была озвучена мысль: «Может, это не демоны, а отсутствие ангелов? Они улетели от Иоанны, и она осталась наедине сама с собой». В «За холмами» демоны, разрывающие душу Алины, — это её глубочайшее одиночество, сиротство и потерянности в этом мире. Неудивительно, что её единственная мечта в этой жизни — устроиться работать на какой-то корабль без чёткой траектории движения. Эта душевная боль была её единственной физиологической реакцией на жизнь, даже если окружающие и воспринимали это за бесноватость. Это весь багаж, который она успела накопить за свой юный возраст. Как только боль утихла — Алина умерла.

Священник в этой ситуации стал жертвой собственного равнодушия. В некотором роде он, как и Алина, заходит «за алтарь», действуя по велению сердца, а не слушая голос логики. Только этим можно объяснить факт, что он даже не заметил, как распял девушку во время обряда на кресте, словно Христа, принеся её в жертву общему безразличию и предрассудкам. Вся ситуация, происходящая в монастыре, стоящем «на» холме, а не «за» ним, как заявлено в названии фильма, выглядит как вызов обществу, которое боится выйти за рамки, им же установленные навстречу человеку.

РАДУ МУНТЯН

Родился в 1971 г. в Бухаресте, Румыния. В 1994 г. окончил Национальный университет театра и кино И. Л. Караджале в Бухаресте. До своего полнометражного игрового дебюта в 2002 году снимал короткометражные и документальные фильмы, а также сделал

около 300 рекламных роликов для крупных рекламных компаний, таких как BV McCann Ericsson, Saatch & Saatchi, Leo Burnett, Graffiti BBDO, получив за них более 40 национальных и международных наград на различных фестивалях рекламы. Считает, что именно благодаря опыту в рекламных съёмках смог приобрести необходимые навыки самовыражения в режиссёрской профессии.

В своём полнометражном игровом дебюте «Ярость» (Furia, 2002) Раду Мунтян заявляет важную тему для румынского кинематографа — геттизацию Бухареста («История из блока С» и «Марилена с Седьмой улицы»). В центре повествования оказывается Лука (Драгош Букур) — парень, который вынужден искать средства для погашения долга перед местным криминальным авторитетом. Мейнстримовская картина о буднях банды с окраины столицы представляет собой удачное сочетание социального апокалипсиса с драйвовой, взрывной энергетикой стилевого решения. Режиссёр, избегая психологических сложностей, заимствует у видеоформата рекламных роликов и клипов не только ритм и определённую стилистику, но и образ реальности, состоящий из коллажа небольших выразительных деталей, погружая при этом зрителя в не менее удручающую реальность современного румынского общества, чем фильмы более известных режиссёров современного периода, отличающиеся статичным психологическим повествованием.

Следующая работа Раду Мунтяна «Бумага будет синей» (Hârtia va fi albastră, 2006) получила более широкий резонанс в международном кинематографе бла-

годаря своей своевременности. Картина рассказывает о событиях румынской антикоммунистической революции 23 декабря 1989 года. По ошибке, уже после бегства четы Чаушеску, был расстрелян милицейский патруль, назвавший по рации не тот пароль. В фильме, традиционно для румынских фильмов последних лет, отсутствует кульминация и яркий финал. Фильм «Бумага будет синей» обрывается за минуту до расстрела милицейского отряда. Эта сцена намеренно перенесена в начало, чтобы обозначить важную для современного румынского общества тему рефлексии по поводу исторического прошлого страны как в политическом, так и в социальном контексте. Режиссёр не ставил перед собой в этом фильме задачу с документальной точностью передать ход событий, для него важнее атмосфера, царившая в те дни на улице и в умах людей. Участники событий, военные и народные дружины, противостоят отрядам политической полиции Секуритате, в растерянности перемещаясь по Бухаресту и с трудом понимая, где свои, а где враги. Мунтян смог передать революционный хаос через съёмку уличных эпизодов мечущейся камеры, которая точно транслирует внутреннее состояние толпы. При этом фильм отличается чрезмерной театральностью, которая возникает из-за обилия сцен, снятых в замкнутом пространстве — комнатах, тюремной камере и бронетранспортёре. При такой камерности в фильме практически отсутствуют крупные планы, основное действие разворачивается на средних и общих. Такое явное отстранение от происходящего лишает эмоциональности не только финал, но и сам фильм. Режи-

сёр, как и в предыдущей своей работе «Ярость», избегает детального психологического разбора; он даёт ситуацию «крупными мазками», словно дистанцируясь от самого события с тем, чтобы взглянуть на него со стороны. Что оправдано, так как большое видится на расстоянии.

«Бумага будет синей» получил приз за лучший фильм на иностранном языке на кинофестивале «Золотой апельсин» в Анталии 2006, «Специальный приз жюри» за режиссуру на кинофестивале молодого Восточно-Европейского кинематографа в Коттбусе 2006 и др.

КОРНЕЛИУ ПОРУМБОЙУ

Родился в 1975 году в г. Васлуи, Румыния. Получил учёную степень в области Управления в Экономической академии в Бухаресте. В 2003 г. окончил факультет режиссуры в Национальном университете театра и кино И. Л. Караджале в Бухаресте. Его режиссёрская карьера стартовала весьма успешно с короткометражного фильма «Унесённые вином» (Pe aripile vinului, 2002), который получил несколько призов на международных кинофестивалях в Румынии и был показан на фестивалях за рубежом. Его следующая короткометражная работа «Поездка в большой город» (Călătorie la oraş, 2003) получила вторую премию каннской программы «Синифондасьон» и премию фестиваля средиземноморского кино в Монпелье. Среднеметражная игровая картина «Мечта Ливиу» (Visul lui Liviu, 2003) была награждена как лучший румынский фильм на Трансильванском международном кинофестивале

в 2004 году и была показана на кинофестивале в Теллурайте в программе «Большие надежды». В 2005 году Корнелиу Порумбойу становится стипендиатом Каннского фестиваля. В 2006 году снимает свой первый полнометражный фильм «В 12.08 к востоку от Бухареста» (*A fost sau n-a fost?*), который был включён в программу «Двухнедельник режиссёров», а также получил премию «Золотая камера» как лучший дебют и премию кинодистрибьюторов Label Europe. Картина удостоена более 20 наград на фестивалях по всему миру. Она была показана в кинотеатрах более 30 стран. В 2009 г. выходит вторая полнометражная картина режиссёра — «Полицейский, имя прилагательное» (*Politist, adjectiv*), которая также была отмечена на Каннском фестивале, получив Призы жюри и ФИПРЕССИ конкурсной программы «Особый взгляд».

Действие фильма «12:08 к востоку от Бухареста» (дословный перевод с румынского: «Было или не было?») происходит в небольшом румынском городе накануне Рождества, когда страна готовится праздновать 16-ю годовщину румынской революции и свержения Николае Чаушеску. Вирджил Идереску (Теодор Корбан), владелец местной телекомпании и по совместительству ведущий, готовится к ток-шоу на тему: «Было или не было?». Планировалось в диалоге с гостями студии выяснить, была или не была шестнадцать лет назад революция в 12:08 в их городке к востоку от Бухареста или ликующий народ заполнил главную городскую площадь уже после официального известия о бегстве Чаушеску. Серьёзные специалисты в последний момент отказываются от участия в передаче, и ведущий

вынужден позвать в студию своих знакомых — учителя истории Тибериу Манеску (Ион Сапдару) и пенсионера Эманоила Пишочи (Мирча Андрееску).

Корнелиу Порумбойу, как и многие режиссёры нового румынского кино, в своей картине рефлексировал на тему социалистического прошлого Румынии, точно подмечая следы этого прошлого в повседневности, а также — деформацию в памяти людей и восприятии событий, как когда-то в 1968 году Лучиан Пинтилие в своей картине «Реконструкция». Пинтилие через метафору, через включение в игровое пространство фильма дополнительных игровых конструкций (телевизор, кинокамера), фактически показав фильм в фильме, воссоздаёт образ коммунистического общества и выносит ему однозначный приговор. Порумбойу через своих героев в прямом эфире телестудии Вирджила пытается реконструировать события 22 декабря 1989 года. Через детали, обобщения и метафоры он даёт оценку, но только не самому прошлому событию или режиму Чаушеску, а обществу, в целом равнодушному к своей истории, способному переписать эту историю исходя из собственных интересов (неспроста единственный человек в кадре, кто утверждал, что революция в городке все-таки была, — это учитель истории), а главное — озлобленному.

Единственный иностранец в фильме, китаец Чен (Джордж Гуокингиун), говорит: «Мне не нравится, как вы, румыны, относитесь друг к другу», — когда пред рождественское ТВ-шоу про далёкое событие превратилось в допрос одного конкретного человека, словно на суде. И метафорическое сравнение рево-

люции, по словам Пишочи, с зажигающимися в городе фонарями, которыми начинается и завершается фильм и которые напоминают свечи, зажжённые на рождественской ёлке, должны напоминать людям о корректном отношении как к истории страны в целом, так и к каждому человеку отдельно. Ведь «люди совершают революцию как могут».

Фильм получил ряд наград и номинаций на различных кинофестивалях, в том числе приз «Золотая камера» за лучший дебютный полнометражный фильм и приз Label Europa Cinemas всемирной ассоциации кинотеатров европейского кино на Каннском кинофестивале.

Если в своей первой картине Порумбойу посредством персонажей играет фактами событий прошлых лет, то в фильме «Полицейский, имя прилагательное» — словами. Причём словами, из которых состоят современные румынские законы. Моральный конфликт в фильме раскрывается через грамматический. Кристи (Влад Иванов) — полицейский, который отказывается арестовать молодого парня, предложившего гашиш двум школьным приятелям, упирается лбом в букву закона. «Предложение» влечёт за собой уголовную ответственность, а Кристи не хочет ломать жизнь парню, так как считает, что закон может скоро измениться. Но главное, герой не хочет испытывать угрызений совести за то, что обвинил паренька за, в общем-то, пустяковый проступок, который в Западной Европе и проступком-то не считается. Слово «совесть», которое мешает ему выдвинуть обвинение против парня, в данной ситуации ему важнее слова «закон».

При этом в одной из первых сцен фильма Кристи отказывается своему коллеге принять его в команду по футттеннису, объясняя, что таков закон: если не умеешь играть в футбол, в футттеннисе делать нечего. Это нигде не прописано, но таков закон.

Кристи играет словами, в одной ситуации — закон, а в другой совесть. Ведь паренька вроде никто не заставлял курить гашиш и предлагать его друзьям. Словами играет и режиссёр: назвав фильм «Полицейский, имя прилагательное», он явно делает пас в сторону государства. Практически в каждой «уличной» сцене присутствуют заборы: наблюдение за курящими во дворе детского сада подростками ведётся из-за решётки, даже брат подружки главного обвиняемого имел судимость за то, что в пьяном виде врезался в ограждение у железной дороги. Но при этом государство — это не дыра на столбе напротив дома подозреваемого, который якобы охраняет Кристи, это не пустота; государство состоит из людей. А сколько людей, столько и понятий морали, так как у каждого человека оно своё, обусловленное разными факторами. А это ведёт к хаосу, избежать которого может помочь только закон.

Гиперреалистичная по своему стилевому решению картина не отличается большой содержательностью. Кристи блуждает по улицам, Кристи ходит по коридору и кабинетам своего полицейского участка, Кристи курит, Кристи ест суп и т. д. Когда секретарша начальника просит его подождать в приёмной, зритель ждёт вместе с ним практически в реальном времени. Даже ежедневный рапорт и значение слов «совесть» и «закон» из толкового словаря в кульминационной сцене читает

вместе с Кристи от начала и до конца. Режиссёр сознательно выбирает такой темп и ритм киноповествования, массу ненужных, на первый взгляд, бытовых подробностей, он словно сам следит за полицейским, а всё для того, чтобы увести действие из внешнего проявления во внутреннее, заставить зрителя искать смысл, скрытый между слов, среди бессмысленных блужданий героя.

Корнелиу Порумбойу в этом фильме уходит от рефлексии в отношении социалистического прошлого Румынии и обращается к настоящему своей страны, в которой кардинально изменился общественный уклад и общественная мораль, и задаётся вопросами: какова мораль нового общества, на чем она базируется, каким словом её можно обозначить? Ведь осознанно и принято именно то, что названо.

КРИСТИ ПУЙУ

Родился в 1967 году в Бухаресте, Румыния. Занимался живописью, в 1992 году поступил на отделение живописи Высшей школы визуальных искусств в Жене. Проучившись год, перевёлся на кинематографический факультет, который окончил в 1996 году. Вернувшись в Румынию, Кристи Пуйу начал работу над собственными картинами как режиссёр и сценарист. Автор сценария к фильму «Ники и Фло» Лучиана Пентилие. Как и все в Румынии, режиссёрскую карьеру начинал с короткого метра. Его фильм «Сигареты и кофе» (*Un cartus de kent si un pachet de cafea*, 2004) был награждён «Золотым медведем» за лучший короткометражный фильм на Берлинском международном кинофестивале в 2004 году.

В 2001 году у Кристи Пуйу выходит дебютная полнометражная игровая картина «Товар и деньги» (*Marfa și banii*). Главный герой Овидиу (Александру Пападопол) занимается частным бизнесом, приторговывая товарами из окна своей квартиры, и мечтает открыть небольшой магазинчик. Местный предприниматель предлагает помочь деньгами на расширение дела за одну небольшую услугу — доставить в Бухарест посылку с неизвестным содержанием. Режиссёр показывает, как тонка грань между предпринимательством и преступлением во внеправовом государстве. Если вначале сделки Овидиу был убеждён, что продал лишь собственную услугу курьера, то с развитием сюжета становится очевидным, что ради денег на расширение собственного бизнеса он пошёл на сделку с совестью. Он искренне рассчитывал стать благопристойным гражданином своего общества, помогать родителям, доказать друзьям свою значимость, и в мечтах о благополучном будущем не замечает, как попадает в ловушку наркоторговцев, став одним из них. В фильме отсутствуют чрезмерные эмоции и рефлексии по поводу внутреннего состояния героя, только констатация факта. Пуйу документирует обстоятельства и поступки Овидиу в ответ на них. Эта непричастность к происходящему, лаконичная фиксация историй из жизни и реакции персонажей на сложные ситуации становится не только авторским почерком для режиссёра, но и доминирующей стилевой особенностью большинства картин нового румынского кинематографа.

Мировой успех пришёл к Пуйу с картиной «Смерть господина Лазареску» (*Moartea domnului Lazarescu*,

2005), за которую он получил 47 премий, в том числе Гран-при программы «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля в 2005 г. Фильм был задуман как первая часть серии из шести картин под общим названием «Шесть историй с окраин Бухареста» и стал флагманом нового румынского кинематографа в восприятии мирового кинообщества.

Кристи Пуйу рассказывает историю из жизни обычного человека из толпы, повседневная трагичность в которой доведена практически до гротеска. Герой картины, пожилой господин Лазареску, нуждается в срочной операции на мозге, но из-за своего неряшливого внешнего вида не может получить необходимую медицинскую помощь и вынужден сменить четыре больницы. И хотя в последней клинике его начинают готовить к операции, не совсем понятно, оказалась ли медицинская помощь своевременной.

Фильм «Смерть господина Лазареску» при всей своей стилевой гиперреалистичности имеет глубокие мифологические корни, отсылающие опытного зрителя к «Божественной комедии» Данте Алигьери, что придаёт ему притчевый, обобщающий характер. Главный герой, имя которого Данте, как и его великий тёзка, «земную жизнь пройдя до середины, оказался в сумрачном лесу». Смерть господина Лазареску заявлена уже в самом названии фильма, а хирурга, который должен будет его прооперировать зовут Ангел. Таким образом, как и у Алигьери, в фильме можно прочесть четыре смысла: буквальный (мытарства отдельно взятого человека по больницам), аллегоричный (это — мытарства всего общества), моральный (а общество — это кто?)

и анагогический (тоталитаризм разрушает жизнь отдельно взятого человека и общества в целом).

Режиссёр через историю маленького человека рассказывает историю Румынии, которой, как и Лазареску, необходимо удалить опухоль из мозга, только не раковую, а тоталитарного прошлого. «Прежде чем пациент умрёт в поездках по больницам, он неоднократно обмочится и обгадится. Даже умереть нельзя достойно в этой стране, сплошные унижения!» — фраза одновременно и про Лазареску, и про всех из системы. Причём режиссёром тонко подчёркивается, что тоталитарное государство превратило народ, за редким исключением, в безличностную, бездумную и циничную массу: соседи, которых Лазареску попросил о помощи, ставят ему в упрек его интеллигентность и образованность, а врачи, наплевав на клятву Гиппократа и общечеловеческие ценности, фактически измываются над умирающим пациентом. А у того редкого исключения, кто не утратил чувство человечности и собственного достоинства, как медсестра скорой помощи Мьюара Аврам (Луминица Георгиу), выработалась защитная реакция на окружающую действительность. Про аварию автобуса, в которой пострадали люди, она осуждающе говорит, что «люди водят машины, не думая о других», а беспредел, царящий в больницах города, воспринимает с обречённым спокойствием.

Кристи Пуйу в картине «Смерть господина Лазареску» заложил стиливые стандарты, на которые будут ориентироваться его румынские коллеги по режиссёрскому цеху: снимать фильмы, способные передать чувство пульсации реальной жизни; помещать героев

в максимально острые бытовые ситуации, ставящие человека перед моральным выбором; фиксировать скрупулёзно время настолько, чтобы возникало тактильное ощущение его течения; не акцентировать начало истории и финал с тем, чтобы не вырывать историю из её естественного звучания.

Румынский кинематограф нулевых, развиваясь в едином ключе переосмысления исторического прошлого и анализа его наследия в настоящем, постепенно исчерпал свою эмоциональную и фактографическую наполненность. Назрела потребность в новых темах и постановке других вопросов. Кристи Пуйу осознал эту необходимость в первых рядах, сняв в 2010 году фильм «Аврора» (Aurora) — вторую часть «Шести историй с окраин Бухареста». Он предъявил кинособеседнику и зрителю эксперимент «чистого кино», снятого в рамках привычного, фабульного.

Главный герой фильма — Виорель (Кристи Пуу), 42-летний разведённый инженер, первую треть фильма о чем-то размышляет, за кем-то следит, потом покупает оружие, очень методично его собирает, весь оставшийся фильм бродит с ним по городу, а в финале убивает юриста, который разводил его с женой, затем бывших тестя с тещей, а потом является с повинной в полицию. Мотивация поступков Виореля если и присутствует, то исключительно в сознании самого персонажа, зрителю режиссёр её не раскрывает. Да она в данном случае не важна, акцент делается на эмоциональной составляющей, а точнее вчувствовании в состояние героя.

Фильм начинается с размышлений маленькой девочки по поводу «Красной шапочки»: раз волк, съев

бабушку, надел её одежду, значит бабушка, когда её извлекли из брюха волка, была голая. Через эту преамбулу режиссёр, с одной стороны, определяет контекст, в котором будет развиваться история, — одновременно реальность и вымысел, а с другой, — убирает дистанцию между героем и зрителем, пуская его, зрителя, в личное, фактически интимное («голое») пространство Виореля. На это работает и то, что роль Виореля исполнил сам режиссёр — такая абсолютизированная передача внутреннего состояния от первого лица — и большое количество физиологизма в фильме: походы персонажа в туалет и в душ, антиэстетичность изображения в кадре; и настойчивость камеры, которая фиксирует каждый шаг и вздох Виореля, следуя за ним, но не предвосхищая, а констатируя события. Из-за длинных, немонтированных планов возникает иллюзия того, что время протекает «здесь и сейчас», то есть абсолютно реальное. Режиссёр пытается захватить, законсервировать его ход и передать тянущуюся мучительную тоску от происходящего. Абсолютно «близкое кино», когда зритель, словно вуайерист поневоле, смотрит на действия, совершенно для него не предназначенные, не совсем понимает, во что он оказался вовлечённым, но продолжает смотреть, заворожённый возможностью заглянуть другому в душу.

В финале картины, в полицейском участке, Виорелю для записи показаний дают ручку с логотипом футбольной команды, которую зритель видел в первой части фильма, когда вместе с главным героем собирал в квартире ружьё и смотрел по ТВ новости. По телевизору показали сюжет про новый закон, по которо-

му планируется отбирать плакаты с лозунгами у болельщиков, что вызвало волну возмущения у простого народа, расценившего это как ущемление прав, и разозлило болельщиков, т. к. теперь они не смогут «выразить себя на футбольном поле». Кристи Пуйу закольцовывает этот сюжет с историей про голую бабушку из «Красной шапочки», которой волк, забрав одежду, помешал «самовыразиться» перед дровосеками. О какой свободе слова сожалеют болельщики из новостного эпизода, — не понятно, если человека готовы выслушать, как Виорея, только в полицейском участке по факту совершения страшного преступления и не раньше. Подмена такого понятия как «свобода быть услышанным» на абстрактное «свободу слова» режиссёром в фильме показана буквально: слова в большинстве своём заменены на гнетущую тишину. Только так можно услышать того, кто близко.

ФЛОРИН ШЕРБАН

Родился в 1975 году в г. Решица, Румыния. В 1998 г. получил степень магистра в области Философии культуры и герменевтики в Бухарестском университете. В 2002 окончил Национальный университет театра и кино И. А. Караджале в Бухаресте. Работал новостным репортёром на различных ТВ-передачах. Во время учёбы снял несколько студенческих короткометражных фильмов по собственным сценариям, благодаря которым ему удалось получить стипендию и приглашение для участия в программе подготовки молодых режиссёров Колумбийского университета (Нью-Йорк). Находясь в США, снимает короткометражный фильм

«Эмигрант» (Emigrant, 2009) про румынского дворника в Нью-Йорке, который проводит бессонную ночь в ожидании телефонного звонка от своей семьи. Тема эмиграции будет развита в 2010 г. в полнометражном игровом дебюте «Хочу свистеть — свищу» (Eu când vreau să fluier, fluier), за который режиссёр получил в 2010 на Берлинском международном кинофестивале Гран-при жюри «Серебряный медведь» и Премию Альфреда Бауэра за открытие новых путей в киноискусстве, а также другие призы на национальных и международных кинофестивалях.

Для съёмок фильма «Хочу свистеть — свищу», действие которого происходит в пенитенциарном заведении для подростков, режиссёр провёл два месяца среди его обитателей, в результате чего принял решение, что играть в его картине будут непрофессионалы. Силвиу (Георг Пистереану) через пять дней должен выйти из исправительно-воспитательной колонии для молодых правонарушителей. Четыре года образцово-показательного поведения и надежды на освобождение рассыпаются прахом после того, как он узнает, что из Италии вернулась его мать и грозит забрать с собой его младшего брата, и устраивает бунт. В основу своего фильма Флорин Шербан положил пьесу драматурга Андреи Валян, которая сотрудничала с Митулеску на фильмах «На 17 минут позже», «Трафик» и полнометражном дебюте «Как я встретил конец света». Шербан тщательно переработал первоисточник, смягчив колорит тюремных нравов, по сути общий для всех заведений подобного типа, и сосредоточился на мотивах, толкающих молодых людей на преступление.

По мнению режиссёра, мотивы и причины их необдуманного поведения лежат далеко за пределами тюремных стен — в семье, в окружающей среде и внутри самого человека. Свою позицию режиссёр, уже традиционно для нового румынского кинематографа, обозначает в диалогах, и в первую очередь, в разговоре Сильвиу с матерью, когда та навестила его в колонии и сообщила о своём решении. С одной стороны, молодой человек обвиняет мать в том, что она, забирая его маленьким из Румынии в Италию, возвращая в Румынию и снова забирая в Италию, сломала ему жизнь, лишив надежды на будущее. И он бы не хотел такой судьбы для своего младшего любимого брата. Но, с другой стороны, настаивая на том, чтобы брат остался вместе с ним в Румынии, не совсем понятно, какое будущее он готов дать этому подростку, так как он уже четыре года провёл в тюрьме.

Характерная для румынского кинематографа последних лет тема эмиграции («Как я провёл конец света», «Запад», «Мечты о Калифорнии») отыгрывается в обратную сторону: не такими уж заманчивыми кажутся молодым румынам Западная Европа и идея «европейского единства». Разбитая семья, сломанная человеческая жизнь... А все ради чего? Ради должности администратора в каком-то итальянском отеле. Матери, по большому делу, не нужен ни Сильвиу, ни его младший брат, на чужбине её одолевает бесконечное чувство одиночества. Именно из осознания собственной бесполезности в обществе и рождается бунт Сильвиу, в нем нет ни логики, ни особого расчёта, просто упрямое «хочу свистеть — свищу», выдающее

в парне недетское понимание собственной обречённости. Его нигде не ждут, тюрьмой является не столько заведение, где он оказался, сколько само новое общество, в котором отсутствует стабильность. И замкнутое пространство колонии, в котором сконцентрировано всё действие фильма, является наглядным подтверждением данной режиссёрской мысли.

Румынская «новая волна» – было или не было?

