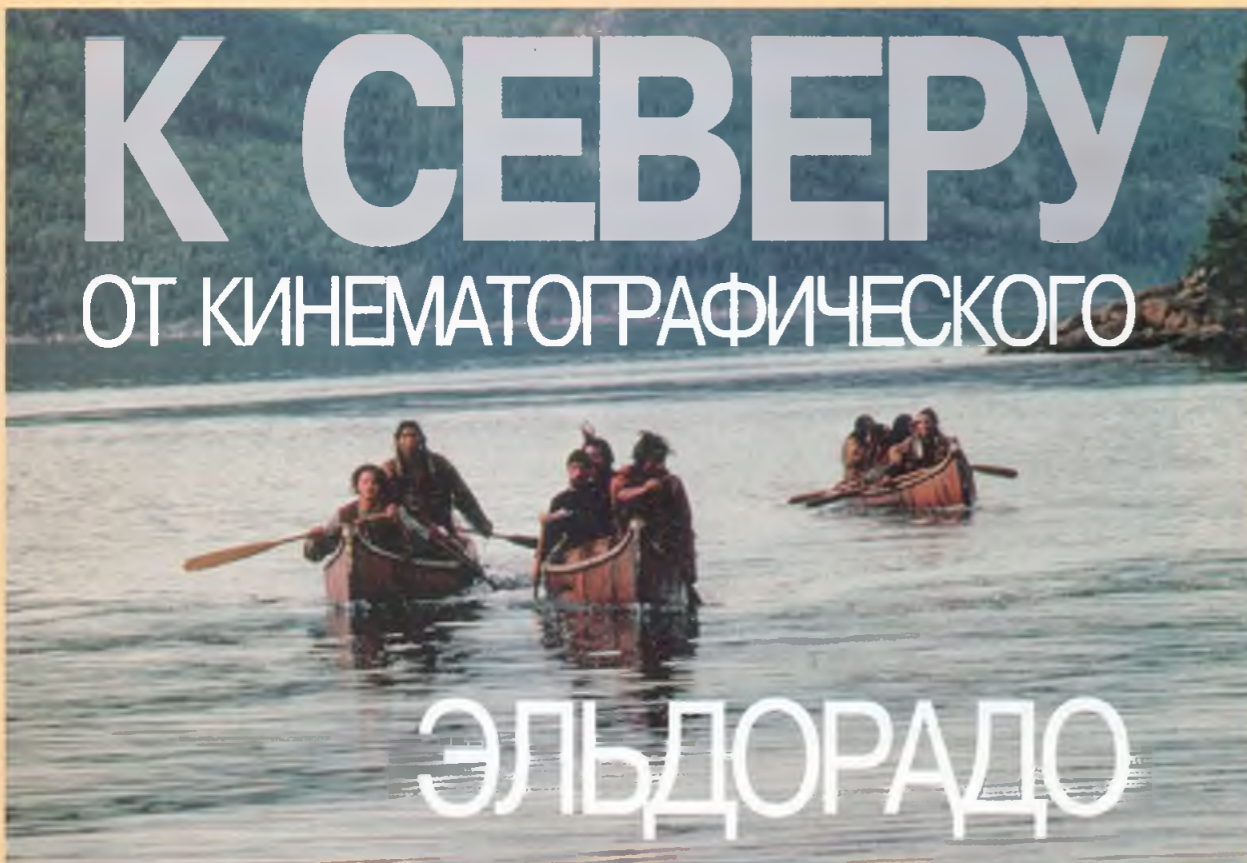


# К СЕВЕРУ ОТ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО



## ЭЛЬДОРАДО

*Кинематограф Канады, северного соседа США, всегда находится в тени Голливуда и неизменно казался провинциальным. И только в последние годы канадское кино приобрело широкую известность в качестве своеобразного off-off-Hollywood, если под обычным off-Hollywood понимать независимые фильмы американских режиссеров.*

Хочу предупредить сразу же, что программа «Современное кино Канады», показанная в рамках XIX Московского международного кинофестиваля, оказалась мне доступной не столько благодаря, сколько вопреки дирекции фестиваля, которая постоянно меняла картины, тасовала их в одном ей ведомом порядке. На просмотры лент я проникал с любезной помощью Райсы Фоминой из агентства «Интерсинема», которое совместно с посольством Канады и московской гостиницей «Аэростар» выступило в качестве спонсоров программы фильмов канадских фирм «Элайанс» и «Синепикс». Ряд лент пришлось досматривать на видеокассетах. По всем этим соображениям я никак не могу быть обязанным господину Александру Абдулову, генеральному директору ММКФ, якобы обеспечившему работой журналистов и критиков. Канадские ленты и прежде привлекали своей явной непохожестью на прочее североамериканское кино. Но англоязычные канадцы легко вписывались в голливудскую систему — если начать выяснять, кто же из знаменитых и просто известных актеров и режиссеров США являются по происхождению канадцами, окажется, что этот список чрезвычайно велик: от Мэри Пикфорд до Джона Кэнди, от Роберта Флэзрти до Джеймса Кэмерона. А франкофонное кино из Квебека, прославленное в 60-70-е годы режиссерами Клодом Жотра, Мишелем Бро, Жилем Карлом, все равно воспринималось как экзотический вариант французско-

