

СТИЛЬ

Реабилитация семьи

мужчина кино

Еще пять лет назад многие отечественные кинокритики искренне возмущались тем, что в названиях российских фильмов фигурировала та или иная степень родства: «Брат», «Сестры», «Мама». По мнению критиков, это свидетельствовало о дремучем сознании кинематографистов, которые не находят в смутной реальности никаких иных точек опоры, кроме родовых. Прошло совсем ничего времени, и оказалось, что в России угадали мировую тенденцию. В последних киносезонах ведущие режиссеры мира так или иначе говорили о том, что семья — главная, если не единственная, ценность наших дней. Семейные кинематографические изменения комментирует **Михаил Трофименков**.

В конкурсе Каннского фестиваля 2005 года соседствовали фильмы двух великих режиссеров, никогда прежде в восприятии семейных ценностей не замеченных, поставленные чуть ли не по одному сценарию. Поразительное сходство усиливалось тем, что в обоих фильмах одну из главных женских ролей, в обоих случаях — роль бывшей возлюбленной героя, сыграла одна и та же актриса: Джессика Лэнг.

Вим Вендерс, один из пионеров «нового немецкого кино», которого критика в последние годы почти похоронила, объявив безнадежно уставшим и бесплодным, поставил «Входите без стука» (Don't Come Knocking, 2005). Герой, состарившийся кинокамерой, изможденный наркотиками, алкоголем и безлюбовным сексом, устраивал скандал на съемках и убегал в глубинку, в городок, где живет его мать. Припадал к истокам, совсем как растерявшийся интеллигент из восточноевропейского кино 1970-х годов. Там он узнавал, что матери некогда звонила некая женщина, беременная от него, и пускался на поиски незнакомого ребенка. В финале он получал награду в виде аж двух детей.

Гораздо более спокойный образ жизни вел герой «Сломанных цветов» (The Broken Flowers, 2005) Джима Джармуша, также близкий к шестидесятилетию. Выйдя на пенсию, полежаив на любимом кожаном диване, смотрел по телику старые голливудские фильмы о похождениях Дон Жуана (само его имя — анаграмма имени испанского соблазнителя) и не очень горевал, когда его покидала очередная пассия сильно моложе его. Анонимное письмо в розовом конверте сообщало ему о существовании 18-летнего ребенка. Путешествие от одной бывшей любовницы к другой разгадки не приносило, а только давало возможность герою



«Входите без стука» (2005)



«Дитя» (2005)



«Сломанные цветы» (2005)



«Догвилль» (2003)

ты: фасад дома, сын, идущий в школу, жена, направляющаяся за покупками. Слетают один за другим покровы недомолвок и обманов, на которых строилась такая благополучная внешне жизнь, и парижский интеллект превращается в обезумевшее существо, готовое на все ради защиты своего дома.

Грудью встает на защиту семьи даже Том из «Оправданной жестокости» (The History of Violence, 2005) Дэвида Кроненберга, отца кинематографического киберпанка, режиссера, казалось бы, абсолютно враждебного любви «простым», человеческим ценностям. Неважно, что стерильный и пропагандный насилием мир фильма больше всего напоминает компьютерную игру, в которой герой должен, переходя с одного уровня на другой, уничтожать с каждым разом все более и более многочисленных и опасных врагов. Неважно, что он сам вовсе не тот господин Никто, образцовый семьянин без прошлого, каким кажется, а некогда безжалостный гангстер. Все равно единственный импульс, который заставляет его припомнить навыки жестокости, которыми он владел, — это необходимость защитить свою семью от агрессии извне.

Да что там говорить, если даже в искусственном, безжалостном по отношению к христианской морали «Догвиле» (Dogville, 2003) Ларса фон Триера униженная, изнасилованная, обращенная в рабство Грейс находила единственное спасение в лице пусть преступного, пусть циничного, пусть кровожадного, но отца. Можно сказать, конечно, что во вселенной фон Триера речь идет скорее о ветхозаветном Боге Отце, чем об отце биологическом, но семья как таковая и есть ветхозаветная, исконная ценность. Любый серьезный разговор на тему «отцы и дети» не может не упереться в библейскую метафору.