В чём заключается успешность той или иной кинематографии? Ответ очевидный: в художественной ценности и финансовом эквиваленте. Если учесть, что в Румынии национальное кино не окупается, все сборы идут от американских фильмов, а большинство румынских национальных картин снято в копродукции, то финансовый мотив становится не решающим.

Что касается художественной составляющей, то при безусловных художественных достоинствах некоторых картин, нельзя не отметить их вторичность по отношению к другим «новым волнам». Румынская «новая волна», если она и существует, не принесла в выразительную систему мирового кинематографа ничего нового, скорее аккумулировала находки и решения, сделанные до неё. Режиссёры очень грамотно смогли воспользоваться тем, что кинематограф накопил за многие десятилетия своего существования, чтобы заявить на мировой киноарене о себе, о своей стране, о своём народе и проблемах, волнующих его. Это можно считать безусловным успехом румынской кинематографии. Но только румынской. В тоже время нужно

признать, что румынскому кинематографу повезло: он вдруг стал моден среди европейского кинообщества и ему сделали большой аванс.

«Новая волна» во Франции, Чехословакии, «кинематограф рассерженных» в Великобритании, «новое кино» в ФРГ, «кино контестации» в Италии, «польская школа», датская «Догма» и т. д. — это всё протест против «старого кино», ощущение кризиса и потребность перемен. Это определение стиля, который противостоял стилю «прошлому». В Румынии нет этого протеста, есть продолжение и развитие темы «режим Чаушеску», протест против этого режима и размышление о жизни после него. Стилиевые особенности кинематографа современной Румынии — это стилиевые особенности европейского кинематографа, склонного к изображению реальности как таковой в естественном своём течении.

Вводя термин «новая волна» применительно к Румынскому кинематографу, основываясь лишь на спорных выводах, что до «Смерти господина Лазареску» этот кинематограф никогда серьёзно не рассматривался кинообщественностью (ложность этого вывода доказывает количество фильмов, имеющих награды, номинации и премьерные показы на ведущих кинофестивалях), актуальная кинокритика невольно принижает значение румынского кинематографа как такового и одновременно завышает её значение в мировом масштабе.

Как уже было написано выше, румынские критики понятие «новой волны» относили к кинематографу 1970-х годов на основании дальнейших успехов моло-

дых режиссёров, а не по факту того, что они появились. Получив долгожданную свободу, демонстрируя на экране ранее запрещённые «чернуху», пахабщину и низкопробные поделки «под Голливуд», современный румынский кинематограф приобрёл новые болезни, симптомы которых заметны в мейнстримовских картинах, по большей части не выходящих за пределы страны. Думается, что корректнее обозначить период нулевых как «новый румынский кинематограф», в надежде на то, что, исчерпав потребность к бесконечному анализу социалистического наследия, молодые режиссёры смогут найти свежие темы для своих высказываний.

Юлия Хомякова

ВОССТАНИЕ «ПОСТДЕКАБРИСТОВ»

В 2005 году в каннском конкурсе «Особый взгляд» победил фильм Кристи Пуйу «Смерть господина Лазареску»; через год приз за лучший дебют достаётся фильму Корнелиу Порумбойу «12:08. К востоку от Бухареста». Через год Румыния выходит в лидеры с фильмом Кристиана Мунджиу «4 месяца, 3 недели и 2 дня». В 2009 году Корнелиу Порумбойу возвращается домой с несколькими призами за фильм «Полицейский, имя прилагательное».

На родине их называют «постдекабристами». Целая плеяда молодых режиссёров, которые выросли при Чаушеску, но кинообразование и эстетические установки получили уже после социализма. Первое «непоротое поколение». Сам Кристиан Мунджиу шутит, что многие его ровесники явились на свет благодаря запрету на аборты, введённому Чаушеску в 1966 году, отсюда и вырос фильм «4 месяца, 3 недели и 2 дня», и отсюда же — мироощущение людей, которых в каком-то смысле не ждали, как не ждали и взлёта румынского кино. В прошлом веке Румыния считалась «некинематографичной» страной. Единственная картина из СРР, получившая каннский приз за режиссуру («Лес повешенных» / *Padurea spanzuratilor*, 1965, реж. Ливиу Чулей), быстро забылась, потому что за нею не пришёл румынский *-изм*. И вдруг такой прорыв! Откуда?

Заметим, что во всех бывших соцстранах у поколения моих ровесников есть общее чувство недолговечности земных владык и кумиров. Люди, родившиеся в 1960-е годы, видели загнивание «самого передового» строя, его падение, а затем — кризис и тех, кто пришёл на смену коммунистам; пережили страхи тоталитарного периода и взлёт надежд, пробуждение на холодном полу, понимание всей глубины пропасти, которая разделяет «старых» и «новых» европейцев, и затем — новое обретение чувства родины. Почему же ни одна бывшая соцстрана пока что не явила миру игровые фильмы, способные превзойти кинодостижения социалистического прошлого?

Да, фактор моды нельзя отрицать. Была и прошла мода на Советский Союз времён «перестройки и гласности», на Китай, на Исландию, на Корею. Теперь в моде Румыния. Но ведь мода на пустом месте не возникает. «Постдекабристы» заявили о себе как об эстетическом феномене с чертами национального своеобразия.

Первая отличительная особенность «постдекабристских» фильмов — минимализм: ни постановочных роскошеств, ни «лихо закрученного» сюжета. «То, что произошло в Каннах, невероятно важно не только для меня и для румынского кино, но и для всех малых стран с недоразвитой кинематографией», — признался Кристиан Мунджиу в интервью Антону Долину («Московские новости», 12 декабря 2007 г.). «Ведь главная проблема в Румынии — не спродюсировать фильм (я сам продюсирую свои картины вместе с оператором Олегом Муту), а выпустить его на экраны. У нас самое

маленькое число зрителей и экранов во всей Европе». Поэтому с самого начала «постдекабристы», снимая практически на собственные деньги, ориентировались на международную фестивальную публику. Правда, эти картины румынский зритель всё же смотрел. Разумеется, на фоне общей невысокой посещаемости кинотеатров это был не ахти какой сбор. Но в то же время на экраны выходили румынские фильмы, создатели которых думали только о кассовых сборах, чего так и не добились. Финансовые обстоятельства стимулировали тех, кто способен работать в условиях мизерного бюджета, и они же задушили авторов иного типа. Постановки на историческую тему и экранизации национальной классики в современном румынском кино вымерли. Фильмы «постдекабристов» посвящены только современности и поставлены по авторским сценариям.

«Мы не вырабатывали каких-то единых правил, не писали манифестов вроде «Догмы». Каждый из нас снимает своё кино: Кристи Пуйу любит смешивать реализм с волшебством, а Корнелиу Порумбойу не скрывает, что на него оказывает сильнейшее влияние молдавская литература с ее очень специфическим юмором. Поэтому единственное, что нас действительно объединяет, это желание рассказать историю, причём по возможности — просто и прямо. Наша сила в ярких историях», — говорит Кристиан Мунджиу в том же интервью А. Долину.

Что же это за истории? По сути дела — не истории, а ситуации. Умирает старый алкаш, и ни одна больница не хочет его брать на операцию, чтобы не пор-

тить себе статистику смертности («Смерть господина Лазареску» / *Moartea domnului Lazarescu*, реж. Кристи Пуйу). Одна студентка помогает другой сделать криминальный аборт во времена Чаушеску («4 месяца, 3 недели и 2 дня» / *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, реж. Кристиан Мунджиу). В прямом телеэфире люди вспоминают 24 декабря 1989 года, чтобы понять: а была ли тогда вообще революция в их городе или никакой революции на самом деле не было («Была или не была?» / *A fost sau n-a fost?*, в международном прокате «12:08 к востоку от Бухареста», реж. Корнелиу Порумбойу). Старшеклассница выиграла в лотерею роскошный автомобиль, но родители уговаривают её продать машину («Самая счастливая девушка на свете» / *Sea mai fericita fata din lume*, реж. Раду Жуде). Никаких глубоких социально-исторических коллизий, никаких принципиальных споров о социализме и глобализме. «Бытовуха», как выражаются у нас. «Типические герои в типических обстоятельствах». И то, как авторы рассматривают «под микроскопом» их предсказуемое поведение, напоминает естественнонаучное исследование.

В фильмах «постдекабристов» невыносимо затянутая экспозиция, и эта детальная панорама рутины отбрасывает яркое, иногда внезапное, часто судьбоносное, событие, которое должно произойти в жизни героев. При этом действие фильма часто длится в течение дня. Приём классицизма в «постдекабристских» фильмах оправдывается тем, что дело нельзя перенести на завтра, и только эта «спешка» двигает действие картины. В финале отсутствует не только «хеппи-энд», но и во-

обще какое-либо «мораль сей басни такова»: дело-то сделано, а вот как быть дальше? Катарсиса не предусмотрено, однако зритель приглашается к размышлению. Так, смерть Лазареску выглядит и как обращение к зрителю («Ты-то ещё жив, так подумай, как бы тебе не умереть так же»), и как образ тщетных усилий по спасению человека, рядом с которым уже стоит ангел смерти. Финал фильма «4 месяца, 3 недели и 2 дня» так же двойственен: облегчение от того, что аборт удалось сохранить в тайне, сменяется предчувствием какой-то неотвратимой расплаты; но, может быть, именно этот «день греха» и станет первым днём на пути к раскаянию? Делия («Самая счастливая девушка на свете») дала согласие продать «понттовую тачку», но зато «уломала» родителей отпустить её в желанный вуз, и это первое в её жизни взрослое решение, а также обращение к зрителю: очнись от несбыточных мечтаний и не упusti реальный шанс.

В фильмах «постдекабристов» снимаются малоизвестные исполнители, нередко — просто типажи. Актёры, знаменитые при Чаушеску, у них играют редко, отчасти потому, что их манера игры, воспитанная румынской театральной школой, для «постдекабристов» не подходит, отчасти — по закону смены лиц при смене периода в кино.

Операторское решение «постдекабристских» фильмов может напоминать стиль «домашнего видео» («Смерть господина Лазареску»), или цветовую гамму румынских фильмов времён Чаушеску («4 месяца, 3 недели и 2 дня»), или фильмы «Догмы» («Была или не была?»), но в любом случае не наблюдается никаких

попыток создания красивого изображения, живописных пейзажей, портретов, композиций. Декораций минимум, фильмы снимаются не в павильонах, а в реальных интерьерах. Кстати, Кристиан Мунджиу уже снял ретро-фильм «Байки Золотого века» (*Amintiri din erosa de aur*, 2009) более высокого бюджета, отступив от канонов «постдекабризма»: действие всех новелл (в основу сюжета положена реальная трагикомическая история времён Чаушеску) происходит не в течение одного дня. Он же стал автором сценария и режиссёром фильма «За холмами» (*Dură dealuri*, 2012), в котором критически показывается жизнь современных православных румын, и откровенно даёт понять, что самый главный виновник трагической развязки — бедность государственных больниц, выбрасывающих недолеченных пациентов на улицу. Неустроенность — фон всех «постдекабристских» картин. Никакой веры в социальные институты и т. п. в этих фильмах нет и быть не может.

Если в производстве фильма участвует европейский сопродюсер, черты своеобразия в «постдекабристском» фильме сохраняются. Ведь от этой неустроенной, зачастую позорной, реальности никуда не скрыться. Существование встречаемых по всей Европе румынских эмигрантов вызывает живой отклик у международной аудитории, смотрящей «постдекабристскую» картину о бессмысленности эмиграции. Действительно, куда уедешь от самого себя, от своих привычек, от своего воспитания, от своей ментальности?

Своеобразный румынский юмор помогает «постдекабристу» говорить на весь мир о том, что его до сих

пор не отпускает (воспоминания о позорных страницах социализма) или тревожит (печаль о стране, где после тоталитаризма к власти пришёл криминал). И герои, и авторы осознают неизменность бытия или неспособность осуществить желание за бессмысленностью оною, или не-ответ на свой вопрос. Ни в одной картине не побеждает положительный герой, ни в одной картине не удаётся защитить слабого, помочь заблудшему. Здесь, пожалуй, выделяется разве что картина «Моя сексуальная жизнь» (*Viata mea sexuala*, 2011, реж. Корнел Жорже Попа). Героиня фильма, очаровательная жительница современного Бухареста Дорина, ночью работает в секс-шопе, а днём нянчится со своим внебрачным ребёнком (отец которого, естественно, является её работодателем, женатым на бизнес-леди) и тщетно ищет какую-нибудь другую, приличную работу. В финале, после скандала и автокатастрофы, Дорина, навсегда потеряв сынишкиного горе-папашу, наконец-то попадает в цветочный магазин. Вопреки явно неизвестной авторам русской поговорке о том, что не место красит человека, а человек — место, картина доказывает: есть такие работы, которые сами по себе портят человека, позорят его, ломают ему жизнь.

Этот фильм, менее известный, чем другие картины «постдекабристов», предвосхитил целую плеяду картин молодых режиссёров 70-х годов рождения, которые уже через год заполнили экраны всех дебютных кинофестивалей. Так, в четырёх из десяти конкурсных фильмов XIV международного кинофестиваля в Братиславе действие движет тема безработицы. Неудиви-

тельно. Это — фестиваль дебютов; начинающие авторы рассказывают о поколении, вступающем в жизнь на фоне глобального кризиса. В такое время именно молодежь младшего послевузовского возраста оказывается в самом тяжелом положении: вроде учились-учились, а показать себя и негде.

После вступления Румынии в Евросоюз неверие в то, что «заграница нам поможет», отразилось и в «постдекабристских» фильмах. Так, Делия («Самая счастливая девушка на свете»), выигравшая в лотерею «Рено-Логан», автомобиль даже водить не умеет (такая «крутая» тачка ей совершенно не по рангу, и родители правы: лучше её продать). Да и вообще навязанные Западом стандарты (которые олицетворяет «навороченная» машина) и способ её приобретения (в лотерею, а не честным трудом) не соответствуют как реальному положению дел, так и национальному менталитету. Однако мало кто из «постдекабристов» осмеливается сказать об этом прямо, потому что европейской изоляции это поколение, не забывшее социализм, всё же боится.

Интересно, что осознание родины как страны с особым путём присутствует и в наших фильмах. Но трудно представить себе, чтобы за такой «месседж» давали международные премии российским фильмам (отчасти, впрочем, и потому, что «постдекабристы» умеют сделать интересное из ничего, а наши — нет). А между тем эта традиция («люди пили чай, и хотелось им плакать») вполне русская — от Чехова. «Постдекабризм» имеет и русские корни. «Смерть господина Лазареску» явно выросла не только из больничных опытов Кристи Пуйу, но и из «Смерти Ивана Ильича» Льва Толстого.

Столь же заметно генетическое родство «постдекабристов» с неореалистами. Это объясняется не только сходством «пейзажа после битвы», на фоне которого возникли эти художественные явления. Вообще румынский автор не стесняется каких-либо заимствований, более того — подаёт их как цитаты (так, сцена, в которой Отилия из фильма «4 месяца, 3 недели и 2 дня» завершает «операцию «Аборт»», то есть ищет, как бы незаметно спустить в мусоропровод мёртвый эмбрион, снята вполне в духе Хичкока).

Надо добавить, что жители восточноевропейских соцстран были менее изолированы от Запада, чем советские граждане. Они всегда внутренне ориентировались на европейские образцы, хорошо им известные, и, возможно, поэтому нашли своё место в современном европейском кино быстрее, чем их ровесники из бывшего СССР. Но среди своих учителей «постдекабристы» называют и почти неведомых миру соотечественников, например, Лучана Пинтилие. Пожалуй, в этом и состоит главный урок «постдекабризма»: правильно использовать возможности нового времени удаётся только тем, кто прочно стоит на своей земле.

Вера Жарикова

СТРАНЫ БЫВШЕЙ ЮГОСЛАВИИ: ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ

СЕРБИЯ

Последние двадцать лет изменили многое на кинематографической карте мира. На рубеже 1980-х — 1990-х появились новые государства с собственными национальными кинематографиями. Так, Югославия превратилась в Сербию, Хорватию, Словению, Боснию и Герцеговину и Македонию, а феномен югославского фильма сменился балканским. Каждая из республик, получив независимость, стремилась сформировать собственную кинематографию, но процесс этот был неравномерным и приводил к разным результатам. Большое значение играли уровень развития индустрии, наличие профессиональных кадров, а также возможность работать на неохваченных войной территориях²⁰³. Пять совершенно разных кинематографий распавшейся страны теперь составили новую общность — кино Балкан.

²⁰³ Например, Босния и Герцеговина заявила о себе в кинематографе лишь в начале 2000-х, но сразу же была удостоена множества наград, в том числе «Оскара» за фильм «Ничья земля» (Ničija zemlja, 2001, реж. Данис Танович), победивший в номинации «Лучший фильм на иностранном языке».

Говоря о кинематографе стран бывшей Югославии, необходимо иметь в виду несколько специфических особенностей, оказавших влияние на его развитие. Кинопроизводство Югославии было сосредоточено в Сербии, в связи с чем новые государства (например, Словения, получившая независимость ещё в 1992 году) лишь к 2000-м годам смогли наладить собственное кинопроизводство. Другим, возможно, наиболее важным фактором, оказавшим влияние на современное балканское искусство, в частности на кинематограф, являются гражданские войны, не утихавшие в регионе более 10 лет. Война и её последствия были и остаются основной темой большинства фильмов стран бывшей Югославии.

Впрочем, даже в период расцвета югославского кино в 1970-е годы наибольшим успехом пользовались и наибольшим размахом обладали картины о Второй мировой войне (так называемые партизанские фильмы). Другим направлением, максимально изученным современными исследователями, является «чёрный фильм»²⁰⁴ (хотя термин этот в последние годы подвергается критике). Речь идёт скорее об обновлении языка и драматургии, процессе, сходном по своей сути с аналогичными течениями в большинстве европейских кинематографий в 1960-е годы. Проще всего соотнести югославские фильмы этого периода с чехословацкой «новой волной»²⁰⁵. Общеευропейский (во многом об-

²⁰⁴ «Чёрный» в данном случае имеет оценочную окраску, т. е. фильмы, «очерняющие» реальность, т. е. пессимистичные.

²⁰⁵ Дело даже не в том, что многие югославские режиссёры закончили Пражскую киношколу (FAMU), ситуация в обществе

щемировой) кинематографический поворот, осуществлённый в 1960-х годах, в сторону реализма (практически документализма), синема верите, взгляд на кинематограф как на инструмент критического анализа действительности, деконструкции и поиск альтернатив сложившемуся социальному устройству по-своему отразился в фильмах стран социалистического лагеря.

Накануне распада единой страны югославская кинематография породила еще один феномен, по-прежнему являющийся её визитной карточкой. Эмир Кустурица, без сомнения, является самым известным режиссёром как Югославии, так и Сербии. О нём написано достаточно много, в том числе несколько монографий, поэтому в рамках данного обзора хотелось бы проанализировать его место в контексте национального кино.

Югославский «чёрный фильм», безусловно, был явлением авторским. Можно перечислить ряд его драматургических особенностей: склонность к абсурду, гротеску и чёрному юмору; изобразительно-выразительные приёмы: совмещение различных техник (репортаж, коллаж, эстрадный номер); а также различные способы повествования: натуралистические кадры легко совмещаются с поэтической образной символикой. Практически все перечисленные черты характерны и для кинематографа Кустурицы.

Талантливо сделанная дебютная полнометражная картина режиссёра «Невесты приходят» (*Nevjeste dolaze*, 1979) была типичным образцом «чёрного филь-

и способы её интерпретации в кинематографе Югославии и Чехословакии оказываются похожими.

ма». Картина легко соотносится с фильмом Александра Петровича «Скоро наступит конец света» (Viće skoro prorast sveta, 1968). Помимо откровенной пессимистичности их объединяет особое видение мира, типичное для югославского кино, а затем режиссёрское умение перевести самую абсурдно комическую ситуацию, самую банальную юмореску в высокую трагедию. В картине Петровича любовный треугольник душевнобольной девушки, деревенского повесы-дурачка и «художницы» из города (в исполнении Ани Жирардо) заканчивается изнасилованием и кровавой расправой над сумасшедшей. Юмористический лубок сменяется бесконечно долгими планами окровавленного тела на сене в хлеву. По Петровичу, смеяться или плакать, зло всё равно возьмёт своё.

У Кустурицы комическое трио — харизматичная мама и двое сыновей — владеют кабачком, куда давно никто не заходит. Первый сын, сильный, грубый и недалекий, мучает молодую жену с попустительства матери, второй мечтает спасти несчастную девушку, но спит с мамой в одной постели. И у Петровича, и у Кустурицы сюжет (борьба страстей, похоти, желаний) и характеры одномерны, а финал неизбежно трагичен. Любая надежда на исцеление, исправление, счастье невозможна: обе картины завершаются насилием над женщиной (героиню у Кустурицы насилуют посетители кабачка). В обоих случаях финальные сцены решены с особым циничным эстетизмом: в фильме «Невесты приходят» перед камерой в рапиде под торжественные звуки духовых, будто в танце, проплывают лица насильников, между тем их мать обнимается

с неожиданно найденным отцом своих сыновей. Современность появляется в обоих фильмах в виде комических, абсурдных образов: самолет, встречаемый всей деревней в первом случае, автобус, которого ожидают на лесной поляне, во втором.

Творчество этих режиссёров уместно сравнить еще и потому, что оба обращались к теме цыганской жизни: Петрович снял первый полнометражный фильм «Скупщики перьев» (Skupljači perja, 1967) с настоящими цыганами в главных ролях; Кустурица снял первый фильм о цыганах на романэ — «Время цыган» (Dom za vešanje, 1988). Вечно страдающий и вечно поющий народ для обоих авторов был олицетворением всего человечества, а их фатальный пессимизм находил подтверждение в особенностях национального характера: цыган всегда оставался цыганом, обреченным на свободу и гибель, его не может спасти ни любовь, ни вера, он этого и не хочет. Документальность, натурализм в этих картинах сочетаются с символизмом экранных образов: по ветру летят перья из монашеских подушек, купленных за бесценок, заполняя собой всё пространство кадра, трепещет в его порывах фата украденной невесты.

Фатализм и жизнелюбие — две парадоксальные категории традиционно связаны с кинематографом Эмира Кустурицы. В этой связи необходимо упомянуть свадьбу как основной образ всего творчества режиссёра. Свадьба как трагедия в «Невесты приходят»; свадьба как апофеоз абсурда, катализатор пороков и страданий в «Папа в командировке» (Otac na službenom putu, 1985) и во «Времени цыган» (украден-

ная невеста, ставшая проституткой; потерянная чистота — невеста, беременная от другого). Абсурдный символизм свадьбы как обряда (празднование потери невинности), контраст девичьих мечтаний с происходящим, лицемерие пожеланий.

Кажется, Кустурица мог бы снимать только свадьбу, одну бесконечную свадьбу, к чему он в результате и приходит. «Андеграунд» или «Подполье» (Podzemlje, 1995) — остроумная и злая сатира на югославскую политическую историю — также завершается неожиданной свадьбой. Погибшие по ходу фильма герои оживают, плещется голубая вода, зеленеет трава, не пустеют столы, не кончаются песни, не напиваются гости, не устают целоваться молодые. Вечная свадьба за гранью жизни и смерти — образ рая для режиссёра. Следующая картина, «Чёрная кошка, белый кот» (Crna mačka, beli mačor, 1998), наиболее известная широкому зрителю, полностью посвящена свадьбе и подготовке к ней.

Любопытным в этой связи кажется ещё один момент, а именно интерес режиссёра к юношеской любви. Герои картин «Вспоминаешь ли Долли Белл?» (Sjećaš li se Dolly Bell?, 1981), «Папа в командировке» и «Время цыган» были подростками, по неискушенности способными на искренние чувства и сильную любовь. Это заметно при сопоставлении героев «Долли Белл» и «Обманчивого лета 68-го» (Varljivo leto'68, 1983) Горана Паскалевича. Внешне протагонисты обоих лент — практически близнецы, но во втором фильме юноша представляет собой скорее провинциальную ограниченность, а вся революционность в нём (см. год разворачивающихся событий) — сексуальная. Для Ку-

стурицы сексуальность в юном возрасте не порок, но идеал, а препубертатный возраст — единственный период, когда желание действительно движимо любовью (главному герою последней на сегодняшний день художественной картины режиссёра «Завет» не дашь больше 12 лет).

«Завет» (Zavet, 2007) стал кульминацией, завершением пути, начатого отчасти еще в «Андеграунде» и «Аризонской мечте» (Arizona Dream, 1993): гипертрофированная яркость цветов, шаржированные персонажи, юмор на грани непристойности и слэп-стика, проще говоря, откровенная «мультияшность» его фильмов совмещаются с неизменным гуманистическим посылом. Можно предположить, что таким образом режиссёр пытается найти образ по-настоящему народного фильма. Но абсурдная искренность этих картин говорит о чём-то личном: так режиссёр Эмир Кустурица представляет себе счастье для себя, для всех и каждого. Пройдя через фестивальный успех и мировое признание, Кустурица стал исключительным режиссёром как на родине, так и в мире, позволяя себе снимать не о том, как всё вокруг плохо, но как было бы хорошо²⁰⁶.

