

когда советское кино отбросило навязываемую ему на протяжении долгого времени сдержанность и открыло анархическую склонность к фантазии в обращении с табу сталинского прошлого, многие режиссеры обратились к теме прошлого, проникающего в настоящее, как Тенгиз Абуладзе в «Покаянии» (1987), или консервировали его в своеобразном музее, как Карен Шахназаров в «Городе Зеро» (1988).

Десятилетие спустя «Русский ковчег» появился, когда имидж России в мире утратил то значение, которое он имел в эпоху Горбачева и Ельцина, деградировав до незатейливого репертуара бандитских разборок и хищного неокапитализма. По контрасту с фильмами, отражающими эти темы, он предлагает образ преемственности русской истории и культуры, начиная с эпохи Петра I до настоящего времени, рассматривая эту преемственность через призму Санкт-Петербурга и Эрмитажа. При этом он радикально деконструирует традиции «фильма о наследии», постоянно обращая внимание зрителей на эстетическую условность исторической презентации и конфронтируя их с физической структурой Эрмитажа как исторического памятника с помощью приемов авангарда. И даже если кинематографический образ или звук не так просты, как иногда утверждали критики (недавняя работа Давида Родовика задается вопросом, может ли «Ковчег» вообще быть назван фильмом), его доминантным тропом остается идея одного единственного плана. В аннотации на Каннском фестивале 2002 года было сказано, что фильм «уже гарантировал себе место в истории кинематографа, подхватывая эксперименты таких картин, как “Rope” / “Веревка” Альфреда Хичкока и “The Player” / “Игрок” Роберта Олтмана».

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Berdyayev, N. The Meaning of History, tr. George Reavey, Geoffrey Bles: The Centenary Press, 1936.

The Hollywood Reporter. Cannes edition. 22 May 2002.

Rodowick, D. The Virtual Life of Film. Harvard University Press, 2007.

Кукушка (2002)

Екатерина Латина-Кратасюк

«Кукушкой» называли прикованного снайпера-смертника на русско-финской границе. «Кукушка» – это тщательно, с языческой убежденностью скрываемое имя героини фильма. Кукушка в русской традиции – птица, подбрасывающая яйца в чужие гнезда или мать, оставившая своих детей. Кукушка – символ природы, уводящий от военного содержания картины. Ассоциации множатся, как монотонное «ку-ку, ку-ку», отсчитывающее годы жизни и сроки смерти случайному лесному путнику.

В 1944 году на финско-русской границе на пустынной территории между тремя армиями оказываются двое мужчин и одна женщина. Мужчины – почти покойники, – чудом избежавшие казни солдаты финской и советской армий. Женщина – почти ведьма, в полном одиночестве ведущая большое хозяйство и мечтающая о плотской любви. Все трое говорят на разных языках, все трое находятся в страстном взаимодействии любви и ненависти и в банальной рутине повседневных дел, все трое в какой-то момент оказываются между жизнью и смертью. В конце концов, мужчины уходят, а женщина остается и производит на свет генетическое чудо – белокурых близнецов, плод любви трех, не доверяющих друг другу людей.

Александр Рогожкин, чье имя в сознании российской аудитории намертво связано с «национальными особенностями», снял до «Кукушки» не только трилогию эксцентричных комедий о русском характере и первые сезоны культовых сериалов, но и почти фантастический фильм «Третья планета», а также две серьезных, недооцененных публикой и критиками картины «Чекист» (1991) и «Блокпост» (1998), обе – о границах между воюющими мирами и о мирной жизни, которая не мешает войне и не исключает кошмара.

У «Кукушки» – счастливая фестивальная судьба, не связанная, впрочем, ни с одним из крупнейших кинофорумов за пределами России. 17 призов и 5 номинаций: премии за лучший фильм, за лучшее исполнение главных ролей, призы зрительских симпатий на фестивалях по всему миру, приз гильдии кинокритиков и т. д. И все же «Кукушку» не выдвинули на «Оскар» как лучший иностранный

фильм. Вместо нее от России в Америку отправился «Дом дураков» Андрея Михалкова-Кончаловского, который не попал в пятерку номинантов. Фильм, в котором «Другой» – это житель сумасшедшего дома, и понимание его сводится к умилению и жалости, показался более экспортным вариантом кино, чем фильм, трактующий понимание как онтологическую неизбежность. Сборы «Кукушки» в США составили около 250 тысяч долларов, что для российской картины с бюджетом в четыре миллиона – не очень высокий показатель, зато лестные рецензии на фильм Рогожкина появились во многих крупных американских журналах.