Конечно, приливы и отливы тенденций — нечто довольно абстрактное. В любой национальной кинематографии — свои особенности. Французы, например, всегда фпривольно относившиеся к ценностям семейного очага, проявили предельное благоразумие, желание способности в разговоре на тему кризиса семьи золотую середину. Символично название фильма одного из самых авторитетных французских режиссеров и продюсеров, Клода Берри: «Один уходит — другой остается» (L'un reste, l'autre part, 2005). Не претендуя на окончательное решение «проклятого вопроса», режиссер делит лирического героя пополам, воплощая его в двух персонажах. Один — трагический, любит свою жену и переживает трагедию, случившуюся с сыном, но уходит к новой возлюбленной. Другой — скорее комический, изменяет своей нелепой жене, но семью не разрушает. Сгальским изяществом французское кино уклоняется от ответа на вопрос, который при помощи «топора» однозначно решили американцы или датчане.

Российское же кино до сих пор не может выбрать из того кризиса, в который оно загнало экранную семью в эпоху перестройки — «Маленькой Веры», «Луна-парка» и «Плюмбума». В «Покаянии» Тенгиза Абуладзе отца выбрасывали из могилы буквально, во множестве других фильмов — метафорически. Встреча с неведомым сыном обрачивается в «Моем сводном брате Франкенштейне» (2004) Валерия Тодоровского не катарсисом, как у Вендерса или Джармуша, а ночным кошмаром: искалеченный в Чечне сын не совсем человек. Истерические поиски матерью сына, пропащевшего без вести все в той же Чечне, в «Марше славян» (2003) Натальи Пьянковой хоть и увенчиваются успехом, тоже не назывешь победой: сын слишком рано повзрослел и делит постель с ровесницей матери, которую лишили сына героини и СПИД. Если же семейные ценности на экране торжествуют, то лучше всего это не происходит. Нас только слащаво, неправдоподобно выглядит такое торжество, как, например, в «Итальянцах» (2004) Андрея Кравчука. Проще всего списать это на социальные неблагополучие и войну. Ну да, конечно, неблагополучие, конечно, война, но пройдет еще много времени, пока отечественные режиссеры научатся просто говорить о таких простых ценностях, как семья.

сдержанно пожалеть об ушедшей, как песок сквозь пальцы, жизни и возложить цветы на могилу девушки, которую он когда-то любил и которой уже нет в живых. Впрочем, возможно, что и сам герой, совсем как знаменитый «Мертвец» Джармуша, на каком-то из этапов своего пути умирал, во всяком случае метафорически. И эта «смерть», хотя в морализме такого толка Джармуша заподозрить невозможно, была наказанием за одиночество, на которое он сам обрек себя.

Отцы в поисках детей — это нечто новенькое. Еще десять лет назад в мировом кино наблюдался прямо противоположный процесс. Великовозрастные дети искали забывших их отцов, но лучше бы они этого не делали. Помню, как в 1995 году меня поразила программа Берлинского кинофестиваля. Не было таких катастроф, которые ни обрушивались бы на голову отцов в исторический момент воссоединения семьи. Отцы падали с крыши строящегося дома, тонули, слепили или лишались рук в результате несчастного случая. Я не иронизирую, не упражняюсь в черном юморе, просто резюмирую сюжеты нескольких хитов тогдашней берлинской программы. Кинематограф словно бы и хотел возродить ценность семьи, но и уверял, что это невозможно. Лучше и не пытаться.

По поводу фильма Вендерса критики иронизировали: классик снял почти что индийскую мелодраму. О Джармуше говорили осторожнее: поставил, впал в сентиментальность. Но речь, опять-таки, шла не о личной усталости или возрастных проблемах того или иного классика, а о тенденции, которую оба они почувствовали раньше других.

Эта тенденция перечеркивает другую, более чем 35-летнюю тенденцию: представлять семью как поле смертельного боя между поколениями. Одновременно в США тогда вышли на экраны два фильма, которые, хотя и с прямо противоположными интонациями, констатировали этот, казалось, непоправимый семейный распад. В фильме Джона Эвилдсена «Джо» (Jo, 1971) нормальный, «правильный» американец в финале убивал свою дочь и ее друзей-хиппи. В меланхолической комедии Милоша Формана «Отрыв» (Taking Off, 1971) сначала родители в панике объединялись в некое общество взаимопомощи, чтобы найти своих

несовершеннолетних отпрысков, бросивших дом и ушедших в хипповские коммуны. А затем и сами дети, уставшие от беспорядочных странствий, стремились домой. Но их надежды на радостный прием, горячую ванну и яблочный пирог пропадали впусте. Родители даже не заметили возвращения детей: они были слишком увлечены курением марихуаны, которую решили попробовать, чтобы оценить степень катастрофы, приключившейся с их потомками, и игрой в покер на раздевание, которая неизбежно должна была завершиться групповым сексом.