Особую роль в международном успехе Кустурицы сыграла музыка, именно в его фильмах многие впервые услышали балканские этнические напевы. Другим источником влияния стали цыганские мотивы (именно они чаще всего звучат в фильмах Кустурицы). Композитором трёх картин Кустурицы, Гораном Брегови-

²⁰⁶ Но мировой успех не принёс Кустурице любовь соотечественников, которые посчитали его фильмы коллекцией расхожих стереотипов, ориентированных на западного зрителя.

чем, была создана своеобразная выжимка или дайджест народных мелодий. Именно такими их запомнил и полюбил весь мир²⁰⁷.

Музыка, это особое средство выразительности, использовалась сербскими режиссёрами с начала 1960-х годов. Югославия, как наиболее «открытая» из стран социалистического лагеря, находилась под наибольшим влиянием массовой западной культуры, в первую очередь музыки. Рок-н-ролл становится объектом критики и символом разрушительного воздействия капиталистической культуры на социалистическую, которая, стоит признать, ещё не успела сформироваться.

С этим сталкивается герой «Когда я буду мёртвым и белым» (Kad budem mrtav i beo, 1967, реж. Живоин Павлович) Джимми Барка, участвующий в музыкальном конкурсе, где все, кроме него, поют рок-н-ролл. Джимми со своей кабацкой песней, вариацией на цыганскую тему, которой его научила любовница, выглядит смешно на их фоне. В городской мир ему не вписаться. Как любовнице и её приятелям, таким же ресторанным артистам.

Особое место музыка долгое время занимала и в творчестве режиссёра Милоша Радивоевича. Но для него музыка, напротив, оказывается областью свободного художественного самовыражения и противостоит серой нормативной действительности. В своих фильмах 1970-х годов он экспериментирует со взаимодействием звука и изображения, подчас создавая

²⁰⁷ На волне популярности балканской музыки уже в 2000 г. появляются такие фильмы, как, например, «Буча в Гуче» (Gučal, 2006) Душана Милича.

картины на грани клипа и видео-арта. Так, в его ленте 1975 г. «Свидетельство» (Testament) не звучит ни одного слова, зато не прекращается музыкальное сопровождение: джазовая импровизация перетекает то в классическую, то в электронную музыку.

В своих фильмах Радивоевич исследует мир городского жителя и во многом общие для европейского кино темы: отчужденность, некоммуникабельность, невозможность чувствовать и переживать, усталость от общества и цивилизации. Но единственной альтернативой такому существованию оказывается насилие. Так, герой фильма 1970 года «Без покоя» (Bube u glavì), хиппи социалистического общества (по этой причине за кадром практически постоянно звучат психоделические гитарные переборы), мучается от неразрешимых вопросов бытия («Зачем и как жить?»), а нежелание слиться с друзьями в экстатических оргиях оборачивается настоящим ужасом, когда его девушку насилуют у него на глазах, а затем она кончает жизнь самоубийством. Никакого выхода фильм не предполагает. Общий пессимизм картины, в которой можно усмотреть и социальную критику (прекрасную возлюбленную насилуют некие большие начальники завода), роднит этот фильм с лентами югославского авторского кино. Язык, стиль Радивоевича в 1970-е соотносим с Макаевым (нелинейное повествование, психиатрические тесты, занимающие значительную часть хронометража), но постоянно звучащая музыка не даёт зародиться иронии, характерной для автора «Любовной истории, или Трагедии телефонистки» (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T., 1967).

Музыка продолжает быть основным двигателем творчества Радивоевича и в 1980-е. Но музыка изменилась, а вместе с ней и герой: если хиппи-пацифист легко становился жертвой, то поклонник нью-вейва с именем Слободан Милошевич²⁰⁸ из фильма «Многообещающий парень» (Deskо koji обесава, 1981) решает сам быть насильником и разрушителем ненавистного мира. Каратист и студент-медик, ни в чём не преуспевающий и ни к чему не стремящийся сын богатых родителей, полностью меняется после случайной интрижки со швейцарской туристкой — он становится трикстером, бунтарём и рок-музыкантом. Нью-вейв, сохранивший разрушительный и нигилистический заряд панка, но при этом предельно отстранённый, холодный, ироничный, звучит над бетонными джунглями Белграда; в его жестком ритме двигаются молодые люди в удивительных нарядах и со странными повадками. Интересно, что буржуазный мир родителей Слободана — мир лицемерия, благополучия и безразличия — в фильме Радивоевича представлен музыкой советских бардов²⁰⁹: главный герой слушает Высоцкого и носит такую же бороду, которую сбрасывает после своей «трансформации»; соблазненная им немолодая жена знакомого плачет под Окуджаву.

²⁰⁸ Слободан, т. е. «свободный». В данном случае выбор имени — довольно распространённого в Сербии — не носит политического оттенка и не связан с фигурой будущего президента страны (на момент создания фильма он был мало кому известен).

²⁰⁹ Эта музыка, в основе своей являющаяся гимном человечности и искренности, диаметрально противоположна музыке нью-вейв, воспевающей отчужденность и невозможность чувств.

После всех своих приключений, попав в аварию, Слободан возвращается в лоно семьи и вскоре женится. Финальный кадр: он разбивает себе голову в кровь о зеркало в нестерпимой ярости от невозможности что-либо изменить, выйти за рамки жёстко регламентированной социальной жизни. «Многообещающий парень» стал абсолютным выражением духа времени, определённой музыки, стиля, взгляда, эстетики. Фильм стал одной из первых «культовых» молодёжных лент, говоривших с молодым зрителем на одном языке.

Но вернёмся к 1980-м. В это время на смену критическому, экспериментальному, «чёрному» кинематографу приходит кинематограф, который можно условно назвать городским, урбанистическим. Город как особое пространство культуры (культуры глобализированной, молодёжной, светской; культуры массовой и популярной) долгое время не являлся в югославском кинематографе предметом рефлексии. Город был (и во многих уже сербских картинах остаётся) лишь продолжением деревни, то есть хаоса совместного сосуществования²¹⁰. Развитие Белграда как европейской столицы, постоянное увеличение численности его населения, превышающее к 1980 году 2 миллиона, а также смерть бессменного лидера Тито определили новый вектор развития югославской культуры, совпавшей с формированием культуры урбанистической. Новая музыка, новый стиль поведения и одежды требовали нового языка кинематографа.

По мнению сербского исследователя Горана Гоича, в югославском авторском кино дионисийское, траги-

²¹⁰ Во многом это обусловлено факторами экономическими.

ческое содержание находило отражение как в форме, так и в языке: хаотичность, незавершённость, коллажность (см. фильмы Душана Макавеева), полудокументальность, подчёркнутая кустарность и даже непрофессиональность²¹¹. Профессионализм в определенном смысле ассоциировался с безликим коммерческим жанровым кино. В 1980-е отношение к жанровому и в первую очередь американскому кино меняется, в том числе и среди кинокритиков. Внимание к наполнению кадра, его выстроенность и визуальная красота (вместо главенства символического значения у Кустурицы), с одной стороны, и интерес к использованию жанровых приёмов и клише, — с другой, лежали в основе формирования этого нового направления югославского кино.

Слободан Шиян, мастер многофигурных комедий, снимает в 1984 году «Душитель против душителя» (Davitelj protiv davitelja) — гибрид комедии, детектива и триллера²¹². В начале фильма оговорив, что мегаполис без маньяка, серийного убийцы — «одно название», режиссёр с удовольствием создаёт весёлый балаган из всех возможных клише. Первый душитель — сын полубезумной авторитарной мамы — ироническая вариация на тему Нормана Бейтса; второй

²¹¹ Gocić G. The Dionysian Past and the Apollonian Future of Serbian Cinema (Žilnik, Kusturica, Dragojević). [Electronic resource]. URL: <http://www.kinokultura.com/specials/8/gocic.shtml>.

²¹² Классик югославского кино Шиян постоянно играл с жанровыми формами. Например, его фильм «Кто там поёт?» (Ko to tamo peva, 1980), названный кинокритиками лучшим югославским фильмом в истории, считают ироническим парафразом «Дилижанса» (Stagecoach, 1939) Джона Форда на местном материале.

душителъ — рок-музыкант, почувствовавший метафизическую связь с первым, пишет песни от его лица. Шиян иронизирует над всем: постоянными психоаналитическими мотивами в триллерах, над рок-музыкой как голосом городского, социального дна и перверсий. Склонность югославских режиссёров к абсурду, фарсу была очевидна и ранее, но в совмещении с жанровыми клише она обрела особое измерение. Это абсурд нового качества и нового мира, мира информационного, перенасыщенного искусством и развлечениями.

Вторую половину 1980-х годов можно назвать периодом расцвета югославского кино, развивающегося в рамках национальной традиции и с успехом использующего жанровые элементы и опыт западного кинематографа. В 1990-е годы всё изменилось. Постепенный распад государства, сопровождающийся кровавыми войнами, привёл к глубочайшему кризису кинематографии. Хотя именно в Сербии было сосредоточено наибольшее количество киностудий, с каждым годом производство фильмов падает. Те немногие картины, чьё производство было завершено, свидетельствуют о глубоком кризисе как искусства, так и общества в целом. Выполненные в телевизионной манере, откровенно эксплуатирующие остроактуальные темы бандитизма, наркомании, насилия, — сербские фильмы 1990-х годов в большинстве своём оказываются точным отражением современной им реальности, но зачастую не состоятельными с кинематографической точки зрения.

Несмотря на то что в этот период Эмир Кустурица, и сегодня остающийся самым известным режиссё-

ром не только Сербии, но и всей бывшей Югославии, снимает свои шедевры — получивший главный приз Каннского фестиваля «Андеграунд» и всемирно известную комедию «Чёрная кошка, белый кот» — на развитие современной национальной кинематографии в самой Сербии решающее влияние оказал другой режиссёр — Срджан Драгоевич. С самого начала своего творческого пути он работал с различными жанровыми формами, находя им применение на актуальном, национальном, историческом материале.

Дебют режиссёра — комедия «Мы не ангелы» (Mi nismo andjeli), вышедшая в 1992 году и ставшая абсолютным хитом, — оказался совершенно противоположен кинематографу Кустурицы и устоявшемуся стереотипу балканского кино в целом, но явился логическим продолжением тенденции исследования города как пространства новой культуры в условных жанровых формах. Расхожий сюжет об «укрощении» (в данном случае беременностью девушки) строптивного ловеласа лежит в основе бесчисленного множества романтических комедий. Разноцветная эстетика фильма вызывает ассоциации с молодёжными американскими сериалами, на чём, впрочем, настаивают сами авторы: машина главного героя, как и нежная музыка за кадром, родились в 1950-е.

С одной стороны, Драгоевич ни на секунду не даёт зрителю забыть, что перед ним стилизация, игра. Первыми персонажами фильма, появляющимися на экране, являются ангел и чёрт (трудно сказать, кто менее симпатичен). Всячески участвуя в судьбе героев, они исполняют комические репризы, а порой и целые пес-

ни, прерывающие течение сюжета. Взаимодействуя как с героями, так и со зрителями, эти персонажи, отыгранные нарочито и манерно, сообщают театральность всему фильму.

Пространство «Мы не ангелы» состоит из нескольких декораций, напоминающих сценические, но наравне с постоянным повышением градуса визуальной условности режиссёр посвящает много времени вполне правдоподобным второстепенным персонажам и немотивированным сюжетно сценкам с их участием. В карамельный мир фильма внезапно вторгается неприглядная белградская реальность. Один герой пытается завязать со свободной жизнью и устроиться на работу; второй — представитель бунтующего поколения 1968-го года — теперь растит множество детей и ругается с женой, расхаживая по дому в грязной майке. В итоге каждый день друзья собираются на маленькой кухне за привычным косяком. Они — то самое поколение X, его югославская версия, не желающие вписаться в социум, не бунтующие против, но уклоняющиеся.

Этим попаданием в самое сердце целого поколения, пожалуй, и можно объяснить невероятную популярность «Мы не ангелы», ставшего самым кассовым фильмом 1992 года²¹³. Через 10 лет будет снят сиквел (см. ниже), существующий сразу в нескольких регистрах: театральное шутовство, вообразаемое кино из

²¹³ «Мы не ангелы» сделали настоящей «звездой» исполнителя главной роли Никола Койю, а также открыли для кинематографа Срджана Тодоровича, обладателя психопатической харизмы, сыгравшего практически во всех заметных сербских фильмах следующих 20 лет.

американских 1950-х и одновременно 1980-х и вполне реалистичные посиделки друзей, смешные вечеринки модной белградской молодёжи. Музыка также играет немалую роль — на смену всем метаниям и бунтам приходит стилизованный рок-н-ролл 1950-х, песни о любви, пропетые сладкими голосами под нежный аккомпанемент. 1990-е годы отказываются бунтовать против массовой культуры, но предпочитают играть с ней в игру смыслов.

В 1992 году накал националистической ненависти вылился в крупномасштабные бои. Войны в Хорватии и Боснии и Герцеговине, вооруженные столкновения в Словении — в такой ситуации популярность «Мы не ангелы» оборачивается болезненным эскапизмом. В том же году выходит «Чёрный бомбардир» (Crni bombardier) Дарко Байича, предваряющаяся фантастикой драма о борьбе одного радиоведущего с неким президентом-тираном. Музыка, рок-н-ролл, дух свободы противопоставлены условному тоталитаризму в декорациях постапокалиптического Белграда. Другая музыка (мелодичный, чуть утяжелённый рок в девичьем исполнении), другое визуальное решение (герои почти всегда находятся в темноте, их освящают огни витрин). Финалом этой борьбы становится многотысячная демонстрация поклонников ведущего, которых он созывает через пиратскую радиостанцию. Герой обращается к слушателям не иначе как «зомби», про зомби поёт его возлюбленная, певица. В конце схваченный полицией радиоведущий встречается с президентом, который собирается использовать его влияние на молодёжную аудиторию в своих целях: зомби легко

управлять. В самом фильме не упоминаются ни Югославия, ни войны, но ощущение только что пережитой катастрофы и ещё более страшного грядущего наполняет каждый кадр этого по-хорошему модного фильма. Современные исследователи считают «Чёрного бомбардира» почти предсказанием о будущем Сербии.

Хотя государство Югославия прекратило своё существование совсем недавно, в 2006 году (с выходом из её состава Черногории), «Мы не ангелы» и «Чёрный бомбардир», действие которых разворачивается Белграде, а художественные особенности обусловлены культурной ситуацией столицы, можно считать первыми сербскими фильмами.

Милитаризм вторгается в кинематограф, зачастую неготовый для отражения сложной и трагической реальности. Одной из первых картин о войне стал «Вуковар» (Vukovar, jedna prigisa, 1994) Боро Драшковича²¹⁴, снятый по следам реальной битвы за этот крупный по местным меркам город между Югославской народной армией и территориальной армией Хорватии. Несмотря на то что эта напоминающая телепостановку лента получила международное признание и множество наград различных фестивалей, приходится признать,

²¹⁴ Драшкович, в основном снимавший для телевидения, получил известность в кинематографическом мире за 10 лет до этого, сняв социальную драму «Жизнь прекрасна» (Zivot je lep, 1985). Идеальная любовь хорватки Аны и серба Тома гибнет под пулями некогда братских народов. Образы, которые находит для выражения этого конфликта режиссёр, яркие, порой избыточные: свадебная процессия, чьё движение остановлено националистическими демонстрациями; отряд Тома обстреливает их с Анной дом, а находящуюся внутри героиню хорватские войска обучают стрелять.

что причиной этого успеха стала не столько её художественная ценность (излишний мелодраматизм сюжета, прямолинейность трактовок, постоянное ощущение павильонной съёмки делают картину как минимум несовременной), сколько тот факт, что «Вуковар» впервые отразил межнациональный конфликт сербов и хорватов на киноэкране²¹⁵.

Когда Срджан Драгоевич после стилизованного карнавала «Мы не ангелы» снимает свой фильм о войне «Красивые деревни красиво горят» (*Lepa sela lepo gore*, 1996), стремление к отстранённости, объективности приводит его к поискам нового языка (в отличие традиционного «Вуковара»). Для молодого режиссёра военный сюжет оказался идеальным полем для эксперимента: нелинейное повествование, постоянная смена регистров (от абсурдной комедии из жизни деревенских простаков к снятому в рапиде клипу, в котором солдаты жгут дома под песню «Вся Югославия танцует рок-н-ролл», от ужаса войны к безумию мира в белградском госпитале), чёрный юмор. Центральный эпизод фильма — оборона тоннеля — становится точной и кинематографически выразительной метафорой этой странной и страшной войны. Наверху боснийцы, со смехом гиен пытающиеся вытравить горстку сербов, используют в основном психологическое оружие: ставят любимые песни их общей молодости, запускают в тоннель женщину, якобы

²¹⁵ Другими участниками югославского конфликта «Вуковар» был воспринят «сербской пропагандой», что вряд ли справедливо, хотя симпатии режиссёра очевидно на стороне сербов. Впрочем, проблема объективности встаёт перед режиссёрами, снимающими на военную тему в любой из шести бывших югославских республик.

обязанную взрывчаткой, вынуждая сербов убить её. Внизу горстка сербских солдат: главный герой Милан, простой сельский парень в исполнении звезды «Чёрного бомбардира» Драгана Бьелогрича, спекулянт и циничный нигилист в исполнении Никола Койо, немолодой офицер югославской армии, которого играет Велимир «Бата» Живоинович, некогда бывший идеальным солдатом, тем самым легендарным Вальтером из «Вальтер защищает Сараево» (Valter brani Sarajevo, 1972, реж. Хайрудин Крвавац).

Драгоевич, в отличие от Драшковеча, не пытается создать картины идеального мирного существования, внезапно разрушенного войной. Милан и босниец Халил, конечно, были лучшими друзьями, но их времяпрепровождение состояло в основном из обильных возлияний ракией или пивом. В детских воспоминаниях героя Драгоевич нарочито использует стиль Кустурицы и его тематику (дети постоянно сталкиваются с проявлениями сексуальности), но создаётся картина не столько комическая, сколько удручающая. Мальчики боятся зайти в недавно открытый тоннель, посвящённый сербско-боснийской дружбе. Фильм начинается с якобы документальной чёрно-белой хроники церемонии его открытия; вдруг картинка обретает цвет, все движения замедляются: представитель партийного руководства вместе с красной ленточкой режет себе палец. В конце картины тоннель окажется заполнен окровавленными телами — жестокой платой за лицемерие власти.

Лютая ненависть, моментально сменившая дружеские чувства в сердцах соседей разного вероисповедания, на

самом деле пронизывает всё сербское общество: спекулянт ненавидит коммунистов, деревенские ненавидят городских. Милан, лежащий в госпитале с раздробленными ногами, продолжает существовать только одним желанием — убить боснийца из соседней палаты. Убить вилок, которой сербы якобы стали пользоваться на 500 лет раньше остальных европейцев. Радость, взаимопонимание эти люди испытывали только в тоннеле на грани гибели, когда теряли всякую надежду — там они пели, смеялись, рассказывали шутки. Снова пресловутая балканская витальность рождается из близости смерти, из обреченности, но Драгоевича, в отличие от Кустурицы, это совсем не восхищает.

Вместе с сербами в тоннеле оказывается заперта американская журналистка. Югославские войны стали самыми задокументированными войнами за всю историю человечества, поэтому отношения со средствами массовой информации становятся поводом для размышлений во многих картинах. Американке оказывается ничто человеческое не чуждо: уже через сутки она также полна истерического фатализма, как и солдаты. Драгоевич использует кассетную камеру, снимая несколько излишне драматичных моментов, добиваясь таким образом отстранения их от своего горького и циничного повествования. Так, если «Мы не ангелы» были ещё ученическим упражнением по стилистике, картина «Красивые деревни красиво горят» стала одной из лучших (сильных именно с точки зрения режиссуры) постановок о Югославской войне.

Критика сербского общества 1990-х годов и влияния медиа, телевидения на зрителя занимает значительное

место в следующей картине Драгоевича «Раны» (Rane, 1998). Фильм посвящён первому поколению, рождённому после Тито. Пока их родители приветствовали войну, крепили на стены портрет своего нового героя Милошевича и пытались выжить в период международных санкций и тотальной инфляции, у их детей были другие кумиры и мечты: сосед-бандит, ездящий «на заработки» (воровать) в Германию; криминальные авторитеты рангом выше, которых показывают по телевидению в программе «Дух асфальта». Герои фильма — друзья Пинки и Швабэ — с детства знали, что им нужно: помогали криминальному соседу, затем сами стали наркодилерами. Их успех в этом сомнительном мире, то есть в мире вообще, имеет вполне конкретное выражение. Это не деньги и не власть. Появление в передаче — вот что сразу определяет их статус. Родители, впрочем, тоже не отлипают от телевизора, слушая бесконечные сводки новостей, прерываемые патриотическими песнями. В мире, лишённом авторитетов и ориентиров, телевизор стал единственным поставщиком столь необходимой в кризисной ситуации идеологии. Так, отец главного героя (в комическом исполнении Мики Манойловича), увидев сына по телевизору, просится к нему в помощники. Драгоевич многократно иронизирует над телевизионным языком, риторикой дикторов и ведущих. Например, сцена раздачи гуманитарной помощи снята цифровой телевизионной камерой с верхней точки на хаотических крупных планах драк под тревожную музыку, столь знакомую отечественным зрителям по криминальным передачам.

Драгоевич смешивает два трудно соединяемых жанра: комедию сербской повседневности с её особой условностью игры, абсурдными ситуациями, клоунадой и гангстерский фильм, историю восхождения и неизбежной гибели «маленького Цезаря», пожелавшего владеть миром. Но это герои уже совсем другого времени, хотя Драгоевич и снимает их на фоне фанерного рекламного щита с изображением тропического заката, отсылая зрителя к картине Брайана Де Пальмы «Лицо со шрамом» (Scarface, 1983). Их криминальная деятельность не имеет никакой цели, никакого плана: накокаиненные, они действительно живут одним моментом. Их насилие направленно в большей степени на самих себя, чем на окружающий мир: в прямом эфире Швабэ прострелит себе ногу, чтобы получить ранение, которого у него еще не было, выпустит из ревности в Пинки 5 пуль (яблоком раздора станет ведущая «Пульса асфальта» Лидия, мать их товарища-ботаника), убьёт Лидию и честно пойдёт получать те же пять пуль от выжившего лучшего друга. Своеобразные представления о чести и справедливости не оставляют им иных способов общения. «Раны» получили международное признание, а Драгоевича стали называть «сербским Тарантино» за его чёрный юмор, моральную амбивалентность и умение в своих фильмах использовать различные повествовательные техники.

Три картины Срджан Драгоевича 1990-х годов создают своеобразную панораму жизни югославского общества этого периода: от эскапизма социалистического поколения X, существовавшего в пределах города, чьей единственной проблемой было нежелание взро-

слеть, он переходит к вынужденной насильственной зрелости в военных условиях. В раздираемой изнутри и снаружи ненавистью стране вырастает новое поколение, для которого смерть — единственная реальность. При этом режиссёр использует исключительно современный кинематографический язык: различные техники съёмки и повествования, их пародирование (телевизионные передачи, партизанские фильмы, хроника), гротеск и чёрный юмор.

Творчество Драгоевича 1990-х годов, выдающееся даже в общемировом контексте, для национальной кинематографии этого периода является исключительным, не имеющим аналогов. Особенно резко работы режиссёра выделяются на фоне общего кризиса индустрии, которую можно соотнести с аналогичной ситуацией в отечественном кино того же периода. В 1990-е годы внимание кинематографистов в обеих странах уделено представителям криминального мира, а хаос общественной жизни и всеобщее неблагополучие сказываются на качестве картин. Так, «Три летних дня» (*Tri letnja dana*, 1997)²¹⁶ Мирьяны Вукоманович — история бедных людей, зажатых между войной и мафией, алкоголем и наркотиками, — снята в телевизионной манере как в плане операторского решения, так и в мелодраматической катастрофичности сюжетных перипетий.

²¹⁶ Картина снята по сценарию Горана Михича, автора «Чёрной кошки...» Кустурицы. В фильме заняты известные сербские актёры: Миряна Йочевич («Вуковар», «Подполье»), Славко Штимац («Вспоминаешь ли Доли Белл?»), Миряна Каранович («Папа в командировке»), Срджан Тодорович («Мы не ангелы»).

Эта манера по экономическим причинам присуща большинству сербских картин 1990-х годов, так же как и появляющийся в лентах тех лет основной мотив — невозможность остаться непричастным, остаться чистым в мире криминала. Так, в картине Джордже Милославлевича «Колёса» (Тошкови, 1999) камерная детективная драма о поиске убийцы в закрытом помещении оборачивается фарсом: убийцей может оказаться каждый, ведь у каждого есть оружие. Понимание этого создаёт атмосферу постоянно присутствующей опасности, возможности подавления и насилия. Общество поглощено паранойей, и быть убийцей легче, чем не стать жертвой. Определённая театральность, неизбежная в ограниченных декорациях, кажется необходимой жанровой условностью, но, не будучи правдоподобными, «Колёса» оказываются интересным размышлением над жизнью общества тотальной криминализации. Эти картины следует отметить также в качестве примера основной черты сербского кино: сочетание реализма, натурализма, пессимизма, ведущего к неизбежному трагическому финалу, и жанровой условности, пародии, иронии и при этом известной амбивалентности как на уровне характеров, так и сюжета в целом.