В российском прокате «Кукушка» заметно уступила другому военному фильму 2002 года, глянцево-патриотическому ремейку известной советской картины, фильму Николая Лебедева «Звезда», что доказывает: российская аудитория все еще рассматривает Вторую мировую войну в терминах «враг» – «победитель» и логике метанарративов, а взглядываться в ткань ее повседневности не готова. «Война» Алексея Балабанова, вышедшая все в том же 2002 году и так же не высоко оцененная широкой аудиторией, вызвала гораздо более развернутую дискуссию среди кинокритиков и киноведов. Любопытно, что два первых раздела одного из выпусков журнала «Киноведческие записки» за 2002 год были посвящены фильмам «Война» и «Звезда». О «Кукушке» в «Киноведческих записках» практически не упоминается, а в другом академическом издании, журнале «Искусство кино», фильму посвящена лишь одна статья и сопутствующее интервью с режиссером.

«Кукушка» осталась на вторых ролях и в рамках российского арт-хауса со всеми положительными и отрицательными следствиями такого определения. Ее многие оценили, но мало кто назвал лучшей. Между тем, как минимум, два взаимосвязанных эстетических приема, использованных в «Кукушке», делают этот фильм заметным явлением современного кинематографа. Это, во-первых, присутствие на звуковой дорожке фильма трех равноправных языков, и во-вторых – антропологическая, почти этнографическая установка режиссера, сделавшая фильм о войне произведением «экологического пацифизма». И первое как прием, отрицающий иерархию этничностей, и второе как нелинейный взгляд на события прошлого, подводят авторов, а значит, и зрителей фильма, к новому взгляду на логику истории и делают

картину свидетельством таких способов презентации и рецепции прошлого, которые не только в академических дискуссиях, но и в непосредственных представлениях уже вытесняют традиционный «имперский» подход. Рогожкин, историк по образованию, точен не только в воспроизведении историко-культурной реальности, но и в реконструкции исторических представлений.

Лингвистическое решение фильма, названное Рогожкиным «Вавилонская башня наоборот», вписывается в традицию, достаточно широко представленную в мировом кинематографе 1990–2000-х и включающую как авторские фильмы, такие как «Пес-призрак» Джима ДЖАРМУША и «Трудности перевода» Софии КОППОЛЫ, так и почти мэйнстрим – «Реальную любовь» Ника Ньюэлла. В этих фильмах персонажи разговаривают на разных языках, и, тем не менее, понимают друг друга. Появление этой тенденции можно объяснить тем, что старые условности кино, вроде римлян, общающихся с варварами на оксфордском английском – не удовлетворяют новые каноны реализма. Но языковое многоголосие – не только дань ставшему реальностью мультикультурализму. Язык в кино перестает быть просто средством коммуникации, становится важным элементом киноязыка, что подтверждают такие эксперименты, как, например, запрет Стенли Кубрика дублировать свой последний фильм или установка Мела Гибсона снимать картины на мертвых или редких языках.

Языковая полифония у Рогожкина (Анни говорит на языке саами, Вейко – на финском, а солдат Красной Армии Картузов («Пшолты») – на русском; кроме того, в фильме звучит немецкая речь) символизирует все существующие между героями оппозиции: политические, социальные, гендерные. На своем языке каждый из персонажей получает возможность высказаться. Понимание здесь – не высокая этическая или философская категория, а неизбежное состояние, естественная интенция, реализуемая наравне с удовлетворением жажды и желания секса. Трехчастное лингвистическое многоголосье – главный художественный элемент картины, основа двух его жанровых составляющих: комедийной (основная часть гэгов строится на курьезах неправильного перевода героями друг друга) и драматической или даже определяемой некоторыми кинокритиками как трагической (неправильная трактовка незнакомых слов приводит к тому, что один из героев чуть не убивает другого).