На протяжении многих лет родители и дети, братья и сестры, мужья и жены на экране чаще всего оказывались в лучшем случае в прохладных отношениях, в худшем — врагами. Сплошная «Война в семействе Роуз» или «Скинь маму с поезда». Солидарность поколений скрывалась в области чистого жанра. Вспомните пародийную парочку — Индиана Джонс и его папочка.

Семья находилась под подозрением постоянно. Когда повода не было, его изобретали. Например, в начале 1990-х годов сначала в Америке, а затем и в Европе разгорелась массовая истерика по поводу вездущей педофилии и инцеста. Судя по объективным исследованиям, доля реально совершенных родителями преступлений против собственных детей была ничтожно мала по сравнению с фантазмными преступлениями. Так, в США развела целая индустрия возвращения воспоминаний: многие психоаналитики специализировались на том, что извлекали из подсознания клиентов ложные воспоминания о насилии, якобы совершенном над ними родителями в грудном возрасте. За каждым таким случаем следовали громкие судебные процессы.

И на экране семья стала казаться чуть ли не организованной преступной группировкой, которая производит детей только для того, чтобы подвергать их сексуальной эксплуатации. Манифестом, пиком такого отношения к семье стало «Торжество» (Festen, 1998) датского режиссера Томаса Винтенберга, фильм, вошедший в историю как первый, «официально» сделанный в рамках движения «Догма», претендовавшего на максимально адекватное отражение реальности. Многочисленная семья собралась на семейное торжество,

оборачивавшееся психопатическим выяснением отношений с мордобоем и скелетами, вываливающимися из всех шкафов. Тут тебе и инцест, и самоубийства, и педофилия. А «Торжество» было лишь самым ярким, самым авторским выражением этой сомнительной тенденции — прочие поделки на тему перечислить просто невозможно. Если вы смотрите европейский фильм 1990-х годов, в котором семья в полном составе собирается отметить то или иное радостное событие, можно поспорить, что дело кончится удушливой ссорой, разоблачениями и обличениями, если не кровью.

Теперь все наоборот. «Входите без стука» и «Сломанные цветы» красовались в окружении целого блока фильмов, так или иначе говоривших о том же самом. Братья Дарденн, бельгийские режиссеры, совмещающие сугубый реализм, если не натурализм, съемки с мощью библейских притч, второй раз за шесть лет завоевали Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля за фильм, названный со святой простотой — «Дитя». Камера братьев словно приклеилась, прилипла к двум ничтожным юным существам.

Он — воршишка, она — мать его новорожденного ребенка, которую он даже не навесит в родильном доме. Он совершает, как ему кажется, лучшую сделку своей жизни: продает младенца неким криминальным личностям, очевидно, поставляющим детей бездетным богатым парам. Она реагирует, как героиня древнего ритуального театра: падает без чувств на землю. Он заполучает ребенка обратно, но ее любовь вернуть не в силах. И только когда ему, словно герою неведомого ему Достоевского, принесет себя в жертву, пойдет в тюрьму вместо вянущего им в криминал мальчишки, появится надежда на примирение.

Ради семьи готов на все герой «Скрытого» (Cache, 2005) живущего во Франции австрийца Михаэля Ханеке. Ведущий высоколобый литературной телепередачи, казалось бы, защищен от всего. Но в решающий момент оказывается, что ни высочайший социальный статус, ни интеллект, ни дружба не в состоянии помочь ему, когда в жизнь семьи вторгается внешняя, анонимная, но безусловно угрожающая сила. Кто-то подбрасывает на порог его дома якобы безобидные видеокассеты:

изысканные ювелирные украшения

Москва Кузнецкий Мост 14 тел (495) 761 36 66 540 15 35
Москва Тверская 15 тел (495) 226 64 65 Скоро открытие !