Вопрос о том, что же делает человека преступником, появляющийся ещё в «Душителе против душителя» Шияна, волновал многих сербских авторов. Убийцей человека делает не только война, жесткость, унижение, но также и телевидение, СМИ, окружающие его люди. Процесс становления преступников подробно показан в «Ранах» Драгоевича — взрослые,

телевидение, наркотики. Герои «До костей» (Do koske, 1997) Мали и Симке Слободана Скерлича — «родные братья» Пинки и Швабэ. В фильме показан тот же период истории современной Сербии, а герои — молодые бандиты — находятся в том же состоянии войны со старой мафиозной гвардией. Хотя это даже не война. Беспощадное, бессмысленное истребление друг друга, до костей пробирающая взаимная ненависть. Мали и Симке, мелкие сошки в криминальных структурах Белграда, похищают мафиозного босса Ковача, сутки пытаются его самого и его любовницу Майю, а затем погибают, как и все их поделники, в перестрелке с бандитами и полицией. Молодёжь в фильме Скерлича — кучка разноцветных мультяшек в яркой безразмерной одежде, с разноцветными волосами, наушниками и накакаинеными носами. Насилие для них — норма, естественная среда, в которой они выросли. Конфликт поколений в криминальном мире понятен: молодёжь оказалась куда хуже, грубее и откровеннее старших.

Обилие жестокости и насилия в фильме, конечно, заставляет задуматься о правомерности обвинений, выдвигаемых авторами современной культуре, но в документации пытки в режиме реального времени есть своя логика: насилие показано скучным, монотонным, привычным, обыденным. Мали и Симке снимают пытки на камеру, чтобы потом прославиться (ещё один аспект негативного влияния медиа и СМИ), но в итоге пытаемый ими Ковач остаётся единственным выжившим.

Несмотря на то что этот герой обращает сложившуюся ситуацию в свою пользу, для создателей ленты

он оказывается основным обвиняемым по делу о потерянном поколении. Именно Ковач служит примером; он учит, строго соблюдая субординацию, языку насилия, но всё отличие молодёжи в том, что для них этот язык является единственным. По сути, это смелое высказывание — обвинение власти в попустительстве, в сознательном развращении, в формировании общества, основанного на круговой поруке.

Проблема насилия глубоко укорена в югославском и сербском кино, культуре в целом, в мироощущении. Расхожая характеристика балканского кино — трагическая витальность, фатализм и жизнелюбие — абсолютно справедливы. Все сербские фильмы 1990-х годов повествуют о трагической разобщенности людей, в отличие от героев Кустурицы находящих счастье в зазеркалье вечного народного праздника, большинство их экранных соотечественников объединяют только в насилии, в борьбе против, в смерти. Так, запертые в тоннеле в «Красивых деревнях» солдаты и американская журналистка смеются, поют, танцуют, целуются, лишь потеряв всякую надежду на спасение. Для молодых героев «Ран» и «До кости» жестокость — самый естественный способ коммуникации: пытка — разговор, перестрелка — обмен репликами. Панораму такого общества представляет в отмеченном фестивальными наградами кровавом спектакле жестокости и абсурда «Бочка пороха» (Bure baruta, 1998) Горан Паскалевич.

Творчество Паскалевича, также получившее мировое признание, принято противопоставлять фильмам Кустурицы, выпустившим в один год с безысходной

«Бочкой пороха» «Чёрную кошку, белого кота». Конфликт жизнелюбия и пессимизма, составляющий, как кажется, основу сербского национального характера, легко иллюстрировать выше названными фильмами. Но если обратиться к творчеству Паскалевича в целом, различие становится не столь очевидным.

В первых своих картинах (Пес, который любил поезда» (Pas koji je voleo vozove, 1977) и «Смотритель пляжа в зимнее время» (Šuvar plaže u zimskom periodu, 1976) Паскалевич позаимствовал героев (деклассированных, безработных, одиноких), стилистику и мотивы (скитания, поиск места или близкого человека, неизбежно оборачивающийся новыми проблемами и разочарованиями) у «чёрных фильмов», при этом его творчество с этим направлением никогда не связывали: работы этого режиссёра были профессиональны на уровне сюжетного построения (наличие интриги, саспенса, гэгов, симпатичные зрителю персонажи) и при этом сдержанны, реалистичны на уровне исполнения (практически отсутствуют столь любимые югославскими режиссёрами визуальные метафоры, кадры-символы). Герой Паскалевича — маленький человек с большой буквы. В основе кинематографического метода режиссёра лежит спокойный гуманизм и приятие жизни; каждый по-своему несчастен, достоин сожаления и понимания. Кустурица в «Доли Белл» наполняет каждый кадр отчаянной подростковой романтикой, Паскалевич в своём фильме про страдания подростка сознательно снижает пафос: революционный 1968-й проходит мимо, пока герой провожает взглядом каждую короткую юбку.

В 1992 году режиссёр снимает «Аргентинское танго» (Tango argentino) — своё первое высказывание о постсоциалистической Сербии. Работая с материалом Кустурицы (герой-ребёнок, весёлые старики, застолья и песни, финал — счастливый сон, участие Мики Манојловича), Паскалевич создаёт фильм более простой и более «зрительский», трогательный и буквально преодолевающий национальные границы восприятия — редкое явление в сербском кинематографе.

Но вернёмся к «Бочке пороха». Эта картина резко контрастирует с предыдущим творчеством режиссёра, но становится его самым известным фильмом. Начиная путь с эстетики «чёрного фильма», как было отмечено выше, Паскалевич двигался в дальнейшем творчестве неизменно и последовательно в сторону зрителя, жанрового кино, но данная лента становится возвращением к антиэстетике, к исследованию животной стороны человека, представляя череду эпизодов жестокости, насилия и унижения одних белградцев другими. Этот фильм подчёркнуто антизрительский, где единственной интригой становится поиск новых способов убийства или избиения, где сопереживать героям невозможно.

«Бочку пороха» можно считать определённым итогом первого периода существования самостоятельной сербской кинематографии, формально по-прежнему выпускаемой под именем югославской. С другой стороны, наработки югославского кино, его язык также разрушаются под давлением новой реальности. В «Бочке пороха» нет ни мизантропической отстранённости документалиста (ярмарочная театральность подчёрки-

вается не только абсурдной избыточностью насилия, и песенными вставками в исполнении трансвестита, и прокатным европейским названием — «Балканское кабаре»); нет и жизнеутверждающего юмора, и замысловатых метафор. Паскалевич настроен крайне пессимистично: выхода из тупика, в котором оказалось общество, измученное войнами, капиталистическим рынком и поп-культурой, режиссёр не видит.

Классик югославского кино Горан Маркович — ещё один режиссёр, начинавший в 1970-е и успешно экспериментировавший с жанрами в 1980-е, в 1990-е вынужден был радикально переосмыслить свой творческий метод. Фильмография Марковича во многом рифмуется с творчеством Паскалевича. Их фильмы о закрытых лечебно-исправительных учреждениях — «Специальное воспитание» (*Specijalno vaspitanje*, 1977, реж. Г. Маркович) о колонии для несовершеннолетних и «Особый метод» (*Posebna tretman*, 1980, Г. Паскалевич) о реабилитации алкоголиков — оказываются развёрнутыми метафорами государственного насилия.

Талантливо и изобретательно перенося условности психоаналитического триллера («Дежа вю» / *Ves vidjeno*, 1987) или медицинского фильма-катастрофы («Натуральная оспа» / *Variola vera*, 1982) в реальность социалистической Югославии, Маркович являлся ещё одним представителем «городского» направления в югославском кино, непосредственно повлиявшего на формирование кинематографа Сербии в 2000-е. Но город переживал страшные времена: сняв несколько документальных картин о Югославии Милошевича,

в 2000-е Маркович входит жесткой полудокументальной драмой «Кордон» (Kordon, 2002).

Взяв за точку отсчета протестные акции конца 1990-х²¹⁷, Маркович пытается посмотреть на эту ситуацию с неожиданной стороны — с точки зрения военных, подавляющих народные выступления. Пользуясь минимальными кинематографическими средствами, с помощью мастерских мизансцен, режиссёр выстраивает картину, сопоставимую по силе воздействия с «Бочкой пороха»: военные и милиция ненавидят друг друга (старый — молодого; деревенский — городско-го) и вместе они полны ненависти к демонстрантам, своим соотечественникам. Это разочарованные, неудовлетворенные, а подчас и просто психически нездоровые люди. Их связывает круговая порука насилия — основной материал, скрепляющий человеческие души в сербской реальности 1990-х.

Хотя премьера «Кордона» состоялась в 2002 году, на формальном (языковом) и тематическом уровнях картина относится к 1990-м. В хаосе последнего десятилетия XX века, точно задокументированном в том числе и этим фильмом, едва ли можно говорить о тенденциях развития и формирования различных направлений. Картин снималось и выходило немного, и в этом процессе была известная доля случайности. Талантливые

²¹⁷ В 1997 году социалистическая партия под руководством Слободана Милошевича потерпела поражение на местных выборах в ряде городов, уступив коалиционной оппозиционной партии «Единство». Правительство не признало результаты выборов, что привело к массовым демонстрациям в Белграде и других крупных городах.

работы, отмеченные призами международных фестивалей, соседствовали с фильмами низкого или откровенно телевизионного качества²¹⁸. Новую эпоху можно отсчитывать вместе с новым тысячелетием, а также со свержением Милошевича — начиная с 2000 года.

Смена политической власти стала следствием страшных событий в сербской истории — военной операции НАТО против югославских войск, в рамках которой бомбардировкам подвергся Белград и другие города. Эта историческая ситуация отражена лишь в нескольких фильмах. Особую роль в фильмах о гражданской войне, снимаемых каждой из воюющих сторон, играет третья сторона — войска миротворческих сил ООН и иностранные журналисты. Первым чаще всего указывают на бессмысленность и даже безнравственность их нахождения на полях сражений, вторых обвиняют в эксплуатации и спекуляции на страданиях. Особенно интересным в этой связи является фильм «Мир и война» (или, точнее, «War Live», т. е. война вживую, война в прямом эфире) Дарко Байича, автора «Чёрного бомбардира», избравшего излюбленную кинематографистами форму «кино о кино».

О качестве будущего произведения изначально не заботится никто из героев картины; съёмка для них — это, скорее, возможность иметь хоть какую-то работу. Но персонажи ленты поставлены перед выбором, что

²¹⁸ Часто идея многих сербских картин 1990-х была намного лучше, интереснее получившегося экранного воплощения. В следующем десятилетии в основном преобладает обратная тенденция: улучшается технический уровень, качество, но уходит оригинальность и поиск.

им снять: пацифистский фильм о любви американского миротворца и сербской медсестры под натовскими бомбёжками (что съёмочной группе ненавязчиво «советуют» иностранные спонсоры фильма) или фильм о разочаровании простого американца в своей любимой стране (как того просят собственные сербские спецслужбы).

Трагикомедия или даже трагифарс, основные сербские киножанры, работают и в данном случае. Хаос кинопроизводства, узнаваемые типажи, абсурдные ситуации приводят к неожиданно патетическому финалу, в котором режиссёр совершает самоубийство — взрывает себя вместе с плёнкой только что отснятого фильма, поняв, что сама идея снимать кино в столь тяжёлый для страны момент безнравственна. Но снимать про людей, которые пытались делать своё дело, необходимо, добавляет режиссёр Байич, создавая фильм, в котором жизнь, дружба, творчество, безусловно, побеждают войну.

Индустрия нового сербского кино строится по законам западным или общеевропейским, к чему стремится и вся политическая деятельность государства Сербия. Символ Европы в аграрной стране — столица-миллионник Белград, поэтому сербский кинематограф становится безальтернативно городским. Обращение же к интересам основных потребителей кино — подросткам и молодым людям — оказалось первым шагом новой кинематографии.

В первые годы третьего тысячелетия огромным зрительским успехом пользовалась картина Радивоје Андрича «Молнии» (Munje!, 2001), знаменуя своим

появлением новую эпоху в развитии сербского кино. Хотя на уровне тематическом картина относится, скорее, к 1990-м годам, кино уже использует «новые приёмы», пришедшие в эпоху «оптимизма» после переворота 2000 года. Сюжет построен на нереальном, почти «голливудском» повороте: блондинка уходит от своего спонсора к неудачнику. Молодой режиссёр (его дебютная картина «Три пальмы для двух панков и малыша» / *Tri palme za dve bitange i ribicu* вышла в 1998 году) создаёт на экране новый для сербского кино тип героя — молодого безработного лоботряса, более всего переживающего из-за отсутствия девушек. И снова проводником в новый социальный пласт, в мир нового поколения молодёжи становится музыка, на этот раз драм-н-басс. При всей ироничности Андрич сохраняет небольшую долю экспрессивности югославского кино. В финале перед зрителем предстаёт развёрнутая метафора непростого положения Сербии в мире и истории: два немолодых бездельника-наркомана балансируют в машине на краю крыши и включают музыку, чтобы скрасить своё безвыходное положение.

В следующей картине режиссёра «Когда вырасту, стану Кенгуру» (*Kad porastem biću Kengur*, 2004) его герои взрослеют (но работу так и не находят), а пёстрая эклектика молодёжной комедии сменяется сдержанной иронией трагикомедии для среднего возраста, основного современного киножанра в Сербии. При этом фильмы Андрича нельзя назвать в полном смысле зрительскими, массовыми: рассказывая о деклассированных безработных без прошлого и без будущего, о наркотиках, он идёт по пути сознательного сниже-

ние трагизма, когда привычная бытовая агрессия не вызывает у режиссёра ужаса.

Обычный вечер в спальном районе Белграда. Пока у Брацо свидание в кинотеатре с красоткой — фото-моделью Ирис, его друзья и соседи проводят время в баре — идёт трансляция матча английской футбольной лиги, а за одну из команду играет местный паренёк по прозвищу Кенгуру. Правда, парочка особенно последовательных друзей предпочитает не покидать крышу, где они ежедневно пьют пиво и курят косяки. По ходу игры накаляется обстановка в баре, всплывают старые обиды, неразделённые «любви». Брацо и Ирис тоже приходится не сладко. В кинотеатре посмотреть фильм оказывается непростой задачей: сначала механик отказывается работать для двух зрителей, а присоединившийся к ним третий посетитель кинотеатра оказывается очень общительным и очень дурнопахнущим. В довершение всего на сеанс неожиданно приходят родители Брацо, и ему приходится знакомить их с Ирис, что в планы героя, несмотря на восхищение красавицей, не входило. По всей видимости, Андрич довольно скептически относится к своему кинематографу как инструменту, помогающему исправить действительность: фильм показан так и не был, а парочка совсем рассорилась²¹⁹. Комедийными средствами режиссёр создаёт пространство взаимной ненависти, недовольства, сомнения, но находит и путь к надежде. Почти все герои-мужчины собираются на крыше и начинают выкрикивать име-

²¹⁹ Как и болельщиков в баре — успех соотечественника, гордость за него не сплачивают этих людей.

на любимых (у некоторых имена оказываются мужскими) — несмотря ни на что в этом мире существует любовь.

Сомнения в правильности происходящих в стране перемен так или иначе звучат в каждом фильме, созданном за первое десятилетие двухтысячных. Глобализация, символом которой становится супермаркет, воспринимается как гибель собственной национальной идентичности. Протеже Кустурицы Душан Милич в картине «Клубничка в супермаркете» (*Jagoda u supermarketu*, 2003) разрушает титульный американский магазин до основания, чтобы на его обломках зародилась любовь между простой кассиршей и полубезумным армейским поваром, прошедшим все войны последних лет. По форме больше напоминающая (как ни парадоксально) американскую независимую комедию, по содержанию «Клубничка» оказывается примером всё того же балканского жизнелюбивого пессимизма: чтобы влюблённым встретиться, герою нужно захватить заложников, а героине оглушить спецназовца. Последние признания скрепляются щелчком наручников на запястьях.

Но действительность эта, пусть постепенно изменяющаяся, вызывала у режиссёров беспокойство. «Ловушка» (Клорка, 2007) Срджана Голубовича и «Четвёртый человек» (*Četvrti čovek*, 2007) Деяна Зеcheвича рассказывают истории очень разных людей, попавших в одинаково безвыходные ситуации в сетях государственной мафии. Ищет ли герой деньги на лечение сына или, потеряв память, продолжает мстить убийцам своей семьи, и тот и другой оказы-

ваются всего лишь пешками, марионетками в играх криминализованного государства и легализованной мафии. Война незакончена — каждый может легко лишиться своего гражданского права не убивать, каждый может стать убийцей. Оба фильма создают новый образ города — огромного гетто, без центра, но с одними окраинами, где небо такое же серое, как и стены бесконечных белградских высоток. При этом и Зечевич, и Голубович мастерски справляются с жанром триллера.

Деян Зечевич начал свои жанровые эксперименты ещё в 1990-е с криминальной комедии «Купи мне «Элиота»» (Kupi mi Eliota, 1998). В 2002 году он снимает фильм ужасов «Синдром ТТ» (T.T. Sindrom). Общественный туалет как сосредоточение ужаса, детский плач из глубин унитаза, — картина часто балансирует на грани пародии и в целом создает впечатление скорее любительской. Впрочем, отсутствие финансирования заметно сказывалось на техническом качестве многих фильмов конца 1990-х — начала 2000-х.

Последняя на сегодняшний день работа Зечевича «Неприятель» (Neprijatelj, 2011) — тяжёлое, мрачное полотно о солдатах сербской армии, во время перемирия обезвреживающих собственные мины и находящих замурованным в стене то ли дьявола, то ли демона помельче. Он — источник вечного раздора между людьми. Переосмысление военных событий приводит Зечевича к простым и горьким выводам: обычные люди — всегда лишь игрушки, которыми умело манипулируют злые силы, демоны или власти. Медленный ритм картины, длинные планы, отсутствие юмора вы-

деляют «Неприятеля» из общей массы сербских картин, что делает его особенно пронзительным.

«Ловушка» Срджана Голубовича — мрачный триллер, история Младена, пытающегося найти деньги на лечение больного сына. Его жена Марья старается собрать пожертвования, дав объявление в газете, но операцию нужно делать в кратчайшие сроки. Тогда отчаявшийся отец соглашается совершить заказное убийство своего богатого соседа. Ужас, страшное чувство вины (герой дружил с женой убитого, теперь оставшейся одной с ребёнком) усугубляются кошмарным открытием: у заказчика нет денег, за совершённое никто не заплатит. Тяжелая атмосфера серой, пасмурной столицы с высотками, бесконечными стройками (на одной из них и работает Младен), потерянности, зябкости, одиночество маленькой семьи на крошечном красном «Рено» югославского производства среди огромных чёрных джипов. Абсолютная незащищённость человека, страх потерять стабильность, условное благополучие, которое с таким трудом удалось добыть, становится основой производимого «Ловушкой» психологического эффекта, по-настоящему трогającego зрителя.

Кинематографическая Сербия в фильмах 2000-х годов — страна серых типовых многоэтажек, депрессивных городков, безработицы, бытового безумия, непригодная для нормального существования. Но это состояние — итог многолетних войн и многочисленных смен идеологических ориентиров, — положение настоящей страны, а не условного элемента Евросоюза. В отличие от более благополучных соседей, Словении и Хорватии,

в сербских картинах не найти мотивов неполноценности маленького государства, мало кому известного и нужного. Хотя будущего своей страны сербские кинематографисты не видят, гибель её отображена со всем должным уважением.

Необходимость переосмысления большинства социально-общественных проблем и вопросов ставит перед кинематографом новые задачи. С ними пытается справиться Срджан Драгоевич, являющийся на сегодняшний момент самым влиятельным человеком в сербском кинематографе.

После международного успеха «Ран» он провёл в Америке 5 лет. За этот период его имя было связано со множеством известных проектов на разных этапах производства, но ни один так и не был воплощён им в качестве постановщика. В 2003 году режиссёр возвращается в Сербию. Пытаясь найти финансирование, в 2005 году Драгоевич снимает ремейк своего самого любимого на родине фильма «Мы не ангелы 2» (Mi nismo anđjeli 2). Герой первой части, ловелас Никола, теперь сам борется за нравственность, а точнее отгоняет от своей дочери-подростка кавалеров. Однако откровенная вторичность юмора, отсутствие игровых моментов, постоянно подчёркиваемой условности в обращении с типическим комедийным сюжетом не позволяют рассматривать «Мы не ангелы 2» в качестве яркого (поворотного) кинематографического события, хотя этот фильм не был обделён зрительским успехом.

Ещё до своего отъезда в США Драгоевич пытался начать работу над фильмом по пьесе Душана Ковачеви-

ча²²⁰ «Святой Георгий убивает дракона» (Sveti Georgije ubiva aždahu, 2009). Эта картина стала диаметральной противоположностью режиссёрского стиля, отказом от излюбленных тем. Десять лет, разделяющие «Раны» и «Святого Георгия» изменили страну, ставшую, наконец, Сербией.

«Святой Георгий убивает дракона» — историческая драма времён Первой мировой войны. Станный любовный треугольник: Катарина дожидается Гаврило с первой Балканской войны, но тот лишился руки и любовь его больше не интересует. Катарина выходит замуж за Джордже, мужчину старше себя, раньше служившего с Гаврило и теперь работающего жандармом. Гаврило каждую ночь пересекает границу, чтобы провезти контрабанду из Австро-Венгрии, и однажды оставляет на территории империи студента Гаврило Принципа... Несмотря на то что практически всё население деревни калеки и хронические алкоголики, новая война мобилизует всех.

«Святой Георгий» вызвал ожесточённые споры и обвинение в очернении собственного народа. Второстепенные герои — все как один уродливые мерзавцы, для которых война — единственное возможное занятие и развлечение. Мотивировки и страдания главных героев понять практически невозможно. Неправдоподобность переживания сочетается с избыточной красотой каждого кадра, приглушённых позолотой

²²⁰ Один из известнейших сербских драматургов и автор сценария «Андеграунда» Кустурицы. В 2003 году дебютировал в качестве режиссёра фильмом по собственному сценарию «Профессионал» (Profesionalac).

красок, светотеневой игры, почти как у Леонардо да Винчи. «Святой Георгий» был самой дорогой сербской картиной, и многих зрителей возмутило отсутствие зрелищных батальных сцен²²¹.

«Святой Георгий» был для Драгоевича общественно важным высказыванием: он хотел повлиять на сознание соотечественников, показывая (и прямо говоря устами своих героев), что сложная и страшная судьба Сербии в XX веке во многом явилась следствием её собственных ошибок: склонности к агрессии и насилию, с одной стороны, и мазохизма — с другой, неумения построить отношения, построить мирную жизнь. Зрителям такие нравоучение не понравились.

Тем не менее режиссёр продолжил свой «образовательный» проект. В 2012 году вышел фильм «Парад» (Parada) — комедия о попытке провести в Белграде гей-парад. Мафиози старых правил Николо Койо вынужден помогать парочке гомосексуалистов, попутно обучая зрителя не только толерантности по отношению к секс-меньшинствам, но и к бывшим противникам-соседям: банду защитников геев он собирает из хорвата, бошняка и косовского албанца. Рискованный юмор, гротеск во всём, начиная с игры актёров и заканчивая декорациями. Одни критиковали фильм за примитивность, популизм, вторичность, жонглирова-

²²¹ Для Драгоевича эта картина действительно стала странной неудачей: выдающийся стилист, совмещающий в своих работах виртуозное владение киноязыком, обладающий необычным чувством юмора, снял фильм абсолютно, пугающе серьёзный, словно подтверждая тот факт, что на сербском материале настоящая трагедия не совместима с пафосом.

ние клише и стереотипами, другие считали использование всего перечисленного единственной возможностью достучаться до сердца простого сербского зрителя. «Парад» невозможно сравнивать с работами Драгоевича 1990-х годов, но он показателен в качестве попытки создать современное зрительское кино.

Несмотря на то что Драгоевич потерпел неудачу с «Георгием», исторический колорит оказывается привлекательным для зрителей, лишённых корней и точки опоры в историческом и общемировом пространстве, а военных национальных конфликтов, столь близких в реальной жизни, лучше не касаться. Из этого убеждения исходит Здравко Шотра, снимая «Зону Замфирову» (*Zona Zamfirova*, 2002), — самый кассовый сербский фильм (1,2 миллиона зрителей в кинотеатрах) за всю историю сербского кино. Шотра, начинавший ещё в 1970-х с партизанских картин, вывел формулу идеального зрительского фильма для всех возрастов. Хорошая литературная основа (роман Стевана Сремаца²²²), национальный колорит, лёгкий юмор и только любовь. История укрощения строптивой знатной Зоны простым ремесленником Манэ оказалась близка каждому жителю Балканского полуострова, с радостью находящего общие культурные черты, при этом получая подтверждение в своей самобытности как представителя этого особенно го региона. Подчёркнутая бутафорская сказочность «Зоны», театральная замкнутость кадра согласуются с балканской склонностью к гиперболизации, теа-

²²² *Стеван Сремац* (1855–1906) — выдающийся сербский писатель, реалист и сатирик.

