

БРАТЪЯ

MILLER'S CROSSING RAISING ARIZONA BLOOD SIMPLE
A SERIOUS MAN INSIDE LLEWYN DAVIS
HAIL, CAESAR! O Brother, Where Art Thou? THE BIG
FARGO LEO WSKY

КОЭН

18+

НАМЫС И МУДРА

В ДВОЕМ ПРОТИВ ГОЛЛИВУДА

БРАТЯ

КОЭН

18+

НАМ И МОНА

В ДВОЕМ ПРОТИВ ГОЛЛИВУДА





RAISING ARIZONA

MILLER'S CROSSING

 **O Brother,** 
WHERE ART THOU?

F A R G O



BARTON FINK

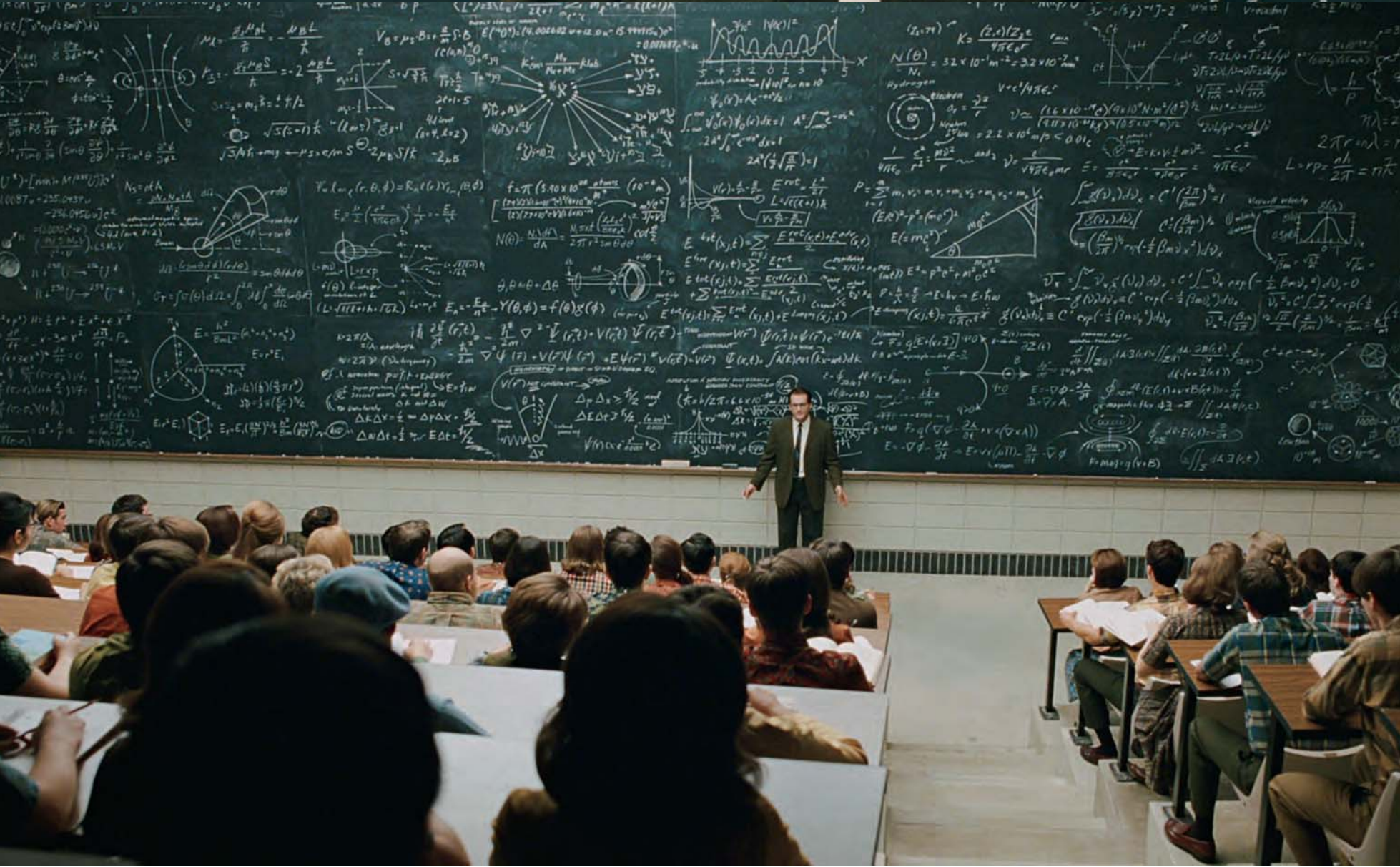
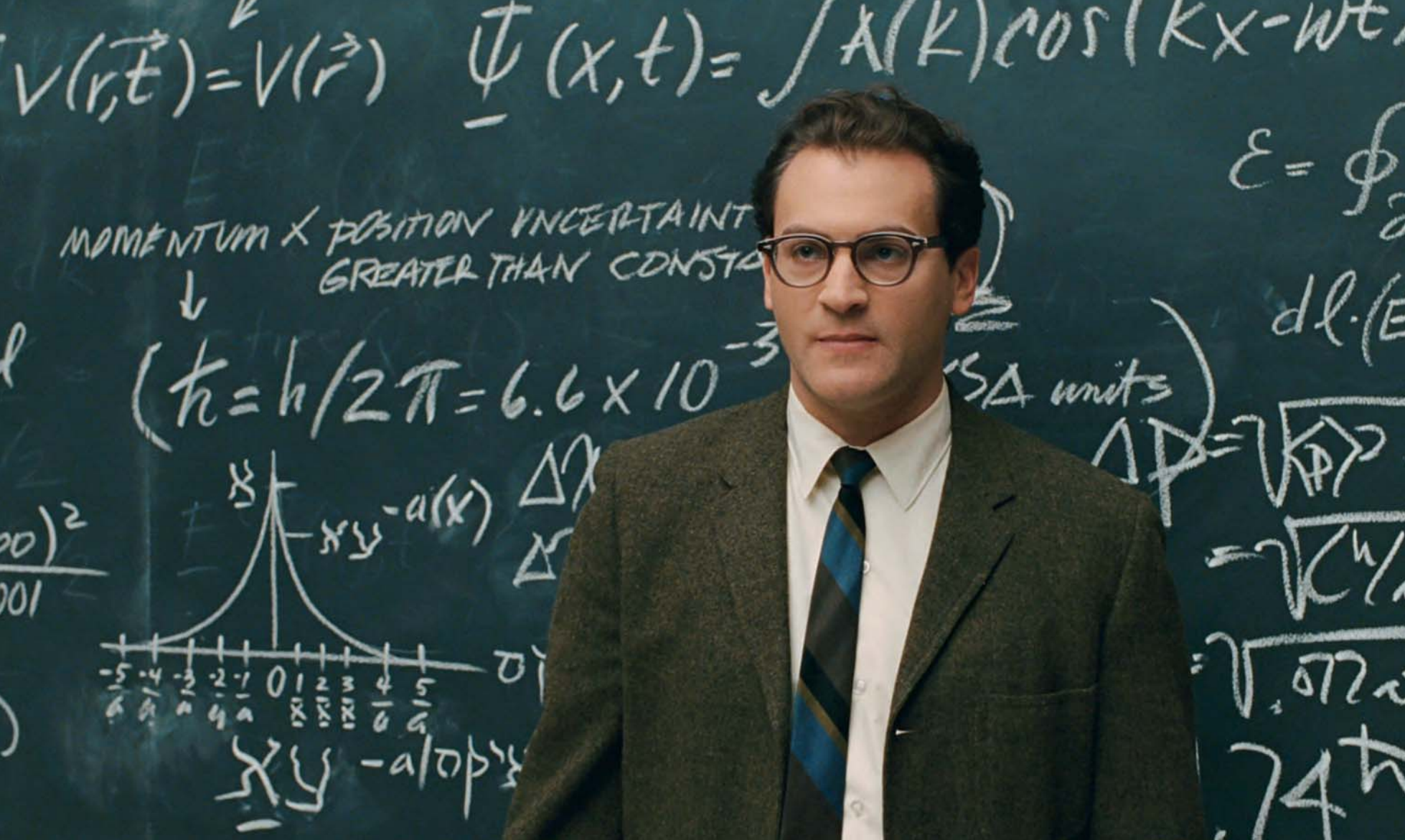