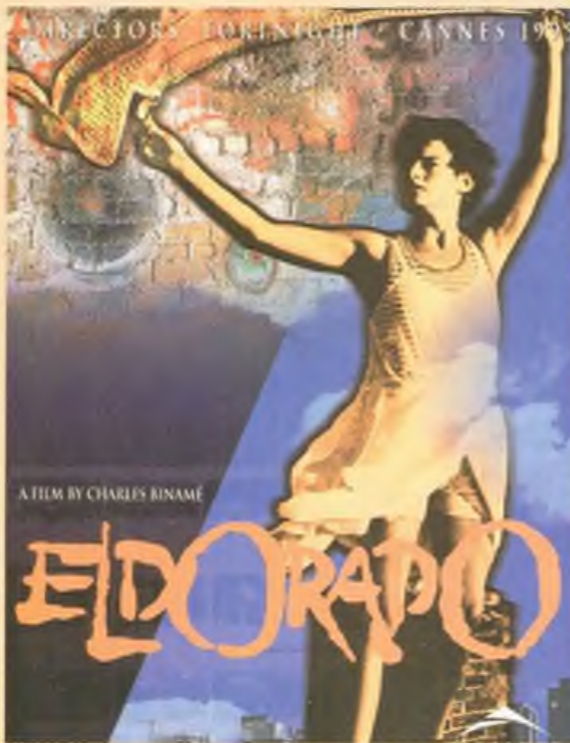
го кинематографа. Если франкоязычные фильмы из Швейцарии в этот же период являлись своего рода психологическими штудиями на тему непонятого провинциального комплекса людей, живущих вроде бы в центре Европы, в «середине мира» (так и называлась одна из лент Алана Таннера), то квебекские картины поневоле анализировали проблему «крайнего сознания», существования почти на обочине цивилизации. Они даже чуть гордились своей маргинальностью и оторванностью от всего остального мира, таким образом подчеркивали свою национально-географическую исключительность. Подобное кино Канады рассматривалось в одном ряду с ориенталистским кинематографом или, допустим, с кинофеноменом «пятого континента», вдруг мощно заявившим о себе в 70-е годы. Любопытно, что это прежнее миросозерцание кинематографистов с окраины можно скорее почувствовать не в фильме «Танцуй со мной на улице» (1994) Брюса Макдональда о молодежи в индейской резервации, а в исторической картине «Черная сутана» (1991), между прочим, австралийца Брюса Бирсфорда, который так и не пожелал, в отличие от других соотечественников, прикититься в Голливуде, хотя он, казалось бы, добился максимального успеха — премии «Оскар» за американский фильм «Шофер мисс Дейзи». Бирсфорд программно маргинален, снимая вновь в Австралии («Живущие на окраине» об аборигенах), в Западной Африке (антиколониальные язвительные ленты «Мистер Джонсон» и «Хороший человек в Африке») или на сей раз в Канаде. Но несмотря на довольно весомый успех «Черной сутаны» в североамериканском прокате (более \$8 млн — впрочем, явно большую часть этой суммы обеспечили зрители из Канады, а не из США), на красоты канадского озера Сен-Жан и приключенческий сюжет почти в духе романов Фенимора Купера, эта картина представляется вторичной и по отношению к американскому эпосу «Танцы с волками» Кевина Костнера, и тем более по сравнению с исторической притчей «Миссия» англичанина Роланда Жоффе.

А «Танцуй со мной на улице» больше похож на молодежные ленты в сти-

### ФЕСТИВАЛИ: МОСКВА-95



ле репа, снимаемые рядом с Голливудом чернокожими режиссерами — и на комедийно-музыкальную «Домашнюю вечеринку» Реджинальда Хадлина, и на жесткую драму «Парни с улицы» Джона Синглтона. Или же дебют Брюса Макдональда, поддержанного, кстати, таким мэтром Гол-



ливуда, как Норман Джуисон (уроженец Торонто не теряет связи с родной и даже организовал фирму в Канаде для того, чтобы помогать именно молодым постановщикам), может напомнить работы независимого американца Гаса Ван Санта («Аптечный ковбой», «Мой личный штат Айдахо»), который воспекает мир аутсайдеров и как бы духовных резервантов. Но в канадском фильме бунтарско-беспечное поведение юных спровоцировано также и униженным положением живущих в реальной резервации.