трализации общения (ставшей благодаря Кустурице почти экспортным товаром).

Зона Замфирова — героиня для югославского и сербского кино нетипичная: красавица, знающая себе цену, отказывающаяся любимому, только чтобы почувствовать свою власть над ним. Эта позиция одинаково далека от двух полюсов, на которых обычно располагалась женщина в югославских фильмах, всегда бывшая или жертвой, или хищницей. Женщины обманывают, предают, губят мужчин или сами страдают от них, терпя насилие и унижения. Ана Пильич²²³ в своём исследовании образа женщины в сербском кино находит истоки этой дихотомии в фигурах матери и шлюхи. Мать олицетворяет вечную скорбь по погибшим в многочисленных войнах мужчинах, но и великую силу жить с этой скорбью. Шлюха — противоположность матери. Материнство не совместимо с сексуальностью, патриархальное общество чувствует в её сексуальности враждебную себе свободу и силу и оттого подавляет постоянным унижением и насилием (изнасилование присутствует практически в каждом югославском фильме 1980-х — 1990-х годов).

Новый образ женщины, новая героиня в 2000-х нашли своё отражение в разных картинах. В контексте же исторических фильмов показательной оказывается квазиисторический «Чарльстон для Огненки» (Čarlston za Ognjenku, 2008) с Катариной Радивоевич (исполнительницей роли Зоны) в одной из главных ролей. Ретро Уроша Стояновича (его первая и пока единственная

²²³ [Electronic resource]. URL:<http://www.kinokultura.com/specials/8/jankovic.shtml>,

картина) про воображаемую Сербию, страну прекрасных женщин и погибших на войне мужчин. Хотя война обозначена как Первая мировая, это, скорее, повод неограниченно использовать эстетику стимпанка, а в остальном это экзотическая сказка для взрослых, ставшая одним из самых дорогих проектов в истории сербского кино.

«Чарльстон для Огненки» — это эксплуатация спецэффектов, рапида, красоты сербских женщин, того самого, у Кустурицы себя зарекомендовавшего, фатализма и одновременно жизнелюбия²²⁴. Нарочитое воспроизведение всех возможных национальных мифов превращает этот фильм в комедию на экспорт, очередную «восточноевропейскую дикость», но большинство тем (отсутствие постоянно воюющих мужчин, страна одиноких женщин, спокойное отношение к смерти) действительно являются магистральным в сербской культуре, и «Чарльстон для Огненки» при всей своей гипертрофированности может спокойно соседствовать с последними работами всё того же Кустурицы.

Самым успешным (у зрителей не только балканского региона) на сегодняшний день примером исторического сербского фильма является фильм «Монтевидео, божественное видение» (Montevideo, Bog te video!, 2010) Драгана Бьелогрича (звёзды «Чёрного бомбардира» Баййча, «Красивых деревень» и «Ран»

²²⁴ Последний мужчина из деревни, где живут главные героини, перед тем как покончить с собой, заминировал виноградник; с тех пор каждую неделю женщины тянут жребий, и одна из них отправляется в «миноградник» на верную смерть.

Драгоевича). История белградской футбольной команды, пытающейся попасть на чемпионат мира в Уругвае, воспроизводит столь свойственную для бывших социалистических стран ностальгию по прошлому периода монархического правления²²⁵ (в данном случае это начало 1930-х — период образования королевства Югославия). Моша — уже состоявшаяся футбольная звезда, Тирке — простой парень с окраин, давно мечтавший попасть в команду и грозящий затмить Моше. Их соперничество на футбольном поле продолжается и в жизни, конечно же, из-за женщин. Мир прошлого, обречённый, но от того ещё более прекрасный, краткий миг красоты, не омрачённый знанием страшного будущего, оказался привлекательным для зрителя. Забыв соперничество и вражду (в том числе классовую), преодолев скептицизм окружающих, команда «Белград» всё же отправляется на чемпионат мира. О результатах в фильме не говорится, ведь участие важнее победы. Для актёра Белограича «Монтевидео» стал режиссёрским дебютом, выполненным на очень высоком уровне. Премьера продолжения фильма «Монтевидео, увидимся!» (Montevideo, vidimo se!) должна состояться в Сербии в декабре этого года.

К линии критики новой «европейской» Сербии следует отнести «Хаддерсфилд» (Haddersfeld, 2007) Ивана Живковича, имевшего успех как на фестивалях, так и у зрителей. Очевидным в данном контексте становится мотив побега как единственной возможности

²²⁵ В первую очередь по причине эстетической: всё тогда было красивее, галантнее, благороднее.

счастья для героев²²⁶. Эта режиссёрская работа заслуживает рассмотрения как фильм, с одной стороны, отражающий все национальные проблемы и конфликты, постоянно звучащие в сербском авторском кино, а с другой, — этот камерный разговорный фильм, также снятый по пьесе, демонстрирует, сколь далек сербский кинематограф 2000-х годов от Кустурицы.

Главный герой — талантливый писатель и историк, неудачник, полный ненависти к стране и всему миру. Согласно его теории, славянские народы — единственные, у которых не сохранился дохристианский пласт культуры, следовательно, у них нет корней, им не за что держаться, а значит, они обречены на гибель в эпоху глобализации. Сербия — это начало. Он ненавидит свою страну, своего алкоголика-отца, глупую девчонку, которой преподаёт литературу и с которой спит, своего друга, судорожно пытающегося разбогатеть, и приятеля, приехавшего из благополучной Англии. Единственный, кто может противостоять разложению окружающего мира, — сумасшедший сосед (в исполнении талантливого актёра Небойши Глаговоца), пишущий стихи и верящий в ангелов.

Безумие обывателей, когда лишь клинически диагностированный безумец оказывается нормальным и способным испытывать человеческие эмоции и привязанности, — мотив распространённый, причём не

²²⁶ Бегут герои и романтической комедии «Красный грузовик серого цвета» (Sivi kamion crvene boje, 2004) Срджана Колевича через охваченную войной территорию в страну мечты, где только и возможно счастье. До этой страны — Италии — они действительно доберутся в абсурдном финале в стиле Кустурицы, где все герои, в том числе ранее погибшие, сольются в песне и танце.

только в кинематографе стран бывшей Югославии; достаточно вспомнить чешский фильм «Хроники обыкновенного безумия» (Příběhy obyčejného šílenství, 2005) Петра Зеленки. Возможно, его можно соотнести с особым чувством абсурдного, присущим Восточной Европе.

Неожиданным социальным высказыванием в формах греческой трагедии стал «Белый, белый свет» (Beli, beli svet, 2011) Олега Новковича. Эта история инцеста разворачивается в шахтёрском городке, где греховные страсти кипят на фоне касок вечно бастующих рабочих. Безработица, наркомания, проституция, обыденное моральное разложение, привычная грубость общения, отсутствующая фигура отца заставляют вспомнить и об отечественных экспериментах «новой драмы». Но эта талантливая картина выделяется на фоне общей безысходности, возможно, оригинальной находкой авторов, вставными музыкальными номерами: каждый герой поёт песню, объясняющую его поступки, раскрывающую его мотивы или переживания. Этот приём позволяет выразить накопившееся социальное недовольство в понятных формах протеста, как, например, финальная песня, пропетая всеми реальными жителями городка, грозящими забрать условные золотые ложки у богатых и сильных мира сего.

Но несмотря на революционный финал данного фильма, в целом сербское кино придерживается своих пессимистических позиций и во всём, что касается возможности социальных преобразований. В картине «Стрижка» (Šišanje, 2010, реж. Стеван Филипович), посвящённой актуальной проблеме неонацизма и сделан-

ной по лекалам этого специфического тематического направления²²⁷, также особый акцент делается на различных властных структурах, использующих молодёжную агрессию в своих корыстных целях. В фильме нет ни одного положительного взрослого персонажа мужского пола, что вновь напоминает зрителю о трагической потере нравственных ориентиров, невозможности развития в собственной стране.

Подводя итог, можно сказать, что современное сербское кино отражает общекультурную ситуацию в стране. Народные блокбастеры, не слишком профессионально сделанные комедии соседствуют с добротными трагикомедиями о жизни простых белградцев. Заметна тенденция ориентации на общеевропейский стандарт простой человеческой драмы. Сербия входит в мировой кинопроцесс тихо и незаметно, подобно тому, как новая независимая страна пытается обосноваться на карте мира. Остаётся ждать нового Кустирицу или Макавеева, мастера с сильным авторским голосом, способного снова поднять волну интереса к кинематографу Сербии.

МАКЕДОНИЯ

Второй страной, обозначившей себя не только на карте политической, но кинематографической, неожиданно стала республика Македония. Хотя первые на всей территории Балкан кинопоказы прошли именно в македонском городе Битола, и там же пионера-

²²⁷ См. фильмы «Скины» (Romper Stomper, 1992, реж. Джеффри Райт), «Американская история X» (American History X, 1998, реж. Тони Кэй).

ми нового искусства братьями Манаки были сняты первые видовые фильмы, дальнейшего развития это начинание практически не получило. Первый полнометражный македонский фильм «Фросина» (Frosina, реж. Киро Билбиловски) вышел только в 1952 году. Экономические и политические причины привели к парадоксальной ситуации, когда республика смогла создать национальную киностудию, лишь войдя в состав другого государства в 1947 году. Этот же год считается годом основания киностудии «Вардар», специализировавшейся на исторических и военных жанрах и выпускавшей по фильму раз в год-два. Среди них такие известные югославские фильмы, как «Чёрное семя» (Crno seme, 1971) Кирилла Ченевскии и «Красный конь» (Crveni ot konj, 1981) Стола Попова. Обе картины повествуют о судьбах македонцев, участвовавших в гражданской войне в Греции²²⁸.

Распад Югославии и обретение Македонией независимости в 1991 году после проведения референдума положили начало формированию новой национальной культуры впервые за всю историю страны в условиях полной политической независимости. Успех построения национальной кинематографии в каждой из бывших республик находился в непосредственной зависимости от уровня развития киноиндустрии каждой из них в социалистический период (так, в Сербии съёмки не прекращались даже в периоды самых ожесточён-

²²⁸ Сразу после окончания Второй мировой войны в освобождённой от фашистского правительства стране вспыхивает вооружённый конфликт между коммунистами-партизанами и правительственными войсками монархии.

ных конфликтов). Македонский «Вардар» прекратил своё существование, и кинематограф в молодой стране практически пришлось изобретать заново.

Из-за вполне объяснимых экономических проблем²²⁹ македонским кинематографистам пришлось искать финансирование за рубежом у различных фондов поддержки европейского кино, которые, в свою очередь, ожидали от неблагополучных регионов живописаний невыносимых условий их существования. Определённый фестивальнй формат, интерес к картинам, повествующим о тяготах жизни стран третьего мира, переживших военный конфликт, и формирование стереотипа «балканского» фильма, его востребованность — эти факторы, наравне с экономическими, стали определяющими в создании немногочисленных македонских фильмов, сформировав «лицо» национального кинематографа.

Одним из первых, кто получил настоящее признание европейского кинематографического сообщества, стал Милчо Манчевский. В 1994 году дебютный полнометражный фильм молодого режиссёра «Перед дождём» (Pred doždot) завоевал практически все возможные награды Венецианского фестиваля, в том числе и главную — «Золотого Льва». Эта трёхчастная, данная не в хронологическом порядке ленты, повествовала о драматичной вражде соседствующих народов, македонцев и албанцев. В первой части, названной «Слова», молодой православный послушник, давший обет молчания, спасает албанскую девочку, спрятавшуюся

²²⁹ Для сравнения: в 2012 году в Сербии было выпущено в прокат 18 полнометражных игровых картин, в Македонии — всего 4.

в храме. Героя изгоняют из храма, а спасённую девочку убивает на его глазах её собственный брат за то, что пошла с «неверным».

Во второй части, «Лица», видный македонский мужчина Кирил, известный лондонский фотограф, пытается уговорить любимую женщину-англичанку уехать с ним на воюющую родину. Герой страдает от двусмысленности своей профессии: он снимает боль собственного народа и получает за эти работы всеобщее признание²³⁰. Прейдя к мысли, что фиксировать страдания, не пытаясь их остановить, нельзя, герой второй новеллы выносит себе «приговор» и возвращается в одиночестве в Македонию в поисках заслуженной кары, которая настигает его уже в третьей части, «Фотографии»: он будет убит собственным братом, пытаясь защитить всё ту же албанскую девочку.

Если обратиться к факторам фестивальной привлекательности фильма, которые теперь кажутся даже слишком очевидными, то помимо актуального конфликта между жителями стран третьего мира и хитрой организации повествования, стоит отметить выдающееся изобразительное решение²³¹. «Перед дождём» оказывается гимном величественному спокойствию

²³⁰ Отметим, что сложный этический вопрос об отображении в искусстве и СМИ реальных бедствий, войны и смерти возникает в том или ином виде в фильмах всех стран бывшей Югославии. Причина очевидна — их война шла под прицелом кино-, теле- и фотокамер всего мира.

²³¹ Манчевски начинал как клипмейкер и по сей день, помимо полнометражных картин, продолжает снимать музыкальные видео и видовые короткометражки, живописующие красоту македонской природы.

македонских гор, безмятежно взирающих на бесконечные войны, мягкости золотого цвета, пронизывающего православные храмы, и холодно-серой многолюдности Лондона. Это фильм скорее гражданина глобального, глобализованного мира²³², искренне любящегося всеми его проявлениями, чувствующего свою полную ответственность за окружающее и верящего, что боль, испытанная в одном конце света, может отзываться в другом.

Это не взгляд македонца, хранящего исторические обиды, ожесточённо отстаивающего неповторимое богатство своей национальной культуры, и не взгляд человека, пытающегося осознать, принять трагическую историю родины. Для него родная страна — невероятно кинематографичная и попросту ещё не раскрытая, не оценённая фактура, которую нужно сделать частью плавильного котла современной культуры²³³. В первых своих фильмах режиссёр показывает Македонию как пространство дикости, варварства, но где (несмотря на это, а возможно и благодаря) есть место возвышенному и благородному. Нетривиальность, даже изощрённость и экспериментальность языка, которым пользуется режиссёр в своих работах, в некотором роде выводит его за рамки национальной кинематографии. Исследование возможностей нелинейного повествования, ки-

²³² Что объяснимо, ведь режиссёр прожил много лет в Америке и получил кинообразование в Нью-Йорке.

²³³ Способность говорить на совершенно разных визуальных языках режиссёр доказал ещё в начале своей карьеры, сняв для рэп-группы Arrested Development клип, получивший в 1992 году награду MTV как лучший в своей категории и во многом сформировавший саму клиповую эстетику первой половины 1990-х годов.

нематографическое воплощение ощущения времени, механизма памяти личной и памяти национальной, прошлого народа как личного прошлого будут интересовать режиссёра и в следующих лентах.

Успех дебютного фильма расширил возможности Манчевски (в первую очередь, финансовые), что позволило ему взяться за новый международный проект, используя жанровую форму вестерна. Только Диким Западом в «Прахе» (Dust, 2001) оказывается Македония, борющаяся за независимость от Турции в начале XX века. Вновь переплетаются прошлое и настоящее. Действие развивается в разных точках земного шара, на этот раз в Америке и Македонии. В современном Нью-Йорке полубезумная старушка Анджела рассказывает неудачливому вору Эйджу странную историю двух братьев-ковбоев Люка и Элайджи, сражающихся друг с другом в балканской борьбе за независимость от Османской империи в начале XX века. События, происходящие на одном конце земного шара, эхом отзываются в другом. Этот излюбленный сюжетный ход Манчевски оказывается буквальным воплощением его идеи о всепроникающей связи глобального мира как сквозь пространство (крик умирающей в Нью-Йорке старухи слышен среди стонов раненых турок), так и время (Элайджи решает, брать или нет македонского младенца-сироту в Америку, подбрасывая монетку, а над ним пролетает самолет, несущий прах этого младенца, Анджелы, обратно на родину)²³⁴. Истории,

²³⁴ Общинное восприятие мира своих македонских героев режиссёр как бы уравнивает с мультикультурализмом Запада: все мы связаны и все в ответе за каждого.

рассказанные его героями, объединяют людей в племена и народы, они становятся для них единственным каналом коммуникации друг с другом.

Однако уравнивая истории о Диком Западе и ковбоях в Америке с борьбой за независимость в Македонии на уровне сюжета, Манчевски не добивается настоящего взаимопроникновения сюжетных линий. Американская часть состоит из стереотипов (бордель в прериях, два брата, любящие одну женщину), а образы братьев в исполнении австралийца Дэвида Уэнема и англичанина Джозефа Файнса (первый герой — воплощение греховности человека, второй — религиозен до фанатизма) в сочетании с гипертрофированным американским «южным» акцентом превращают её в почти пародию. Македонская же линия практически наполовину состоит из сцен боев, драк, стрельбы. Показывая Македонию как землю дикарей, органично чувствующих себя только в бою, Манчевски вновь воспроизводит балканский кинематографический миф, что дало повод многим критикам обвинять режиссёра в самобалканизации, этнизации кинематографического образа балканских республик наравне с Кустурицей.

При явном сходстве как тем и мотивов, так и режиссёрской манеры «Перед дождем» и «Праха», вторая картина была принята критиками более чем прохладно. Македония больше не казалась экзотикой, война, показанная в фильме, не была политически актуальной, кинематографическая мода на Балканы прошла. Тем не менее Манчевски продолжает свой поиск в рамках жанровых структур, начатый в «Прахе», на местном материале.

Его следующую (и впервые снятую полностью в Македонии) картину «Тени» (Senki, 2007) можно отнести к фильмам ужасов. Манчевски не усложняет повествование нелинейным изложением, не мечется между континентами и временными пластами. Но сюжет, в котором прошлое настигает, забирает своё и восстанавливает справедливость (как гибель Кирила в «Дожде»), в «Тенях» воплощен буквально. Лазарь — врач, работающий в Скопье, столице и крупнейшем городе Македонии, попадает в автокатастрофу и переживает клиническую смерть. Вернувшегося к жизни героя начинают преследовать дурные знаки, странные люди, кошмары во сне и наяву. Манчевски использует в картине как жанровые клише, так и клише национальные, восточноевропейские, вроде властной матери и вечно курящей, разбитной жены главного героя.

Тёмный, мрачный мир «Теней» рифмуется с образами столиц других бывших югославских республик, создаваемых в фильмах 2000-х годов. Корень этого неблагополучия — в страшных преступлениях прошлого²³⁵. Посещающие Лазаря духи (в одну из женщин-привидений он влюбляется) когда-то принадлежали к малой народности, полностью истреблённой в одной из многочисленных балканских войн. Лазарь практически сходит с ума, но с помощью призрачной возлюбленной ему удаётся упокоить останки мёртвых на их земле. Так, оперируя жанровыми клише (замолчанные грехи, тайные преступления), Манчевски наделяет их

²³⁵ Все бывшие югославские страны оказываются причастны к геноциду населения соседних стран и / или национальных меньшинств внутри своих границ.

исторической актуальностью, благодаря чему картина оказывается по-настоящему важна, ведь признание национальных грехов является определяющим, доминантным мотивом в кинематографе всех стран бывшей Югославии.

Последний на сегодняшний день фильм режиссёра «Матери» (Majki, 2010) продолжает начатое еще в «Перед дождём» исследование способов киноповествования. Как и дебютная картина, эта лента состоит из трёх новелл (снятых просто и для Манчевски достаточно сдержанно), на первый взгляд ничем не связанных друг с другом. В первой две 9-летние девочки, прогуливающие школу, несправедливо обвиняют мужчину в домогательстве. Во второй небольшая съёмочная группа работает над документальным фильмом о двух стариках, брате и сестре, последних жителей глухой деревни, не разговаривающих друг с другом много лет. Третья же оказывается документальным анализом реальных событий — поимки серийного маньяка, убивавшего немолодых женщин и оказавшегося журналистом, писавшим об этих событиях. Сам режиссёр подчёркивает, что это его первый фильм «из Македонии, но не про Македонию»²³⁶.

Проблема, исследуемая Манчевски, — реальность снимаемая, правда в объективе камеры — современна и актуальна во всем мире: девочки, обвинившие невинного человека, скучают в комнате для допросов и снимают друг друга на мобильные телефоны. Изображе-

²³⁶[Electronicresource].—URL:<http://www.brooklynrail.org/2010/12/express/macedonian-mythmaking-mil268o-man268evsk-with-conor-mcgrady-dario-olman>.

ние на его экранчике для них реальнее происходящего вокруг. Во второй новелле съёмочную группу удивляет нежелание стариков сниматься в фильме, оставить память о себе. Современный, перенасыщенный образами и людьми мир, культивирующий индивидуальность, не может проникнуть в мир молчания и тишины, не может понять спокойствия, с которым люди уходят, не оставив после себя запечатлённого образа. В третьей истории образ журналиста, пишущего хронику собственных преступлений, оказывается воплощением не только современных медиа, но во многом современного искусства вообще и кино в частности.

Зацикленность на необходимости самовыражения, на сомнительном творчестве, с помощью технологий, доступных каждому, противопоставлена в фильме материнству (маньяк убивает зрелых женщин, матерей, на самом деле сотворивших жизнь), истинному созиданию, лишённому эгоизма. В «Матерях» культура патриархальная, культура близкая природе, культура матерей проигрывает современной. Проигрывает даже в крошечной аграрной Македонии²³⁷.

Другим македонским режиссёром, добившимся международного признания, стала женщина Теона Стругар Митевска с фильмом «Я из Титова Велеса» (*Jas sum od Titov Veles*, 2007). Её дебют состоялся двумя годами ранее, в 2004 году, с фильмом «Как я убил святого» (*Kako ubiv svetec*, 2004). В обеих картинах

²³⁷ Неравномерность развития, резкий переход в условия развитого технологически европейского мира таит в себе опасность для маленьких стран, только формирующих свою национальную идентичность.

главную роль исполняет родная сестра Теоны — Лабина.

Близкий к документальной съёмке «Как я убил святого» повествует о событиях 2001 года — чуть не начавшейся гражданской войне между македонцами и албанцами, требующими автономии по примеру Косово. Виола, только что вернувшаяся из Америки (в Македонии у нее растёт дочь от связи с американским послом, у которого она работала переводчицей), шокирована предвоенным положением, в то время как её брат Кокан полон решимости изгнать иностранных миротворцев.

Мелодраматизм фильма сосредоточен в фигуре главной героини. Взвинченная, нервная, растерянная и испуганная, она «цепляется» за брата, одержимая желанием его спасти — увести с собой в Америку. Вместе они отправляются в путешествие, пересекая многочисленные самодельные границы между македонскими и албанскими территориями. При этом каждый встретившийся им мужчина хочет войны, призывает её — очередное подтверждение того, что вечные балканские войны эти народы заслужили сами²³⁸. Жаждет войны и Кокан, планируя теракт.

Несколько гипертрофированный накал страстей, неправдоподобный и нарочитый сюжет (появление ребёнка, ещё и наполовину американца) в «Как я убил святого» искупаются крепкой режиссурой, репортажным стилем повествования (за кадром постоянно слышны

²³⁸ Это утверждение стало общим местом в работах балканских кинематографистов (особенно сербов), снимающих про народы, ничего больше не умеющие и не желающие, кроме войны.

различные сводки с мест военных действий, переговоры или репортажи о продвижении колонны паломников к иконе), динамикой (всё действие уместается в сутки, за которые герои успевают проехать полстраны, найти ребёнка и совершить теракт) и сдержанной европейской игрой актеров, приглушающей эмоциональный градус действия. Их манера держать себя, двигаться в кадре, даже их одежда, лишённая национальных мотивов (хорошо одетые герои для балканского кино — редкость), выделяет картину Митевски на фоне всеобщего гротеска. Если Манчевски снимает Македонию как мифическую территорию, населённую прекрасными дикарями, то Митевска в дебютной картине создаёт трагическую ситуацию несовпадения героев и их родины. Они хорошо одеты, они нормальны, но им приходится действовать по здешним законам, даже осознавая их абсурдность.

Но уже в следующей своей работе «Я из Титова Велеса» Митевска отходит от реалистичной манеры (документальный реализм дебютной картины резко контрастирует с фотографическим совершенством второй картины) в сторону символизма, отрешённой медитативности. Повествование ведётся от лица не совсем нормальной девушки Афродиты, с 5 лет не произнесшей ни слова. Вместе с двумя сестрами, Сафо и Славицей, она вдыхает фабричную пыль, заполнившую всё пространство города Велес, и постепенно погибает вместе с этим городом и со своим народом. Старшая сестра Славица мечтает выйти замуж, но уже 15 лет находится на метадоновой терапии. Средняя Сафо мечтает получить визу и уехать в Грецию, как когда-то бросившая

их мать. Афродита мечтает забеременеть. Вокруг — разрушающийся, ржавый, пыльный, заброшенный мир, в котором сёстры кружат цветными пятнами — красным, синим и зелёным, — растрачивая в пустоту женственность, любовь, нежность, материнство.