Третья жанровая составляющая фильма Рогожкина – антропологическая или этнографическая, и именно она делает рецептуру картины оригинальной, непохожей по жанру на другие военные фильмы, даже такие сложные и многослойные, как «Война». При общей анти-милитаристской направленности фильмы Балабанова и Рогожкина противоположны по своей идеологии. Если у Балабанова война неизбежна, рассуждения – губительны, выбор прост – воевать или погибать, то взгляд камеры в «Кукушке», позаимствованный из техники антропологического кино, подчеркивает обратное – войны нет, она – в головах некоторых персонажей, есть только бесстрастная природа, в прекрасных статичных ландшафтах северного края и в бесконечных мелких движениях выживания, совершаемых человеческими руками.

Совершенно неоправданным представляется упрек, сделанный «Кукушке» американскими и некоторыми российскими критиками, в немотивированной «растянутости» двух эпизодов фильма – открывющей картину сцене освобождения финского солдата Вейко, в которой подробно показано, как с помощью воды и огня можно вытащить из камня железный гвоздь, удерживающий кандалы; и одного из заключительных эпизодов, в котором Анни «вытаскивает» Вейко с того света. Эти сцены, демонстрирующие монотонное человеческое упорство, движение в ритме природы ключевые в фильме. В них уже нет рассказчика – есть только камера-наблюдатель, а слияние времени фильма со временем реального действия является гипнотизирующим, увлекающим в другую логику приемом.

Стремясь к «документальности», Рогожкин не стал использовать модную безштативную съемку: камера у него – не участник событий, а инструмент антрополога. Но в «Кукушке» она подвижна, взгляд оператора то скользит вниз и вверх, фиксируя множество деталей в крупных планах, то панорамирует неподвижные горные и лесные пейзажи. Фильм снят длинными кадрами, что делает мягкое скольжение камеры еще более выразительным. Такая техника съемки имитирует расслабленный взгляд восхищенного красотами природы туриста и создает особый зрительский комфорт, не нарушающий даже жестокими – а в фильме есть и кровь, и оторванные конечности – или фривольными сценами. Совсем иначе снят эпизод потустороннего путешествия Вейко: камера вращается вокруг героя, замыкая открытое пространство кадра в дурную бесконечность человеческой

субъективности. Этим же приемом пользовался Вернер Херцог, чтобы показать ограниченность человеческой природы на фоне природы нечеловеческой. Но камера у Рогожкина не просто вращается – она совершает ритмичные падающие движения, ассоциирующиеся с биением сердца или мерцающей диаграммой жизни на мониторе в реанимации. Это, наряду со звуковым рядом, смонтированным из почти бесшумных кадров путешествия Вейко в страну мертвых, ударов шаманского бубна и пронзительного воя Анни, позволяет, с помощью минимальных средств добиться уникального эффекта: только кинематограф может до такой степени дать почувствовать границу мира живых. Образ белокурого мальчика – проводника Вейко в страну мертвых, отсылает к многочисленным кинематографическим детям-демонам: его молчаливый зов и пугающие мертвые глаза – один из самых экспрессивных элементов изобразительной ткани фильма.

«Кукушка», как и предыдущие ленты режиссера, содержит пассажи на тему «особенностей национальной идентичности»: саамка и финн оптимистичны и деятельны, русский тоскует, ревнует и собирает грибы. Но от этнических стереотипов Рогожкин переходит к этнолингвистическим наблюдениям. Так, финн Вейко, когда его приковывают к скале, говорит: «Красивое место...» Немецкий же офицер переводит эту фразу: «Отличная позиция для снайпера».

В конце фильма герои уходят из дома Анни – кукушки, взраставшей птенцов из мифологического времени вновь перемещаются в современность, чтобы следовать логике своей официальной истории. В определенном смысле герои возвращают себе не только бремя смертных, но и судьбы смертников: хотя опасности одинокого зимнего пути, ждущие Вейко, ничто по сравнению с ожидающим Пшолты-Ивана возвращением на родину, где он, скорее всего, будет признан предателем. Но грустная интонация сцены связана не с этим реалистическим додумыванием событий фильма. Герои совершают бегство из рая. Существование мира даже не без, а вне войны – случайный подарок мироздания, который ни один из них не смог оценить по достоинству – доказывает, что вся официальная история не стоит и мгновения, прожитого за ее пределами.

Литература

- Рогожкин, А. Человек – это звучит // Искусство кино. – 2002. – № 11.
Иенсен, Т. Незлые надежды // Искусство кино. – 2002. – № 11.