Талантливый и тоже молодежный фильм «Эльдорадо» (1995), правда, уже немолодого режиссера Шарля Бинаме по-своему воплощает модную и в Америке эстетику «поколения X». Спонтанное, импровизационное, созданное при участии актеров в придумывании непринужденных диалогов прямо на съемочной площадке, очень естественное кино, быть может, чуть страдает от того, что Шарль Бинаме не чувствует киноритм столь же интуитивно, как юный американец Кевин Смит в «Продавцах». И финал пост-олтменовского (или, если угодно, пост-аркановского — жаль, что Дени Аркан, лучший режиссер Канады, не был представлен своей первой англоязычной лентой «Любовь и бранные останки», но она закуплена телеканалом НТВ в составе своеобразной «трилогии нравов» этого постановщика) коллажа о жарком лете прошлого года в Монреале имеет несколько развязок и длится непростоительно долго. Словно автору и исполнителям трудно расстаться со своими персонажами и вернуться из все-таки иллюзорного мира кинофантазии в реальную жизнь.

Кстати, сыгравшая в «Эльдорадо» Паскаль Бюссьер (коротко стриженная, безалаберная и бездомная девица, передвигающаяся по городу на роликах) удивляет в практически параллельно снятой картине «Когда наступает ночь» (1995) психологически тонкой нюансировкой характера молодой преподавательницы в протестантском коллеже. Камилла отказывается от престижной карьеры и возможности удачного брака со своим преуспевающим коллегой ради безумной и запретной страсти к юной циркачке-мулатке. Режиссер Патриция Розема, впервые затронувшая лесбийскую тему еще в своем дебюте «Я слышала пение русалок», спустя восемь лет в третьей по счету полнометражной работе добивается редкостного чувства стиля, выверенности каждого жеста персонажей или ритмических пауз изящного и деликатного повествования, которое в то же время проникнуто подлинной завораживающей страстностью. Не случайно эта в высшей степени профессиональная лента, пусть и незаслуженно обойденная вниманием жюри Берлинского фестиваля, удостоилась там же приза зрительских симпатий. А в Москве почти на аншлаге в Кинотеатре была, что называется, с приглушенным дыханием воспринята нашей публикой и попала в лидеры рейтинга среди зрителей.

Напротив, расхваленная «Экзотика» (1994) Атома Эгояна, которого называют «канадским Вендерсом» (и сам Вим Вендерс поддержал его в начале кинокарьеры), получившая даже премию ФИПРЕССИ на прошлогоднем Каннском фестивале, еще сильнее подтверждает, что Эгоян склонен к заемной литературности, искусственной и невразумительной манере изложения, почти не заботясь о контакте со зрителями. Элементы эротического, психопатологического триллера, действие которого так или иначе связано со стриптиз-баром «Экзотика» — лишь ложно заманчивые детали в хаотично составляемой кино мозаике, которая больше похожа на скучную, навевающую сон игру, нежели на захватывающую воображение голсволумку. Даже безыскусный «Календарь», предыдущая работа Атома Эгояна, выглядит предпочтительнее на этом фоне, поскольку содержит хотя бы долю самоиронии (сам режиссер сыграл некоего фотографа-интеллектуала, озабочившегося национальным вопросом только после гипотетической измены жены-армянки во время пребывания на исторической родине). Эгоцентризм Эгояна и обманчивая закомплексованность при наличии явно завышенного самоощущения переходят границы терпимого — но, как ни странно, встречают энтузиазм со стороны, видимо, таких же кинематографических выскочек. Придуманность и режиссерско-актерская отретированность губят и по-настоящему красивую современную любовную сказку «Порывы желаний» (1994) Леи Пул, которая поведала о романе в поезде, следующем из Монреаля в Ванкувер. Перефразируя поэта, можно сказать, что любовь не разыгрывается — она случается. А смотря фильм Пул, больше любишь необычными пейзажами, великолепно снятыми Пьером Минью, и наслаждаешься музыкой польского композитора Збигнева Прайснера. Актеры Валери Карприски и Жан-Франсуа Пишетт в ролях «железнодорожных возлюб-