В образной системе картины нет случайностей. Платья (зелёное — у диковатой Афродиты; красное — у роковой Сафо; коричневое, как вещество, её стувившее, — у Славицы), божьи коровки, садящиеся на руки Афродиты (её детская непосредственность), муравьи и мухи над гниющими яблоками в разрушающемся заброшенном доме, горы серой фабричной пыли и странные сны Афродиты — всё имеет символическое значение. Перенасыщенность символами, их избыточность, порой даже патетичность — в этом плане фильм Митевски является прямым продолжением традиции югославского кино, лишённым, однако, свойственного балканцам юмора, рождающегося из абсурда окружающего. Картина передаёт женское восприятия мира, глубоко трагичного, фаталистичного. Это восприятие будущей матери, не видящей возможности защитить своего ребёнка²³⁹.

Именно по пути визуальной избыточности, символизма идёт Митевска в своей последней на сегодняш-

²³⁹ Появление женской режиссуры стало одним из определяющих факторов формирования кинематографий стран бывшей Югославии. Ясмилла Жбанич и Айда Бегич в Боснии исследуют жизнь мусульманской женщины в послевоенном мире, Майя Милош в Сербии расширяет границы дозволенного на экране. Для стран, только осознающих собственную патриархальность как препятствие на пути своего развития, появление авторов-женщин очень важно.

ней день работе «Женщина, которая смахнула слёзы» (The Woman Who Brushed Off Her Tears) с Викторией Абриль в одной из главных ролей (вторая — вновь сестра Лабина). Семейная трагедия европейцев (на этот раз французов) связана с миром отдалённых уголков Македонии. Сын Элен выбрасывается из окна, и героиня оказывается перед ужасом осознания, что её ребёнок долгие годы насиловал муж. В далекой македонской деревне Эйсан ждёт уехавшего на заработки во Францию Люсьена, хотя никто не верит в его возвращение, и растит сына. Пытаясь не сойти с ума, Элен решает помочь Люсьену и отвезти его в Македонию.

Хотя Эйсан и Элен происходят из совсем разных миров, но жизни обеих оказываются в зависимости от мужчин, несущих в их жизнь разрушение и боль. Эйсан зависит от них буквально: она ждёт Люсьена, чтобы он взял её в жены (пока этого не случится, её и ребёнка не примут в родном селении). Жизнь Элен, парижанки, оказывается навсегда разрушена её мужем. Режиссёр не скрывает, как и в предыдущих работах, что это именно женский взгляд, иногда слишком эстетизированный, иногда, напротив, слишком эмоциональный, на грани истерики (так драматично переживать различие полов, их неравенство, несправедливость может только женщина, находясь в обществе, где это неравенство сохранилось, и, более того, постоянно подчёркивается).

Дарко Митревски был ещё одним режиссёром, добившимся успеха у зарубежного зрителя, но успеха несколько иного характера. В 1998 году выходит его совместная с режиссёром Александром Попо-

вски (Aleksandar Popovski) картина «Прощай, XX век» (Zbogum na dvaesettiot vek!). Этот полнометражный дебют был представлен Македонией в качестве номинанта на «Оскар» в категории «Лучший фильм на иностранном языке». Интерес к этой картине на этот раз обусловлен именно формальным, стилистическим своеобразием.

Фильм состоит из трёх новелл, разных по метражу, жанру и способу изложения. Главный герой первой новеллы Кузман в будущем, где человечество вернулось к племенному строю, осуждён на смертную казнь, но привести приговор в исполнение невозможно. Он бессмертен, как бы ни пытался найти способ наконец уйти из мира. Во второй новелле показана свадьба, превращающаяся в драку, когда выясняется, что молодожёны — брат и сестра. Третья история повествует о праздновании миллениума, но встреча XXI века оборачивается поминками.

Три новеллы имеют опосредованную связь на событийном уровне (в первой и второй новеллах присутствует инцестуальная связь между братом и сестрой; семейное мероприятие в двух случаях оборачивается жесткой дракой; маленький Кузман из первой новеллы присутствует на поминках в третьей части), но сюжет как таковой, вымышленная история режиссёров не интересуют. Настоящим объединяющим фактором служат пессимизм, мизантропия авторов, их уверенность в абсолютной испорченности людей и увлечённость игрой с формами. Каждая новелла решена в собственном стилистическом и жанровом ключе, собственной манере съёмки и даже цветовой гамме. Перегру-

женная символами фантастика, туманная и холодная в первой новелле; комический в духе наивных первых фильмов начала XX века немой ролик во второй; и семейная сцена в духе Дэвида Линча в третьей части.

Но там, где Милчо Манчевски исследует жанровый канон, Митриевски скорее иронизирует над ним. Вторая работа режиссёра «Балканкан» (Bal-Kan-Kan, 2005), также имевшая международный успех и получившая приз кинокритиков на ММКФ, многое раскрывает уже в названии. Это и эксплуатация, и исследование, и пародия над теми самыми балканскими комедиями абсурда и гротеска, ставшими основной статьёй кинематографического экспорта бывшей Югославии. Здесь есть и вечные попытки бегства из страны, и плохие машины, и труп в ковре, и итальянские связи (что очевидно отсылает зрителя к картине «Время цыган» Кустурицы) — всё вместе складывается в одиссею по раздираемой войной Югославии, где враги на несколько минут прерывают бой, чтобы совместно выпить ракии. Используя эти знакомые клише, Митревски удаётся сместить комедию в сторону чёрной, заставляя смеяться над торговлей внутренними органами детей. В анархической балканской комедии грань между искренностью и пародией, войной и свадьбой очень тонка, и «Балканкан», с одного ракурса кажущийся злой пародией, с другого оказывается по-настоящему драматичной историей тотально криминализованного общества, не стать частью которого, остаться не замешанным ни в чем невозможно.

В 2000-х годах экономическая и политическая ситуация в Македонии начинает медленно улучшаться;

появляется аудитория, готовая посещать кинотеатры. Митревски одним из первых снимает македонский фильм, ориентированный на внутренний рынок.

В некотором смысле «Третий тайм» (Трето полувреме) оказался данью кинематографической балканской моде. Переосмысление славного досоциалистического прошлого, глянцевого, традиционное и достаточно крупнобюджетное кино с начала 2000-х снимают во всех странах бывшей Югославии. Сходство «Третьего тайма» с сербским хитом «Монтевидео» (Montevideo, Bog te video!) почти комично. Войны — Первая у сербов и Вторая у македонцев — противопоставлены честному и бескровному состязанию мирного времени — футболу, имеющему огромное значение для большинства жителей Балкан. Митревски создаёт образ прекрасного, благородного, многонационального Скопье, мира благородных мужчин и знойных красавиц. Главный герой Коста играет в футбол и влюбляется в еврейскую красавицу Ребекку. С их командой работает приглашённый тренер из Германии. Тоже еврей. Идёт Вторая Мировая война, и Македония оказывается в оккупационной зоне профашистского правительства Болгарии.

Митревски делает всё, чтобы фильм понравился зрителю: прекрасное изображение, всё в пурпурных и золотых оттенках, красавица в главной роли, простой и доблестный македонский народ, выдерживающий натиск и не теряющий веры в родину. Используя самые простые (и такие знакомые отечественному зрителю) средства, режиссёр создаёт фильм невысокой художественной ценности, но необходимый для

внутреннего кинорынка как залог кинопроизводства. Однако, вновь подтверждая взрывоопасность прошлого в балканских странах, наибольший отклик «Третий тайм» вызвал в Болгарии, посчитавшей все показанное в фильме клеветой.

В уменьшенной форме кино Македонии проходит те же этапы, что и сербское: от редкого международного успеха, до ориентации на национального зрителя. Это долгий путь, но единственно возможный для создания собственной национальной кинематографии.

БОСНИЯ И ГЕРЦЕГОВИНА

Третьей республикой бывшей Югославии, неожиданно ярко заявившей о себе на мировой киноарене, стала Босния и Герцеговина, когда в 2000 году фильм «Ничья земля» (*Nišija zemlja*, 2001) удостоился «Оскара» за лучший фильм на иностранном языке. Безусловно, нельзя отрицать влияние политической ситуации на успех фильма, тем более неожиданный, что боснийская кинематография является одной из самых молодых в Европе.

Несмотря на все существующие в рамках югославской кинематографии условия для децентрализации (в каждой республике существовала своя студия, полностью обеспеченная средствами и кадрами) только в случае сербской и хорватской возможно выделить (со множеством оговорок) национальные направления. В Боснии существовала собственная киностудия «Боснафилм», именно там снимали югославские крупнобюджетные блокбастеры, такие как «Битва на Нере-

тве» (Bitka na Neretvi, 1969, реж. Велько Булайич). Тем не менее если и можно говорить о национальном боснийском кинематографе в рамках Югославии, то это кино документальное²⁴⁰. На протяжении предыдущих десятилетий аутентичное направление сараевской документальной школы игнорировалось как социалистическая пропаганда. Альтернативный беспросветному пессимизму, сарказму и натурализму «чёрного фильма» взгляд получил право на рассмотрение историками только сейчас. Но именно этот взгляд выгодно отличает современный боснийский кинематограф на кинокарте Балкан.

Практически все 1990-е в стране снималось только неигровое кино (по причинам, в первую очередь, экономическим). Многие ставшие впоследствии известными режиссёры художественного кино начинали именно в документалистике. Постоянно появляющиеся на фестивалях фильмы из объята войнами страны заявили о существовании новой кинематографии, что позволило рассчитывать на международную поддержку в производстве игровых картин: первые художественные боснийские картины, в том числе и «Ничья земля», снимались без какой-либо поддержки государства.

²⁴⁰ Сараевская документальная школа — понятие, объединяющие в себе творчество разных режиссёров, работавших в период с 1962 по 1978 года на студии «Сутейска Филм», основанной в 1960 году. Большинство фильмов этого направления были короткометражными; основной темой, основным предметом отображения был сложный процесс превращения аграрной Боснии в индустриальную социалистическую республику, обучение крестьян различным специальностям, переезд в город, ассимиляция.

Второй особенностью кинематографа Боснии и Герцеговины стало большое количество женщин-режиссёров, и, как следствие, — женщин-героинь, представляющих новый взгляд как на войну, так и на возвращение к миру.

Подробно документируя сложный процесс выживания в войне, боснийские кинематографисты пропустили развивавшийся все 1990-е годы процесс так называемой «самобалканизации», то есть эксплуатации образов бедности, разрухи, дикости, насилия, представленных как национальная экзотика. В 2000-е Босния становится флагом другого процесса — «нормализации»²⁴¹, снимая о людях которые учатся жить после войны. Так боснийское кино традиционно противостоит пессимизму «чёрных фильмов».

Тем не менее первый фильм, снятый на территории независимой Боснии, «Идеальный круг» (*Savršeni krug*, 1997) Адемира Кеновичабил, конечно, о войне. Немолодой поэт Хамза, сумевший отправить жену и дочь в лагерь для беженцев, сам остаётся в разрушенном Сараево под перекрёстным огнём и взрывами снарядов. В этом хаосе он встречает двух сирот, Адиса и Керима, и начинает бесплодные попытки их спасти — отправить за границу. Хамза не может и не умеет заботиться о себе, у него нет сил сопротивляться. Но желание спасти детей заставляет жить дальше. Этот глубоко гуманистический посыл лежит в основе фильма — желание спасти другого, облегчить его

²⁴¹ *Pavičić, J.* Cinema of normalization' changes of stylistic model in post-Yugoslav cinema after the 1990s, *Studies in Eastern European Cinema* 1.1, pp. 43–56.

страдания оказывается главным стимулом для продолжения жизни, запуская эстафету добра: старики помогают детям, те, в свою очередь, лечат подстреленную собаку.

Босния в этом фильме предстаёт жертвой. Из-за эмоциональной насыщенности и исторической правдивости материала сложно судить об этом фильме как о художественном произведении: страдания слабых, незащищенных детей и животных не могут не тронуть, но когда этим наполнен каждый кадр, можно заподозрить режиссёра в спекуляции (в немецкую овчарку попадает пуля — у неё отказывают задние лапы, дети делают для лап колясочку; когда они пытаются спрятаться от опасности, их выдает скрип колёс — собаку убивают, одного из мальчиков ранят). Кенович часто действует грубо, слишком буквально воздействует на слабые места зрителя. В фильме совсем нет иронии, сарказма, абсурда — всего, что было одной из отличительных черт югославского кино и перешло по наследству национальным кинематографиям. «Идеальный круг», очевидно, рассчитан, в первую очередь, на зарубежного зрителя: боевые действия только прекратились и механизма дистанцирования, чтобы воспринимать фильм, тем более такой эмоционально насыщенный, у боснийского зрителя не выработалось.

В создании сценария к фильму принимал участие Пьер Жалица. Спустя шесть лет он снимает свою собственную картину, в отличие от предыдущего фильма явно обращённую к боснийскому зрителю. «Бикфордов шнур» (*Gori vatra*, 2003) — трагикомедия о том, как в только оправляющемся от войны городке Темони

ждут приезда американского президента. Неуклюжие попытки скрыть коррупцию, криминализацию власти, подготовить самодеятельность, помирить враждующие стороны (в лице боснийских и сербских пожарных) составляют фабулу фильма, но основная задача, с которой должны справиться жители Темони, — научиться жить со своими мертвецами.

Буквально эта тема представлена линией бывшего полицейского Заима, который не может смириться со смертью старшего сына Аднана, постоянно общаясь с его призраком и забыв о втором сыне и дочери. Заим уже слишком стар, чтобы навсегда распрощаться с прошлым и жить настоящим: он пускает газ и взрывает себя вместе с домом, сорвав тем самым приезд президента Клинтона. Но спасение обретает его второй сын Фарук. В финале юноша просит обоих призраков, отца и брата, оставить его на какое-то время, не напоминать о себе и о произошедшем в последние годы. Примириться и забыть необходимо и каждому зрителю картины.

Формально «Бикфордов шнур» отчасти относится к своеобразному типу комедий, повествующих об обыкновенном безумии жителей небольших городков и поселков, живописующих целые портретные галереи странных типов и анекдотические ситуации. Но у этого безумия есть вполне конкретные истоки. Фильм «нормализации» «Бикфордов шнур» представляет собой инструкцию, как решить для себя этические проблемы: как жить с сербами, как жить с теми, кто вернулся из эмиграции, как относиться к Западу и Америке, как относиться к собственной власти, как жить дальше?

Решение, которое принимает Заим, шокирует, но оно оказывается единственно возможным, чтобы выйти из бесконечного круга мести, обеспечить своим детям возможность жить, а не воевать. Он подводит бикфордов шнур к себе как к источнику непреодолимой ненависти, желая предотвратить её распространение.

Между «Идеальным кругом» и «Бикфордовым шнуром» был снят фильм, давший боснийскому кино саму возможность существования. Неожиданный успех дебютной картины Даниса Тановича «Ничья земля», для большинства зрителей так и оставшийся первым и последним боснийским фильмом, который они видели, на первый взгляд является данью политической конъюнктуре или попыткой справиться с чувством вины: в финансировании фильма приняли участие 5 европейских стран, при этом главным обвиняемым в фильме про сербско-боснийскую войну оказывается ООН.

В основе сюжета фильма Тановича лежит идеальная в своей выразительности мизансцена: двое солдат-противников заперты в окопе на ничьей земле под перекрёстным огнём своих и чужих, третий лежит на mine. При излишней наглядности этой ситуации, вскрывающей жестокий абсурд войны, она кажется вполне реалистичной любому зрителю. В замкнутом пространстве окопа солдаты ведут споры развернутыми монологами, решая кто же начал войну? Таким образом, самый важный и самый бессмысленный вопрос для бывших югославов решаются задавать на экране только боснийцы, отвечая неожиданно: во всём виноват западный мир. Боснийцы ждали помо-

щи, как солдаты в окопе, как жители Темони ждали Клинтона²⁴².

Вытянув счастливый билет — «Оскар», — Данис Танович получает возможность снимать в Европе, и уже следующая его картина «Ад» (*L'Enfer*, 2005) была встречена критиками весьма прохладно. Ведь если в случае с «Ничьей землей» от режиссёра не ожидали ничего, то от «Ада» ожидали слишком много. Сценарий фильма написал Кшиштоф Кесьлёвский в соавторстве с Кшиштофом Песевичем как часть трилогии²⁴³, но не успел поставить; Танович был обречён проиграть в сравнении с великим польским режиссёром.

Использование клише европейского интеллектуального кинематографа (мир его фильма составлен из штампов чужих, по большей части французских фильмов), кинематографических вторичных образов, а также аффектированная игра хороших французских актёров (Эммануэль Беар, Кароль Буке, Гийом Кане) — Танович словно снимает учебнический фильм по учебнику режиссуры авторского кино. Более того, экранизация сценарной трилогии Кесьлёвского-Песевича — продюсерский проект, и ошибкой кажется сам выбор молодого боснийского режиссёра в качестве постановщика фильма по сценарию классика кинематографа. Танович снимает о том, чего не знает — о мире

²⁴² Фильм Жалицы превосходит «Ничью землю» не только по кинематографическим качествам, умению организовать материал и большое количество персонажей в кадре, но и потому, что повествует не о войне, а о мире.

²⁴³ Первая часть «Рай» к этому моменту уже была поставлена Томом Тыквером; третья — «Чистилище» — по-прежнему ждёт экранизации.

французских буржуа, а детские травмы, ревность и месть в уютных столичных апартаментах вряд ли могут по-настоящему тронуть того, кто на протяжении нескольких лет видел в объектив кинокамеры только войну. Оттого «Ад» оказался лишён авторского взгляда, личного отношения к происходящему. Кажется, ни материал, ни сюжет по-настоящему не интересуют Тановича, потому также мало интересуют он и зрителя.

Пережив творческую неудачу, режиссёр пытается вернуться к военной тематике в «Сортировке» (Triage, 2009), сосредоточив своё внимание на тех, кого война касается чаще всего косвенно в виде невыносимых образов насилия, которые они затем распространяют по всему миру. Хотя действие фильма разворачивается в Курдистане, где фотографы Марк и Дэвид становятся свидетелями страшной практики сортировки в военных госпиталях (где тяжело раненых отбирают и сразу убивают) и в Дублине (где Марк пытается прийти в себя), тема фильма является важной для всех бывших югославских стран. Балканские войны — первые войны в прямом эфире — особенно остро поставили вопрос этики, возможности и необходимости снимать происходящее. Но ни актуальность и близость режиссёру темы, ни отсутствие давления европейской традиции не помогли Тановичу вновь добиться признания международной критики и зрителей — причины его раннего успеха всё же лежали в плоскости политики и международных отношений. Данис Танович представляется скорее крепким профессионалом телевизионного уровня, не обладающим ни авторским стилем, ни кругом интересующих тем и проблем.

Для съёмок следующей картины, «Цирк Колумбия» (Cirkus Columbia, 2010), Данис Танович вернулся на родину. На родину возвращается и главный герой фильма, Дивко, 20 лет проживший в Германии. У него красивая молодая подружка Азра, шикарный «Мерседес» и чемодан марок. Вернувшись, он незамедлительно выгоняет жену Лучию и сына Мартина, два десятилетия проживавших в его доме.

На открывающих фильм титрах закадровый нежный женский голос напевает: «Что такое любовь?» — словно задавая последующему сюжету тон телевизионной мелодрамы. Сложные отношения героев разворачиваются в Герцеговине в 1991 году: на некоторых госучреждениях висят хорватские флаги, по телевизору сербы бомбят Дубровник, офицеры Югославской народной армии пытаются уехать за границу. И в прошлом героев также разделяла политика: Дивко, чьи родители воевали на стороне усташей, сбежал в Германию, опасаясь расправы со стороны родителей Лучии — пламенных коммунистов.

Картина преподносится автором и критикой как лирическая комедия с балканским колоритом, за который «отвечает» чёрный кот Бони — его поисками герои занимают половину фильма. Нависшая над мирным городком угроза неизбежной войны добавляет щемящего мелодраматизма каждому залитому ярким солнцем кадру. Но сентиментальность «Цирка» оказывается его сильной стороной. Если отбросить все политические подтексты или воссоединение Дивко и Лучии на карусели под канонаду выстрелов в самом финале, фильм оказывается воспроизводя-

щей избыточное самоощущение молодости историей первой любви Мартина и Азры, первого утолённого желания.

Любовь наивных сердец на фоне хаоса, войны, жестокости, чёрствости, насилия — постоянная сюжетная коллизия балканских фильмов. Танович не говорит ничего нового, но снимая для небольшой внутренней аудитории, он позволяет себе расслабиться, и эта свобода проникает в кадр. Присутствие воздуха и движения выгодно отличает скромный «Цирк Колумбию» от прошлых картин режиссёра, состоящих из плоских, лишённых глубины театральных мизансцен.

Прекрасным примером боснийского кинематографа «нормализации», противостоящего сначала «балканизации» и затем пессимизму кинематографа соседних стран, является картина «Лето в золотой долине» (*Ljeto u zlatnoj dolini*, 2003) Срджана Вулетича. Золотая долина — это Сараево, столица Боснии и Герцеговины, легендарный город, которому посвящено столько песен и стихов, теперь стоит в руинах и умирает на глазах своих обитателей. Полиция похищает людей с целью выкупа, настоящая власть принадлежит преступникам, а вместо странного нового флага с желтыми звездами, который никто может запомнить, над столицей развиваются грязные джинсы драгдилера. Фикрет и Тикки читают реп, нюхают клей и ничего от жизни не ждут. После смерти отца Фикрета выясняется, что он должен 50 тысяч марок, и пока долг не отдан, он не найдёт покоя в загробном мире.

Хотя фильм Срджана Вулетича был снят в 2003 году, и криминальный сюжет, и стилистика, и главные ге-

рои принадлежат 1990-м годам. Фикрет и Тикки — очередные братья Пинки и Швабэ из «Ран» Драгоевича (см. статью о кино Сербии): они выросли на западной культуре, они не боятся смерти, криминал представляется для них единственным способом заработать, а чувство реальности смещено или отсутствует вовсе. Вулетич, как когда-то и Драгоевич, умело играет стилями и регистрами повествования, перемещаясь из МТВишного клипа в комедию положений, всплески насилия уравниваются неожиданными, полными галлюцинаторной нежности любовными эпизодами между обнюханными клеём подростками. Чтобы раздобыть 50 тысяч, беззаботные ребята²⁴⁴ помогают полиции в похищении с целью выкупа, но заложницей оказывается их ровесница, которую также сложно напугать оружием.

Герои «Ран» убивали друг друга ради славы, из-за женщины, потому что делать было больше нечего. Фикрет и Тикки не могут никого убить, поэтому их история заканчивается хорошо: долг выплачен (пусть он и оказывается выдуманным), негодяи наказаны, у этих не ожесточившихся сердцем ребят есть будущее.

В «Лете в золотой долине» есть то, чего нет в подавляющем большинстве постюгославских фильмов — свобода. Свобода в повествовании, в использовании различных приёмов, в подборе музыки, в расходовании экранного времени (повествование прерывается комическими сценами, не имеющими отношения

²⁴⁴ Здесь хочется особенно отметить актёрскую игру трёх подростков (в боснийском кино актёры придерживаются более реалистичной манеры игры, чем в других балканских странах).

к сюжету, клиповыми галлюцинациями, реп-номерами в исполнении главных героев). Фильм максимально соответствует своим героям, их мироощущению: в нём нет трагизма, надрыва, но нет и злой иронии. Это утверждение можно отнести ко многим боснийским фильмам, и причину, возможно, стоит искать в области исторической и политической. Провозгласив независимость в результате референдума в 1992 году, Босния и Герцеговина стала объектом территориальных претензий со стороны Хорватии и в большей степени Сербии (каждая из стран хотела включения в свои границы части территории Боснии с преимущественно хорватским и сербским населением соответственно). Боснийцы не испытывают чувства вины, что сильно отличает их от саморазрушительного, неоднородного, нередко балансирующего на грани пародии, бреда и дурного вкуса кинематографа Сербии. Боснийцы хотят и могут говорить на сложные темы, которых другие страны опасаются (например, открытые конфликтные диалоги с сербами на вечную тему, кто же начал войну).

В своей второй работе «Трудно быть хорошим» (Teško je biti fin, 2007) Вулетич, как становится понятно уже из названия, вновь исследует новую этику, новую мораль послевоенной Боснии, пытаясь найти выход для человека, желающего человеком оставаться. Таксист Фудо, муж и отец, зарабатывает на жизнь не всегда честным путем: приторговывает наркотиками, возит нелегалов. Но однажды он решает никогда больше не преступать закон. Тотальная криминализация общества, по-прежнему имеющая место во многих стра-

нах региона (и столь хорошо знакомая отечественному зрителю), являющаяся нормой жизни, но тормозящая любое развитие,— вот объект протеста, бунта современного боснийца. Простая, ироничная и в то же время полная нежности к собственным героям интонация Вулетича делает фильм доступным любому зрителю, выгодно представляя совсем молодую кинематографию из ещё недавно кризисной страны.

Неожиданным для преимущественно мусульманской страны оказывается большое количество женщин-режиссёров. Исследуя положение слабого пола в послевоенном обществе, авторы этих картин видят именно в женщинах силу и потенциал для нормализации. Вместе с мужчинами женщины создавали боснийскую кинематографию, фиксируя страшную реальность, окружавшую их. В неигровом кино начала свой путь Ясмилла Жбанич, одна из самых известных боснийских режиссёров. В первой своей работе «После, после» (*Poslije, poslije*, 1997) она снимает монологи выпускников первого класса, больше двух лет из своих семи проживших в войне.

Если на женщин возложена ответственность за нормализацию настоящего, то дети представляют будущее. Документируя малейшее движение, смущение детей, невыносимо длинные паузы в рассказах от страха воспоминаний или боязни камеры (неспособность подобрать слова или нежелание вспоминать), Жбанич создает пугающий образ прошлого, которое невозможно забыть, которое всегда будет рядом.

Но как жить дальше тем, кто это будущее, то есть детей, потерял? В 2000 году Жбанич снимает «Крас-

ные кожаные ботинки» (Crvene gumene čizme, 2000) о женщине, пытающейся найти останки 4-летнего сына и 9-месячной дочери в общей могиле. Камера держится от несчастной героини на почтительном расстоянии, постоянно переводя внимание на пейзажи, рассказы работников международной службы, занимающейся поиском пропавших без вести, пытается рационализировать непостижимую трагедию. Но все мертвецы должны быть найдены и захоронены, не должно оставаться никаких рваных, не проговорённых, замолчанных воспоминаний — это единственный путь к нормальной жизни.

Страшное воспоминание хранит и героиня первого игрового фильма Ясмилы Жбанич «Грабавица» (Grbavica, 2006), завоевавшего «Золотого медведя» Берлинского фестиваля. Одна из известнейших и талантливейших актрис постюгославского пространства Миряна Каранович получила достойную своего дарования роль. Эсма одна растит дочь подростка, с трудом зарабатывает на жизнь в послевоенном Сараево, а по вечерам посещает реабилитационный центр для женщин. В школе, всячески подогревая национальное чувство, детям погибших героев предлагается бесплатно поехать на экскурсию. Дочь Эсме, Сара, непослушная, капризная, самовлюблённая, уверена, что её отец был шахидом, и поездка на экскурсию ей обеспечена. Но с трудом приходящая в себя после ночных смен Эсма никак не достанет справку, подтверждающую героическую гибель отца Сары. Только в финале зритель узнаёт шокирующую правду, позволяющую по-новому взглянуть на показанное в картине — Сара родилась

в результате изнасилования. Отец её не герой-шахид, но четник или усташ.

«Грабавица» — фильм, направленный против любого проявления национализма, совсем недавно ставшего причиной кровавых войн, но всё равно возрождающегося в новых независимых государствах. Эсма находит в себе силы рассказать дочери правду. Сара же сумела с этим смириться: в финале она едет на экскурсию, пусть билет куплен за деньги, и поёт вместе со всем классом.

Как и в документальных картинах, Жбанич пристально следит за лицами, мельчайшими мимическими движениями, каждым движением мускула. Сюжет рождается из страшного насилия и поругания плоти²⁴⁵, отсюда и особое внимание к телу, к тому, как оно пытается жить после, жить в страшных условиях настоящего, в тяжелом труде, в холодной постели, на пустырях за гаражами, в разрушенных остовах домов. При этом режиссёру удаётся избежать мелодраматизма, сохраняя сдержанное уважение к героям, не эксплуатируя эту сложную тему.

Во второй игровой работе «На пути» (Na Putu, 2011) Жбанич продолжила исследование проблемы самоопределения женщины в современном балканском обществе, на этот раз обращаясь к проблеме, обозначившейся по прошествии нескольких мирных лет.

²⁴⁵ Насилие над женщиной в югославском кино – практически норма, такие эпизоды есть в каждой второй картине. Женщина, пока она не превратится в старуху, это объект действия со стороны мужчины. Только во второй половине 2000-х кинематограф начинает бороться с тотальной властью мужчины в жизни общественной и частной.

Луна, стюардесса, и Амар, диспетчер, ведут спокойную, вполне европейскую жизнь в шикарной квартире в центре Сараево. Героиня не способна зачать ребенка, потому готовится к искусственному оплодотворению. Но планы по созданию семьи начинают рушиться, когда Амар теряет работу из-за пристрастия к алкоголю. Найти новую ему помогает друг времён войны, теперь исповедующий ваххабизм. До определённого момента жизнь молодой пары кажется идеальной (что даже вызвало недовольство у боснийских зрителей, посчитавших фильм неправдоподобным). Но у каждого есть свои военные травмы, потери, трагедии: Луна потеряла мать, была беженкой, в её старом доме живут те, кто причастен к убийству её семьи. Амар потерял многих друзей на войне. Мирная жизнь оказывается для переживших войну не меньшим испытанием. Амар не справляется с ним: его уход в ваххабизм показан как слабость, как бегство, попытка найти зацепку в мире, свод правил, которому можно следовать и ни о чём не задумываться.

На праздновании Байрама у бабушки Луны Амар заявляет, что война стала карой для боснийцев, не соблюдающих законы Шариата. Распространение радикального ислама в стране, до того почти полностью секуляризированной, но где тысячами убивали именно за другую веру, вполне ожидаемо. Но для Жбанич такое обращение — отказ от корней, отказ от самоопределения. Так мужчина оказывается слабее женщины.

Луна, несмотря на свою женственность и нежность, оказывается деятельным субъектом в этом фильме. В первом кадре она рассматривает себя перед зерка-

лом через камеру мобильного телефона, смотрит на своё тело — объект для мужчины, но её взгляд остаётся навливающимся на руке. Потом она снимает на камеру спящего Амара, делая объектом его, сама становясь творцом. Потому у неё есть силы уйти от любимого человека, убеждения которого так резко расходятся с её собственными.

Режиссёрская манера Жбанич уподоблена её героиням. Израненную, измученную Эсму камера старается не беспокоить, лишней раз не вглядываясь в её лицо. Луну, которая сама так любит снимать, камера любит, вглядывается в её красивое лицо, приглушая все цвета пастелью. Эта красота показалась излишней многим критикам, обвинившим Жбанич в гламуризации изображения, и зрителям, вспоминающим, что исполнительница главной роли Зринка Цветешич — хорватка.

Вторая известная женщина-режиссёр из Боснии Айда Бегич обратила своё внимание на мир, лишённый привлекательности и эстетической выразительности, на мир деревни, на судьбу деревенских женщин после войны в дебютной картине «Снег» (Snijeg, 2008).

...после войны они остались одни. В деревеньке Славно из мужчин — лишь старик и маленький мальчик, чьи волосы отрастают до плеч каждую ночь. Главная героиня Альма, как остальные жительницы деревни, потеряла мужа, но единственная носит хиджаб. Она одна не теряет надежду: когда-то её муж мечтал наладить в деревне производство консервированных овощей и фруктов, теперь эту мечту пытается воплотить Альма. Остальные жительницы мечтают найти своих отцов и мужей, живыми или мертвыми, и уехать из Славно.

Поиск тела родных, желание упокоить их, чтобы успокоиться самому,— постоянная сюжетная линия послевоенных фильмов. Но примирение с собой в фильме *Бегич* — это и примирение со своей землей, с родиной, которую нельзя оставлять. Одержимость Альмы бизнес-проектом, нахождение для себя деятельности, созидания — вот путь к спасению от ран войны.

Мир женщин без мужчин — пространство магическое, сказочное, но если в сербском «Чарльстоне для Огненки» (см. статью о кино Сербии) он кажется трагическим гротеском, то в «Снеге» женское общество — колыбель мира. Прекрасные сны Альмы, в которых она пытается встретить своего мужа; длинноволосый мальчик (волосы вырастают заново каждую ночь, чтобы солдаты приняли маленького героя за девочку и не убили); чудесное обнаружение тел всех мужчин в пещере, дарующее свободу, после чего земля покрывается снегом.

Жизнь женщины состоит из бесконечной монотонной работы по упорядочиванию окружающего мира: уборка, готовка, мытье. *Бегич* подробно снимает бытовые женские занятия, неожиданно превращая их во что-то захватывающее; это бытописание завораживает, практически вводит в транс. Женщина — носитель порядка и веры, поэтому Альма носит хиджаб, а её сны наполнены молитвенной символикой. В деревне её выбор, следование законам никого не волнуют; но в городе, в мирном городе, через 10 лет, когда уже есть компьютер и айфон, платок на голове Рахимы, героини последнего на сегодняшней день фильма Айды Бегич «Дети Сараево» (Djеса, 2012), раздражает многих.

Рахима живет с братом-школьником, постоянно опасаясь, что органы опеки отправят его в детский дом. В драке он разбивает однокласснику, сыну министра, айфон, значит Рахиме нужно найти деньги на покупку нового. Мирное время создало новый, неожиданный конфликт между теми, кто уезжал из страны на время военных действий, и теми, кто остался. Конфликт этот ещё и классовый, ведь те, кому удалось избежать войны, теперь оказались властелинами жизни — владельцами ресторанов и их любовницами, министрами, певицами. Бедные же продолжают сражаться теперь за каждую марку.

Противопоставление правоверных мусульман, переживших все тяготы войны, распущенным богачам, этой войны не видевшим, выглядит иногда слишком буквально. И будь героем мужчина, «Дети Сараево» могли бы превратиться в историю мести озлобленного, оскорблённого человека продажному миру — неслучайно брат героини цитирует хрестоматийную сцену у зеркала из «Таксиста». Но женщины в отличие от мужчин ничего не разрушают. Единственная цель Рахимы — жить в мире с собственным братом, жить честно и по правилам. Как и Альма из «Снега», Рахима ни секунды не сидит без дела, постоянно готовя и убирая (она работает в ресторане), обоим героиням снятся сны, и камера следует за ними неотступно.

Город, переживший войну, полон пугающих образов и звуков. Рахиме приходится делать глубокий вдох, каждый раз выходя на улицу под взрывы мальчишеских петард. Но в конце, помирившись с братом, она

смотрит вверх на салют в честь Нового года с улыбкой. Ещё один страх побеждён...

ХОРВАТИЯ

Странам, получившим независимость в результате распада Югославии, для формирования национальных кинематографий пришлось пройти через два противоположных процесса: сперва выделение из массива югославских фильмов национальных картин, а затем поиск точек опоры, традиций, к которым можно причислить своё новое кино. Так было создано понятие балканского кино, объединяющее кинематографии стран, веками воюющих друг с другом и продолжающих враждовать (так, территориальные споры Македонии, Греции и Албании не утихают до сих пор). Другой проблемой было то, что большинство фильмов, ставших общепризнанной кинематографической классикой, были сняты сербскими режиссёрами (или считающими себя таковыми). Таким образом, весь культурный багаж югославской кинематографии по наследству перешёл Сербии.

Особой политики в этом вопросе пришлось придерживаться Хорватии и Словении, католическим странам, не причисляющим себя к балканской культуре, но абсолютно европейским. Оттого для хорватских исследователей кино основной задачей стало обоснование следования национальной кинематографии европейским эстетическим и этическим принципам, а для кинематографистов независимой Хорватии — включение национального кино в общеевропейский контекст.

По сути, хорватское кино, как и в целом югославское, прошло те же фазы развития, что прошли боль-

шие и малые европейские кинематографии: гуманизм и оптимизм 1950-х, попытка следования социалистической модели искусства. Самым репрезентативным и одним из самых известных хорватских фильмов этого периода была картина Николы Танхофера «X-8» (Н-8, 1958). Основанный на реальном происшествии — страшной автомобильной аварии, унёсшей жизни 8 человек, — фильм подробно воссоздаёт предшествующие ей два часа из жизни пассажиров автобуса, едущих из Загреба в Белград, и водителя грузовика, вместе с сыном движущихся в противоположном направлении. Ничего не известно лишь о легковом автомобиле, номер которого начинался с X-8, ставшем виновником аварии, но скрывшимся. Именно водителю этого автомобиля посвящена картина.

Шокирующий любого честного социалистического гражданина факт, что рядом с ним живут преступники, послужил, кажется, основной мотивацией для создания фильма, то есть для борьбы с несовершенством общества и его граждан посредством социалистического реализма. В тоже время Танхофер далёк от идеализации своих ставших жертвами героев; между пассажирами — молодыми и старыми, богатыми и бедными, интеллигентными и деревенскими — то и дело вскипают конфликты. Из их недолгого общения режиссёру и сценаристу удаётся создавать интриги, а тонкая мизансценировка разрешает проблему съёмки в замкнутом салоне автобуса.

Примечательно, что имя режиссёра Танхофера в титрах было написано прописными буквами, как подпись, автограф автора. Это не удивительно. 1960-е годы

в Хорватии, как и практически везде в Европе, прошли под знаком авторского кино. Картина Звонимира Берковича «Рондо» (Rondo, 1966), с успехом демонстрировавшаяся в Старом Свете, в стилизованной манере исследовала становление любовного треугольника между законными супругами и другом, который каждые выходные приходит к ним для игры в шахматы. Фильм отличает тончайшая работа режиссёра, рифмующего каждый кадр с соответствующим ходом в шахматной партии и музыкальным фрагментом из произведения Моцарта (Рондо ля-минор). Выверенность, минимализм, сдержанность — все это противоположно самым известным югославским фильмам — фильмам Желимира Жильника, Александра Петровича, Живоина Павловича, а затем и Эмира Кустурицы. Тотальная критика социальной реальности, антиэстетизм не нашли своего отражения в работах хорватских кинематографистов.

1970-е годы стали периодом усиления цензурного контроля, в основном с целью подавления зарождающихся как в Сербии, так и в Хорватии националистических настроений, роста влияния национальных партий на местное самоуправление. Призрак тоталитарного насилия становится для хорватских исследователей оправданием отсутствия заметных национальных картин в этот период. Режиссёры обратились к внутренним переживаниям и проблемам, чаще женским. Такова «Живая правда» (*Živa istina*, 1972) Томаслава Радича — документальная картина, снятая по законам «прямого» кино, о непростой судьбе безработной актрисы Божидарки Фрайт. Она же «находит работу»

в другом хорватском фильме 1970-х годов о нелёгкой женской доле, судьбе матери-одиночки, — «Любица» (Ljubica, 1978) известного режиссёра Крешемира Голика. Кризис социалистического общества, так или иначе отражённый в этих фильмах, по-своему затронут и в исторической картине «Оккупация в 26 картинах» (Окупација у 26 слика, 1978, реж. Лордан Зафранович), получившей определённую известность из-за скандальной тематики и считающейся нынешними историками кино пропагандистской и антихорватской.

Режиссёр Лордан Зафранович был выпускником пражской академии ФАМУ, что сказалось на его творческом методе: склонность к экспрессивности образов, саркастичности, театральности. «Оккупация в 26 картинах» о годах правления профашистского режима усташей в прекрасном древнем городе Дубровник, куда входят итальянские солдаты, прославляя дуче, а знатные горожане постоянно переходят на итальянский. В фильме очевидно влияние итальянского кинематографа, с размахом воспроизводящего деградацию фашистов и их сторонников, происходящую от «переизбытка» высокой культуры и знатности происхождения. Но для хорватов картина стала лишним напоминанием об их грехе, коллаборационизме властей и большей части населения. Фильм Зафрановича, в чём-то экспериментальный, ищущий новую визуальную выразительность, в целом оказался прямолинейным и дидактичным до пародийности, был вписан в историю кино скорее из-за щекотливой тематики и неожиданного для социалистической страны подхода.

Следующее десятилетие в хорватском кино ознаменовалось сменой поколений. Свои первые фильмы снял Райко Грлич, режиссёр, впоследствии сыгравший одну из важнейших ролей в формировании кинематографа независимой Хорватии. Картина «Любишь только раз» (*Samo jednom se ljubi*, 1981) — трагическая история любви пролетарского героя и балерины из буржуазной семьи с молодым Мики Манойловичем в главной роли. Несмотря на состоявшуюся свадьбу, герой постоянно чувствует непреодолимое различие между собой и любимой, презрение к себе за столь сильное чувство, враждебность родителей жены и собственных друзей. Эти терзания, несовместимые с социалистической реальностью, доводят героя буквально до безумия, психиатрической лечебницы и самоубийства.

«Любишь только раз» считается многими (в основном рядовыми зрителями) одним из лучших югославских фильмов, хотя причиной, по всей видимости, этого успеха стала режиссёрская «неудача». Грлича интересовало, вполне в духе «посттитовского» времени, перерождение «железного» пролетария в жалкого, уничтоженного собственным чувством влюблённого. Эта трансформация была рассмотрена в контексте критики социализма, не допускающего слишком сильные привязанности, оттого превращающего их в патологию. Однако зрителей интересовали лишь роковые страсти практически в духе немого кино.

Интерес к жанровому кинематографу, подогреваемый критиками, послужил толчком для создания «Ритма преступления» (*Ritam zločina*, 1981) Зорана Тади-

ча, ставшего альтернативой любовной муке в картине Грлича. Снятый без государственной поддержки фантастический детектив, черпавший вдохновение в нуарах и фильмах Хичкока, стал настоящим хитом в среде хорватских синефилов.

Но самым важным достижением Хорватии последнего десятилетия в составе Югославии стало формирование системы кинематографического образования. Появилось поколение преподавателей, система и собственный педагогический подход. С этого момента практически все хорватские режиссёры обучались в Загребской Академии Драматических Искусств, что и стало основным фактором, позволившим сформировать в отделившейся стране к концу 2000-х национальную киноиндустрию и вписать собственную кинематографию в общеевропейский контекст.

Тем не менее 1990-е годы стали периодом кризиса в хорватской культуре в целом и кино в частности. Процесс выхода из состава Югославии сопровождался резким ростом националистических, радикальных настроений и способствовал приходу к власти в независимой Хорватии Франьо Туджмана, диктатора, чья деятельность, по мнению некоторых, была сопоставима с его сербским коллегой Слободаном Милошевичем (президентов даже обвиняли во взаимном сговоре с целью раздела Боснии). Режиссёры старшего поколения прекратили работу в 1990; появлению новых авторов ультраконсервативный, ревизионистский режим не способствовал. Райко Грлич, самый успешный хорватский режиссёр 1980-х, в годы правления Туджмана переехал в Америку.

Столкнувшись, помимо прочего, и с общей для всех бывших социалистических стран проблемой потери зрительского интереса к национальному кино, хорватским кинематографистам пришлось ориентироваться на идеологический заказ власти, создавая откровенно пропагандистские фильмы. Примитивность, низкое качество на всех уровнях производства (от сценария до операторской работы) характеризовали работы Якова Седлара, любимого режиссёра Туджмана, чьи фильмы «Госпожа» / «Богородица» (Gospa, 1995) и «В четыре ряда» (Četverored, 1999) стали настоящими символами культурного кризиса, в котором оказалась Хорватия в последнее десятилетие XX века.

Если сербское кино 1990-х годов ассоциируют с процессом «самобалканизации» (изображением людей, их отношений, национальной истории в соответствии с ожиданиями, запросами западного зрителя), то хорваты преподносили своего героя не дикарём, одержимым убийством, но вечной жертвой, погибающей из-за собственной высокой духовности и благородства.

На этом фоне особенно выделяются комедии Винко Брешана, сумевшего вернуть доверие зрителя к национальному кино. Его первая полнометражная картина «Как война началась на моём острове» (Kako je rošeo rat na tom otoku, 1996) в эксцентричной манере отразила войну и многолетнюю ненависть хорватов и сербов. Фильм Брешана, являющийся сатирой на политику агрессивного национализма, нашёл отклик у зрителя ещё и потому, что позволял справиться с травматичным опытом войны, не превращая своих

героев в жертв, молящих о помощи европейское сообщество.

В этой работе проявились многие особенности авторского подхода Брешана. Действие разворачивается на небольшом острове в Далмации в стенах средневекового города, похожего на специально выстроенную декорацию²⁴⁶. Сужен и круг персонажей, представляющих собой галерею (или паноптикумом) провинциальных эксцентриков.

В ленте «Как война...» жители острова общими силами пытаются разоружить и распустить казармы Югославской Народной Армии. Им противостоит майор Алекса Милосавлевич, серб, готовый взорвать казармы вместе со всем городом, только бы не перейти кому-то в подчинение. Местные таланты, жена Алексы и его любовница пытаются не допустить кровопролития и разоружить майора, отвлекая его внимание любительским концертом.

В финале происходит неожиданное (однако характерное для творчества Брешана) изменение стиля, смена тона и жанра, неожиданный, даже шокирующий переход от комедии и сатиры к патетике и трагизму. Обезумевший Милосавлевич расстреливает мирных жителей, в том числе своего любимого местного поэта, читавшего знаковое для хорватского национально-

²⁴⁶ В подобных декорациях разворачивалось действие и картины Арсена Антона Остойича «Чудесная ночь в Сплите» (Ta Divna Splitska Noć, 2003), состоящей из нескольких новелл трагической рождественской сказки о поголовной наркотической зависимости. Своеобразная архитектура города использовалась здесь и как основа сюжетных перипетий, и как метафора закольцованного, замкнутого пространства, не позволяющего выбраться из его границ.

го сознания стихотворение модерниста Антуна Матоша «1909» и умершего со словами «они повесили мою Хорватию, будто вора».

Вторая работа Брешана «Маршал» (Maršal, 1999) снова в сатирическом ключе обыгрывала современность, на этот раз феномен югоностальгии²⁴⁷. На острове Вис, жители которого с трудом выживают в новых экономических условиях, появляется призрак. Призрак самого маршала Тито. Пока местный следователь Степан пытается разобраться в постоянно поступающих свидетельствах очевидцев, мэр (и по совместительству владелец единственных в городе бара и гостиницы) решает использовать мистическую аномалию в коммерческих целях, организовав специальные туры для старых коммунистов. Ветераны партизанского движения, выяснив, что духом маршала оказался пациент психиатрической клиники, решают использовать его для восстановления социализма.

В этой картине Брешан играет с эксцентрическими приёмами фильмов ужасов: резкая смена ракурсов, широкоугольное изображение, мечущиеся по стенам зданий тени, дым, зеленоватый свет, зловещая музыка. Но эксцентричность его персонажей перерастает в обыкновенное безумие, а пародия в трагедию: старые коммунисты постепенно умирают, оттого теряют вновь полученную власть — их просто не остаётся. Есть в этой картине место и простенькой поп-культурной карикатуре, рассчитанной на узнавание: расследовать аномальные события на острове начинают

²⁴⁷ По аналогии с остальгией — ностальгией по социалистическому прошлому.

агенты Малдерович и Скалич. Есть и более тонкие юморески: спасая сумасшедшего Тито из лап властолюбивых партизан-пенсионеров следователь Степан отправляет ему воззвание коммунистической молодёжи, где в штампованных советских формулировках зашифрован план побега.

Хорватскими исследователями особо отмечается общественная значимость «Маршала» — фильм подготовил население страны, уставшее от националистической риторики Туджмана, к переходу к новому политическому устройству, помогая избавиться от навязанного страха перед любым упоминанием социализма.

В обеих картинах Брешана, являющихся сатирическими комедиями на актуальную тему, видно желание режиссёра перейти к серьёзным вопросам. Таким поворотом стал фильм «Свидетели» (Svjedoci, 2004). Если в первых работах комические ситуации являлись неотъемлемой частью жизни маленького традиционно сообщества, состоящего из чудаков, знающих друг друга всю жизнь, то в этой картине такое сообщество становится колыбелью зла, преступления.

1992 год, северная Хорватия. В городке Карловак убивают серба. Местное население препятствует расследованию. Впрочем, зрителю, кто убил и зачем, становится известно в первой же сцене. Это солдаты хорватской армии, братья, чей отец был убит в бою. Теперь их мать в исполнении Миряны Каранович руководит убийством. Известно также то, что у преступления был свидетель, и теперь братья держат его в сарае.

Повествование фильма развивается нелинейно. Важнейшие драматические точки, повороты сюжета показываются по несколько раз, но каждый с небольшим дополнением и с разных точек зрения. Разные персонажи по-своему смотрят на события, по-своему их интерпретируют. С каждым повторением событий зритель узнаёт что-то новое, что меняет его мнение, восприятие всей истории. Самый любимый матерью сын, Крешо, ничего не знающий об убийстве, возвращается из госпиталя — на войне он лишился ноги. Только в финале зритель узнаёт, что страшную травму он получил по вине собственного брата Йошко.

Основной интригой картины является не поиск убийц, но попытка понять, что могло привести братьев к страшному преступлению, к их обезчеловечиванию (позже выяснится, что свидетель в подвале — 10-летняя дочь убитого, которую тоже нужно устранить). Брежан словно складывает мозаику: маленький городок, наполненный взаимной ненавистью на национальной почве. Авторитарная мать, отправляющая собственных сыновей на убийство из соображений кровной мести (образ, общий для всех бывших югославских культур). Социальная несправедливость: убитый серб был ростовщиком, практически каждый житель города был ему должен. Наконец, братская любовь при моральном неравенстве, несоответствии друг другу. Йошко, готовый убить девочку, как мы узнаем из диалогов, был склонен к садизму ещё в школе, война же выпустила на волю все его пороки. За действия негодяев всегда отвечают порядочные: Крешо спасёт девочку и готов взять всю вину на себя.