ленных» воспринимаются в качестве деталей антуража. Предпочтительнее некоторая старомодность 66-летнего Мишеля Бро, который поставил как бы собственную «Осеннюю сонату» — ленту «Моя подруга Макс», признанную лучшей в Канаде в 1994 году и включенную в предварительную номинацию премии «Оскар». Ностальгическая история двух юных пианисток, разведенных судьбой на 25 лет, превращается в мелодраму из-за мотива брошенного ребенка, раскаяния его матери, порвавшей со славной исполнительской карьерой и опустившейся на дно жизни и, наконец, из-за возможного инцеста между ней и уже взрослым сыном. Но Бро с максимальным тактом позволяет лишь догадываться о том, что могло произойти между современными Иокастой и Эдипом — и это потрясение необходимо для того, чтобы произвести эмоциональный шок на Мари-Александрину по прозвищу Макс и вернуть ей желание и способность к занятию музыкой. Искусство отнюдь не важнее жизни — оно и губит, и очищает: в зависимости от выбора самого человека.

Истинная толерантность людей, не имеющая ничего общего с ныне модной политкорректностью по отношению к национальным, социальным, психическим, сексуальным и всем прочим перечисленным меньшинствам, делает привлекательными не только персонажей из большинства названных фильмов, но и из таких чуть ли не противоположных по манере работ, как «Пол звезды» Поль Байаржон, «Леоло» Жан-Клода Лозона и «Я люблю мужчину в униформе» Дэвида Уэллингтона. Первая картина получила премию на фестивале в Монреале-93, что было принято некоторыми критиками в качестве доказательства ее сиоимичной актуальности. 12-летняя девчонка, бегущая от действительности в романтический мир далеких звезд, за которыми она еженощно наблюдает через телескоп, встречается после нескольких лет разлуки с отцом, переодетым женщиной, и вообще намеревающимся сменить пол. Но ленте Байаржон следовало бы предъявить определенные претензии не из-за спекуляции на теме трансгендерности, а все-таки по причине излишней мелодраматизации, особенно в отношениях между родителями и в финальном выборе героини, решившей уехать к отцу в Нью-Йорк и заставить его отказаться от женоподобия. Это уже перебор! Трогательнее то, что пала в своем новом облике становится для девочки и материю, и подружку, с которой можно поделиться интимными секретами неуверенного подростка.

«Леоло» — еще более странный фильм, с успехом показанный в Канне-92, а впервые в Москве — еще на фестивале 1993 года. Он может показаться черной комедией, язвительной и даже безумной фантазией о мальчишке Леоло, который видит окружающий мир принудительным и жестоким, что заставляет его самого вести себя по отношению к родственникам и соседям по всем признакам порочно и преступно. Но во второй работе Жан-Клода Лозона, к счастью, есть существенное отличие от более мрачной и временами патологичной дебютной картины «Зоопарк, ночь» — волшебство детской выдумки, сюрреалистический комизм ситуаций, феерия киноиллюзия, восходящая к истокам балаганного зрелища и махабрического искусства «гранд гиньоля». «Стихийный киноарвар» Лозон намного интереснее, чем художосный интеллигент Эгоян, напрасно сопоставляемый после «Экзотики» с американским постдекадентом Дэвидом Линчем, более успешно притворявшимся «неоварваром».

А сколько мы видели комиксов и просто комедий о том, как скромные служащие банков становятся благородными защитниками всех униженных и оскорбленных или же, напротив, лихими грабителями! В фильме «Я люблю мужчину в униформе» кассир Генри, получивший роль крутого полицейского в телесериале «Волна преступности» и черес-чур вжившийся в предлагаемые обстоятельства, в конечном счете оказывается жертвой не столько своих подсознательных комплексов, сколько простейшего и наивнейшего обмана. Он, словно «герой последнего боевика», принимает заурядную «мыльную оперу» чуть ли не за руководство по действию — а в жизни все неизмеримо запутаннее, жестче, противнее и безысходнее. Несколько декларативная притча о фетишизации формы и оружия (сразу вспоминается гениальный «Диллинджер мертв» Марко Феррери) в финале позволяет проникнуться внезапным сочувствием к герою, совершившему самоубийство будто в унисон со своей смертью на экране телевизора.

В рамках канадской программы были показаны еще две картины 1994 года — «Месмер» Роджера Споттисвуда и «Волшебный стрелок» Ильдику Эньеди, но они и тематически, и культурно, и даже в сфере киноэкономике больше связаны с кинематографом Европы. А в данном случае



все же занимательнее феномен такого кино, которое доказывает свою жизнеспособность и оригинальность, находясь по соседству с кинематографическим Эльдорадо Голливуда.

Сергей КУДРЯВЦЕВ