Страшный, мрачный, клаустрофобический образ города, который создаёт Брешан в «Свидетелях», резко отличается от его комедийных картин, но тем не менее это тот же город. Если в 1990-е нужно было отвлекать людей от страшной реальности, пытаться снизить накал страстей, серьёзность, драматичность, то в 2000-е нужно осознать произошедшее и принять обвинения, признать свои грехи²⁴⁸. Ведь свидетели — это все жители города, замалчивающие убийство и таким образом оказывающиеся его соучастниками.

Удачная попытка работы в совершенно новом для себя жанре психологического триллера Винку Брешану удалась, если не считать финал. Тут режиссёр оказывается странным образом верен себе в ущерб хорошему вкусу: вновь происходит резкое изменение стилистики, тона повествования. Крешо, его жена Лидия, журналистка местной газеты, также расследовавшая убийство, и девочка, дочка убитого, спасённая ими, держа за руки, смотрят на закат. Патетика финальной сцены резко контрастирует со сдержанным, мрачным, психологически напряжённым, построенном на крупных планах содержанием предыдущих полутора часов.

В 2008 году выходит новая работа Брешана «Не конец» (Nije kraj), в которой режиссёр вновь пробует себя

²⁴⁸ Это одна из основных тем хорватского кино 2000-х годов. Особый резонанс получила картина Горана Девича и Звонимира Юрича «Чёрные» (Crnci, 2009), первая часть которой, снятая в стилистике, отсылающей к югославским партизанским фильмам, показывает героических солдат хорватской армии, совершающих тактический манёвр в лесной глуши, а во второй, жёсткой, реалистичной, показаны военные преступления хорватской армии, пытки и массовые убийства мирного населения.

в новом жанре, — мелодраме, но с дополнительными комическими и трагическими элементами. Фильм оборачивается то пародией, то криминальным фильмом, оттого понять, на какой эффект рассчитывал автор, подчас сложно.

Картина начинается как типичная балканская комедия: историю нам собирается поведать цыган Джу-ро, скрывающий от любимой жены, что зарабатывает не концертами, а съёмками в порнофильмах²⁴⁹. Но главным героем является не он, а Мартин, подозрительно молодо выглядящий ветеран хорватской армии, разыскивающий девушку из порнофильма. Девушка Деса находится в Белграде, как заведено в балканских фильмах, населённом домашним скотом, православными священниками, калеками и прекрасными пьяными проститутками. Матрин выкупает Десу и везёт в Хорватию. На жизнь он зарабатывает, продавая карты захоронения солдат, которых объявили пропавшими без вести. Но конкуренция велика — тем же занимаются и его боевые товарищи.

Мелодраматический поворот сюжета раскрывает тайну: до войны Деса жила в этом городе, была за-

²⁴⁹ Тема порнографии появляется во многих фильмах стран бывшей Югославии (кинематограф которой также был очень откровенен, особенно по социалистическим меркам). В Словении режиссёр Дамиян Козоле снимает «Порнофильм» (Porno Film, 2000) о соответствующей индустрии и «Словенку» (Slovenka, 2009) о проституции. В Сербии расширяют границы дозволенного картины с участием детей, зверей и трупов, а также снафф-фильмы (пытки и убийства): «Сербский фильм» (Srpski film, 2010, реж. Срджан Спасоевич) и «Жизнь и смерть порно-банды» (Zivot i smrt porno bande, 2009, реж. Младен Джорджевич).

мужем за сербским военным. Мартин полюбил её ещё тогда, и именно он убил её мужа. Среди прочих отягчающих ситуацию обстоятельств есть и то, что Мартин неизлечимо болен и жить ему осталось несколько месяцев.

«Не конец» — очевидная неудача Винка Брешана: настоящий профессионал в жанровом кино не справился с любовной историей. Неправдоподобный, почти пародийный сюжет о невозможной любви — он полюбил, глядя на неё в прицел винтовки. Непонятная, но мешающая потенциальному зрителю (скорее, зрительнице) сопереживать, резкая смена (впервые с таким ущербом произведённая) регистров, тона комедийного и драматического. Собираение различных аспектов посттравматического военного синдрома в один гремучий коктейль, не достигающий своего эффекта²⁵⁰. Все это кажется не самым верным методом для получения «нормализующего» результата и хорошего зрительского кино.

Последний на сегодняшний день фильм Брешана «Дети священника» (*Svećenikova djeca*, 2013) вновь оказался попыткой найти баланс между комическими и трагическими сторонами жизни. Ставшая настоящим национальным хитом в Хорватии картина, действие которой вновь разворачивается на острове,

²⁵⁰ Можно прочесть скорую неминуемую смерть Мартина как необходимую жертву, чтобы Деса (и подобные ей сербы, проживавшие в Хорватии) были приняты обратно в сообщество. В таком случае это возвращение к позиции жертвы, благородной и погибающей из-за своих высоких моральных качеств, какой Хорватия представляла в фильмах времён Туджмана.

остроумно касается серьёзных для страны проблем. Низкий уровень рождаемости, занятость большей части населения в качестве обслуживающего персонала и мировые скандалы с участием католических церковнослужителей.

Молодой священник отец Флориан прибывает на крошечный островок в Далмации, где он должен принять церковное правление у престарелого отца Якова, пользующегося необыкновенной популярностью у прихожан, который, однако, не замечает главной проблемы городка — вымирания. Отец Флориан решается на крайние меры: с помощью аптекаря и киоскера он протыкает все презервативы, продаваемые на острове. Вскоре появляются результаты, но не всегда положительные...

Комизм этой сюжетной ситуации до определённого момента поддерживается юморесками и симпатичными ходами. Невероятный взрыв рождаемости делает островок Меккой для желающих зачать ребёнка. Один за другим заключаются браки. Отец Флориан приспособливает швейную машинку в качестве конвейера по изготовлению дыр. Бездетная пара тоже обретает ребёнка — младенца кто-то подкинул под дверь.

Стилистически «Дети священника» продолжают линию «Как война» и «Маршала». Это эксцентрическая комедия на злободневные темы, придуманная и снятая хорошо настолько, чтобы понравиться и иностранному зрителю. Следя за перипетиями сюжета, зритель вскоре забывает начало фильма и его основную интригу: почему же о своих успехах отец Флориан, заросший седой бородой, курящий одну сигарету за другой, рас-

сказывает на исповеди из больничной палаты? Благие намерения священника обернулись разочарованием.

...родителями ребёнка, усыновлённого милыми Петаром и Марьей, оказались местные сумасшедшие. Петар пытается избавиться от младенца, но жена не даёт ему этого сделать...

...родители погибшего парня запирают беременную от него девушку в подвале, чтобы та не сделала аборт. У неё случается выкидыш...

...утром из моря вытаскивают тело 13-летней девочки, ещё совсем недавно певшей в церковном хоре и ездившей с отцом Яковом на аудиенцию к самому Папе. Выясняется, что она покончила с собой, потому что отец Яков её насильничал. Вскрытие показало, что она была беременна...

Искренний, пусть принимающий сомнительную форму, идеализм отца Флориана погибает, столкнувшись с реальностью. Сам он болен и с облегчением ждёт смерти, расставаясь со страшной тайной (преступлением отца Якова) на исповеди. В финале этой по-настоящему смешной комедии беременная девочка уводит разочарованного священника в прекрасное белое Ничто под нежную музыку. При бесспорном таланте комедиографа Брежан не может закрыть глаза на трагическую сторону жизни. В его фильмах нет цельности, но есть поиск, который в дальнейшем может увенчаться большим успехом.

Режиссёром, повлиявшим на формирование нового хорватского кино и ставшим своего рода первопроходцем, оказался Далибор Матанич. К 38 годам он является автором семи полнометражных картин, множества

короткометражек, постоянно снимает для телевидения клипы, фильмы, рекламу. При этом каждая картина отличается от предыдущей жанром, стилистикой, настроением. Первая его работа — трогательная семейная комедия «Кассирша хочет поехать на море» (*Blagajnica hoće ici na more*, 2000), история матери-одиночки, воспитывающей больную дочь. Общество не только не помогает героине, но, наоборот, усложняет её и без того нелёгкую жизнь. Эта лента так и осталась единственной в творчестве режиссёра чистой комедией, но интерес к женщине, её трудностям сохранился на всём его пути; именно женщины являются главными героями всех работ Матанича.

Следующая его картина «Милые мёртвые девочки» (*Fine mrtve devojke*, 2002) впервые вывела хорватский кинематограф на арену международных кинофестивалей и получила, среди прочего, специальный приз жюри на Кинотавре. Главные героини, Ива и Мария, первая гомосексуальная пара²⁵¹ в истории хорватского кино, переезжают в новую квартиру на окраине Загреба. Их соседи представляют панораму хорватского общества: ветеран войны, избивающий свою жену; гинеколог, занимающийся подпольными абортами; пенсионер, хранящий в квартире труп жены, чтобы

²⁵¹ Проблема отношения общества к гомосексуализму оказывается важной для стран бывшей Югославии. В балканском хите «Параде» серба Срджана Драгоевича, в финансировании которого приняли участие все республики, ветераны гражданской войны — серб, хорват и босниец — охраняют гей-парад. Так, защита прав секс-меньшинств становится своего рода новой идеей, объединяющей эти страны, в, по всей видимости, их желании стать частью европейского сообщества.

получать её пенсию; проститутка. Руководит этим парадом уродов Ольга, сдающая квартиру главным героям полубезумная тиранша с запуганным мужем и сыном-скинхедом. Не зная об отношениях Ивы и Марии, Ольга имеет на девушек свои планы: её сынок должен оплодотворить их, тем самым преодолевая низкий уровень рождаемости. За фасадом нормальности это общество таит в себе безумие, называя надругательство любовью к женщине, а национализм и ксенофобию — любовью к родине. Очевидно, что в таком мире любовь двух девушек обречена. Сын Ольги насилует Иву, а Марию, пытающуюся отомстить за неё, убивает сама Ольга.

Матанич снимает эту обличительную панораму как триллер, используя весь арсенал приёмов этого жанра: странные ракурсы, полутёмные помещения, монтаж разрозненных зловещих образов, тревожная музыка за кадром. Режиссёр создаёт мир, пронизанный ужасом сосуществования, сам воздух которого наполнен страхом, подозрительностью, а насилие здесь становится вынужденной разрядкой от постоянного нервного напряжения. Но не всегда сам автор выдерживает это напряжение, уходя в эксцентричный гротеск, преувеличивая. Здесь нет полутонов, все однозначно и пессимистично: после смерти Марии, Ива выходит замуж. Её муж ничего не знает о случившемся: брак — вынужденная мера, подавляющая злобу и страх, которые, в свою очередь, приводят Иву в лагерь сумасшедших обывателей, делают одной из них.

Критика современного хорватского общества является основой всех фильмов Далибора Матанича.

В картине 2008 года «Кино Лика» (Kino Lika) режиссёр выносит жёсткий приговор патриархальному, консервативному, в тоже время по-животному дикому и безумному миру деревни. В страдающей от засухи деревне Лика один из героев готов буквально уморить, довести до гибели от жажды собственную семью, но не согласен попросить воды у родственников жены, которые не проявляют к нему должного уважения. Отвергнутая всеми толстая некрасивая девушка пытается привлечь к собственному распалённому желанием телу хряка... Список можно продолжать — каждый герой по-своему перверт, моральный урод. В беспросветности, пессимизме этого фильма можно усмотреть отголоски «чёрного» фильма, но доведённые до абсурда, за которым кончается зрительское терпение.

Также критичен Матанич и к столичному Загребу в психологической драме «Мать асфальта» (Majka asfalta, 2010). Одержимые желанием потреблять, озабоченные повышением собственного статуса, выражающегося в цене купленной квартиры или в возможности оплатить поездку на горнолыжный курорт в Альпы, современные хорваты потеряли способность чувствовать, любить. Главная героиня с маленьким сыном пытается уйти от мужа. Между ними давно нет любви, но расстаться — слишком решительный для них шаг. Всю праздничную неделю, от католического Рождества до Нового года, женщина проводит в ски-таниях по городу. Помощи нет ни от лучшей подруги, ни от матери. Муж не ищет её. И хотя финал предположительно счастливый: сын героини дозванивается до отца, и тот приходит им на помощь в момент полного

отчаяния, — ощущение гнетущего одиночества, всеобщей неприязни под маской благодушия делает невозможным создания семейной идиллии.

Жёсткость и скептицизм по отношению к обществу становятся центральной мыслью даже в историко-биографическом фильме Далибора Матанича «100 минут Славы» (*Sto minuta Slave*, 2004) о хорватской художнице, жившей и творившей на рубеже XIX–XX веков, Славе Рашкай. Дважды угнетённая, как глухая с рождения и как женщина-художница в провинциальном мире своих родителей, Слава уезжает в Загреб, чтобы учиться. Там она находит любовь, великую, но невозможную, ведь возлюбленный, известный художник Бела Чикош-Сесия, женат. Только после расставания с ним приходит признание, уже не нужное ее разбитому сердцу. Последние три года своей жизни Рашкай провела в психиатрической лечебнице, где и скончалась в 1906 году.

Со сменой политического режима каждое государство вынуждено находить новых героев, выдающихся личностей в своей истории, чтобы сделать их новыми символами. Кинобиография Рашкай, глухонемой женщины из провинции, добившейся признания своим творчеством ещё в конце XIX века, должна была стать своего рода манифестом новой Хорватии, европейской, толерантной, предоставляющей всем равные шансы на самовыражение, демократической в самой своей сути. Но Матанич верен своему методу тотальной критики: он последовательно показывает, как общество убивало Славу. Мать ненавидит ее за то, что она «другая», не такая как все. Загребская элита осуждает

ее как любовницу, разлучает с любимым и лишь потом превозносит, не переставая подчёркивать, что она добилась выдающих результатов, но только для женщины. Отойдя от формата ЖЗЛ, максимально приблизив визуальный ряд к акварелям Рашкай, сделав рассказчиком Чикош-Сесию, запертого в «чистилище» — американском баре, — усталого, полного сожалений, пьяного человека, режиссёр, насколько это возможно, уходит от парадного портрета и прославления родины.

Трагическая судьба художницы — лакомый кусочек для режиссёра-повествователя, но Матанич противится этому, вставив в картину фрагмент рекламы, в которой исполнительница роли Славы Санья Вейнович в деловом костюме в окружении офисных работников пританцовывает на фоне небоскрёбов. Бессмысленный рекламный текст о лёгкости, простоте, ритме большого города заканчивает словами: «Секрет моего успеха — смерть». Общество, которое сломало художнице жизнь, теперь пытается сделать её символом собственных заслуг, и против этого направлены все силы, вся кинематографическая образность фильма.

Творческая активность (помимо полнометражных фильмов, режиссёр снял множество короткометражек, телефильмов, постоянно снимает рекламу и социальные ролики) в сочетании с изобретательностью, умением работать в разных жанрах и чётко выработанной, неизменной авторской позицией делают Далибора Матанича одним из главных современных хорватских режиссёров.

Критика хорватского общества, его консервативности, отсталости и криминализации является основной

темой и других заметных национальных фильмов. Огниен Свилицич, сценарист и режиссёр, в своём фильме «Прости за кунг-фу» (Oprostí za kung fu, 2004) показывает деревенскую семью, вынужденную столкнуться с проблемами глобализации.

На последнем месяце беременности Мира возвращается в свой деревенский дом после долго пребывания в Германии. Шокированные родители пытаются исправить ситуацию: нанимают специального человека, чтобы найти Мире мужа до того, как она родит. Все не так плохо, ведь её ребёнок — хорват. Женихи, деревенские дурачки, простофили, крещённые мусульмане, предстают перед Мирой, которая, в свою очередь, хранит стоическое молчание даже после рождения ребёнка с азиатскими чертами. Этого отец не может вынести — Мире с младенцем приходится уехать. Через несколько лет она возвращается: отец при смерти. Только в таких обстоятельствах они могут примириться.

Несмотря на то что «Прости за кунг-фу» обозначен как комедия, да и сюжет предполагает множество комических сценок, Свилицич идёт по другому пути. Фильм снят почти полностью на средних и дальних, очень длинных планах; главная героиня практически не разговаривает; абсурдные диалоги родителей сменяются несколькими минутами тишины. В фильме, решённом в серых, будто выцветших тонах, сюжет почти не движется, все погружено в сонную дремоту. От жанра комедии в картине остался только персонаж сводника на кабриолете да минное поле, на которое периодически бегают герои. Финал, в котором примирение отца и дочери происходит только на смертном

одре, не кажется оптимистичным: в мире деревни мнение соседей оказывается важнее благополучия собственного ребёнка, и даже родные не готовы принять «чужого», пусть наполовину, внука в своё общество.

В следующей работе «Армин» (Armin, 2007) Свилицича сами деревенские жители, к тому же боснийцы, становятся чужими в европейском городе — Загребе. Отец с сыном приезжают на прослушивание для съёмок в масштабном западноевропейском фильме. Они поражены красотой города, стеклянными небоскребами и «МакДональдсом». Но в результате прослушивания сыну Армину отказывают в роли. Отец умоляет съёмочную группу послушать, как мальчик играет на аккордеоне. Но во время исполнения с ребёнком случается эпилептический припадок. Увидев это, немецкий режиссёр предлагает отцу снять про сына документальный фильм, акцентировав внимание на том, как боевые действия, страх и война провоцируют болезнь. Отец отказывается.

«Армин» более ориентирован на зрительское восприятие, чем «Прости за кунг-фу». Уйдя от подчёркнутой отстранённости, заторможенности, Свилицич позволяет зрителю по-настоящему сопереживать героям. Основной же темой фильма становятся вновь непростые взаимоотношения отцов и детей. Первые принадлежат старому миру, вторые оказались между. Современное европейское общество по-прежнему смотрит на них если ни как на дикарей, то на бедных отсталых детей, которым необходимо особое обращение. Однако и родители оказываются для них слишком архаичны, патриархальны. Поступок отца, не позволившего ис-

пользовать своего сына в качестве аттракциона, при- манки для благополучных зрителей, желающих потешить собственные гуманизм и человечность, вызывает уважение сына; так они находят взаимопонимание.

Интересно, что исполнителя главной роли, Армина Омеровича, Свилицич нашёл на пробах для фильма «Китайский транзит» (Put lubenica, 2006) по его сценарию. Режиссёром картины был Бранко Шмидт. В сценарии Свилицича интересным образом соединились сюжетные особенности его собственных фильмов. Возникающий в привычном мире чужой, иной в двух картинах (что очевидно уже и названий «Прости за кунг-фу» и «Китайский транзит») оказывается азиатом, китайцем. В «Транзите» объяснена фактическая подоплёка: в годы войны река Сава, протекающая между Боснией и Герцеговиной и Хорватией стала местом переправы в Европу нелегалов из Китая. Появление испуганных, растерянных людей, говорящих только по-китайски, странным образом вписалось в картину общей разрухи, безумия войны и всеобщей ненависти. Как и в «Армине», героями этого сценария Свилицича стали боснийцы — странный народ, не принадлежащий (по крайней мере на тот момент) ни одной культуре — ни условной европейской, представленной Хорватией, ни панславянской, то есть сербской или македонской, ни даже в полной мере мусульманской (слишком секуляризованным было их общество).

В картине Шмидта главный герой Мирко, пытающийся завязать с наркотиками, зарабатывает тем, что переправляет китайцев через Саву. Однажды лодка переворачивается, в живых остаются только Мирко

и одна китаянка. Ему приходится приютить девушку. Постепенно они проникаются взаимной симпатией и даже любовью, несмотря на невозможность коммуницировать вербально. Дядя героя, местный полицейский, мечтает устроить племянника таможенником, власть же в городе полностью сосредоточена в руках бандитской группировки. В итоге бандиты похищают китаянку, и Мирко, который прошёл всю войну и, видимо, потерял всю семью, решает мстить.

«Китайский транзит» — ещё одно высказывание на тему честного человека в полностью криминализованном обществе, которое так или иначе делает этого человека своей частью. Мирко спасает китаянку и единственного друга-подростка (в исполнении того самого Армина Омеровича) из лап бандитов да ещё находит 2 тысячи марок. Переправив самых близких для себя людей в Германию, сам герой остаётся истекать кровью после перестрелки с бандитами. Но особая жестокость, с которой Мирко разделяется с бандой (он убивает всех, в том числе главаря на глазах у его жены и двоих детей), расширяет рамки этого тематического направления о неравной борьбе плохих с хорошими, но слабыми.

На уровне сюжета «Китайский транзит» оказывается вариацией «Таксиста» (Taxi Driver, 1976) Мартина Скорсезе, и подчёркнутая амбивалентность героя Де Ниро определённым образом отражается в Мирко, углубляя сам фильм, делая его не просто очередной историей о неравной борьбе плохих с хорошими. Никто не плох и не хорош; все зависит от обстоятельств, в которые попадает человек, от пережитого, перене-

сённого им. Но чтобы победить зло, уничтожить его, надо действовать его методами, самому им стать.

Однако выбранная режиссёром стилистика — длинные молчаливые планы, серо-зелёная цветовая гамма; кастинг, не оставляющий сомнений в том, кто хороший, а кто плохой, — несколько упрощает сценарий, практически сводя на нет предполагавшуюся сценаристом неоднозначность.

Шмидт и Свилицич продолжили сотрудничество: в 2009 году вышел новый фильм первого по сценарию второго «Метастазы» (Metastaze). Четыре друга живут в спальном районе Загреба: Филип вернулся из Испании, где пытался избавиться от наркотической зависимости; Крпа — бритый националист, постоянно бьёт жену; Кизо — алкоголик, живущий с матерью, Дейо — наркоман, перевозящий героин через границу с Боснией. Никто из них не работает. Они проводят время, каждый день напиваясь пивом, изредка совершая мелкие ограбления и болея за загребский «Динамо». Беспросветная реальность, которую воссоздаёт на экране Шмидт, кажется знакомой зрителю из любой страны западного мира (включая, конечно, и Россию). Герои картины — люди, оставшиеся за границей благополучия, родившиеся в определённом окружении и так и не сумевшие из него выбраться. Проблемы, показанные в фильме, — алкоголизм и наркомания, безработица, растущее социальное неравенство, домашнее насилие — существуют везде.

Однако фильмы, подобные «Метастазам», выходят в разных странах каждый год. Имея в виду социальную значимость своих высказываний, режиссёры

этих картин пытаются использовать очевидную кинематографическую выразительность жизни маргинальных слоёв, но каждый такой фильм оказывается бесконечно вторичен. Шмидт использует документальную стилистику, пытаясь сделать разворачивающиеся на экране драмы более живыми, непосредственными, но и этот приём кажется в данном случае повторением давно пройденного.

Тем не менее режиссёр продолжает жёсткую критику происходящего в стране и переводит объектив своей ручной камеры на другие, на первый взгляд, более благополучные социальные слои. Картина с незабываемым названием «Людоед-вегетарианец» (*Ljudozder vegetarijanac*, 2012) повествует о жизни гинеколога Данко Бабича. Этот спортивного вида блондин вертится как может: плетёт интриги, чтобы занять место главного врача; убивает одну пациентку, попутно удаляет здоровые органы другой и подрабатывает, делая аборт для работниц борделя. Его приятель-бандит постоянно просит Бабича о той же услуге: ведь его бесконечные девушки вечно залетают (однажды доктор проводит эту процедуру на седьмом месяце беременности).

Накачанный доктор, его стильная квартира, его ягуар, хорошая, современная клиника, где он работает, — лишь декорации, скрывающие всё тоже зло, криминал, жестокость и дикость (посещение собачьих боёв), насилие над женщиной как норму. Врач, которому женщина доверяет жизнь ребёнка, оказывается мерзавцем без единой тени сожаления, и расплата не настигает его в финале. Он становится главврачом;

махинации с подпольными абортами и врачебную халатность удаётся скрыть.

Пугающе последовательная в своём пессимизме работа Шмидта была представлена Хорватией на «Оскар», и иностранного зрителя может удивлять, что подобный фильм считается соотечественниками режиссёра главным достижением национального кинематографа за год. По всей видимости, десятилетие правления Туджмана, культивировавшего националистическую пропаганду в самых худших и безыскусных проявлениях, послужило проявлению противоположной крайности — критичности, пессимизма, доходящего до абсурда.

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Современное европейское кино.
Творчество, производство, прокат

Подготовлено к печати
редакционно-издательским отделом ВГИКа

Руководитель отдела *А.А. Петрова*
Редактор *М.А. Пальшкова*
Корректор *Т.А. Леотьева*
Компьютерная вёрстка и макет *Д. Тохтиловой*
Дизайн обложки *К. Иванниковой*

Контактный телефон: 8 (499) 181 35 07
Электронный адрес: vgikizd@yandex.ru

Подписано в печать 31.12.2015. Формат 60×84/16.
Объем 36.6 п.л. Печать цифровая. Бумага офсетная.
Тираж 500 экз. Заказ № 248-15

Отпечатано в типографии ВГИКа
129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.