Содержание

Введение	12	Фарго	98
Из ниоткуда	18	Интервью: Братья Зеллер	109
Просто кровь	22	Большой Лебовски	114
Воспитание Аризоны	36	Интервью: Лиза Уолкер	128
Перекресток Миллера	48	Не остановить то, что надвигается	130
Интервью: Майкл Миллер	60	О, где же ты, брат?	134
Бартон Финк	66	Человек, которого не было	148
Попадания и промахи	80	Интервью: Картер Бёруэлл	160
Подручный Хадсакера	84	Невыносимая жестокость	166

Игры джентльменов	180	Железная хватка	262
Таинственные пути	194	Интервью: Мэри Зофрис	274
Старикам тут не место	198	Внутри Льюина Дэвиса	280
Интервью: Роджер Дикинс	210	Да здравствует Цезарь!	292
Тюильри и Мировое кино	218	Интервью: Джесс Гончор	304
После прочтения сжечь	222	Заключение	310
Серьезный человек	238	Источники изображений	312
Интервью: Дж. Тодд Андерсон	252	Библиография	313
Вот это зрелище!	258	Благодарности	316



Введение

от Адама Наймана

В 2009 году после просмотра фильма «Серьезный человек» на Международном кинофестивале в Торонто я отправился выпить кофе с приятелем, который тоже был на показе. Ему фильм понравился намного меньше: то, что мне показалось невероятно смешной версией ветхозаветной притчи «Книга Иова» в стиле «Сумеречной зоны», для него было малодушным проявлением мизантропии. В какой-то момент, когда мы уже 40 минут дискутировали, он сказал, что мое восхищение фильмом слишком «абстрактно» и разница между нами в том, что я пытаюсь увидеть в фильме «нечто большее». Я рассмеялся и ответил, что «Серьезный человек» и есть «нечто большее». Во время просмотра я почувствовал родство с главным героем фильма Ларри Гопником (Майкл Стулберг), смиренно стоящим перед огромной доской, заполненной длинными и запутанными формулами, будто сама галактика заркучивалась над ним.

Для меня кадр с Ларри у доски — самый незабываемый у Коэнов. Это микрокосм кинематографа, который всегда движется к большему. Может показаться, что писать о работах Джоэла и Итана легко. Но в этом допущении и кроется опасность. В процессе ты вдруг чувствуешь себя карликом из-за огромного размера, объема и космологической сложности их киновселенной или обнаруживаешь, что невозможно сузить фокус только на одной картине, свободно парящей во всей Вселенной. Как только вы говорите об одном их фильме, то непременно вспоминаете другой, а потом еще один — возникает цепочка ассоциаций, удерживаемых вместе уверенностью, что при всей сосредоточенности на случайных происшествиях ничто в четких, мастерски сконструированных фильмах братьев Коэн не может происходить случайно. Это справедливо как для основных элементов одной работы,

так и в совокупности, — аналогии, моменты сходства, резонанса многочисленны. Даже самые, казалось бы, случайные детали — съемка шоссе с нижнего ракурса, мимолетное отражение на экране телевизора, название ночного клуба, брошенное мимоходом, — могут оказаться основополагающими и соединиться сразу в нескольких направлениях как в рамках одного фильма, так и за его пределами, согласно некоей Теории Великого Объединения мира Коэнов.

Так, сцена с советской субмариной, всплывающей на калифорнийском побережье, чтобы забрать внесенных в черный список голливудских сценаристов в 1950-х в фильме «Да здравствует Цезарь!», создает безумный обоюдоострый резонанс. Это ностальгически гиперболизирует паранойю холодной войны (русские идут! русские идут!), в то же время странно обозначая посттрамповский дух времени (они уже здесь!). Но в фильме 2016 года Коэны возвращаются непосредственно к первой сцене своего режиссерского дебюта — монологу продажного частного детектива Виссера, с которого начинается снятый в Техасе неонуар «Просто кровь» (1984).

«В мире полно жалующихся. Но дело в том, что в жизни ничто не приходит с гарантией. Все равно, будь ты хоть Папой Римским, президентом США или даже человеком года, что-то может пойти не так. И давай, жалуйся, рассказывай о своих проблемах соседу, проси о помощи — ему все равно. В России как-то принято, что каждый поддерживает другого, так говорят, по крайней мере. Но что я знаю о Техасе... и здесь, внизу... ты здесь совсем один».

Контраст между США и так называемой Империей зла, на который намекает голос Виссера за кадром, более полно разыгрывается в фильме «Да здравствует Цезарь!». Этот контраст проявляется между роскошными

декорациями Capitol Pictures и «Капиталом» Маркса, избранной литературы группы диссидентов. Их план по похищению величайшей звезды студии и отправке выкупа на родину позволяет фильму «Да здравствует Цезарь!» вращать идеально круглый концептуальный гэг (комедийный прием, в основе которого лежит очевидная нелепость. — П. рим. ред.): голливудским коммунистам нужен капитал студии Capitol, чтобы почтить «Капитал». Но шутка может повернуться на 180 градусов: «Да здравствует Цезарь!» — фильм с уникально болезненными противоречиями. Управляющий студии Эдди Мэнникс возвращает похищенного любимца женщин Бэрда Уитлока с «промытыми мозгами» и пытается вышибить из него социализм, при этом подозрительно по-советски говорит: «Картина имеет ценность, и если у вас есть ценности, то вы служите картине!» Описывает ли он иерархическое построение киноконвейера или утопические возможности системы, где «все друг друга поддерживают»? Если бы это было так просто...

Дьявольская комедия идей, замаскированная под старый Голливуд, «Да здравствует Цезарь!» сконструирована как идеологическая петля обратной связи, и она втягивает нескольких своих предшественников в этот процесс. «Бартон Финк», который также был помещен в Capitol Pictures, в 1930-е, и стал как бы неофициальным предшественником «Да здравствует Цезарь!»; и «После прочтения сжечь», действие которого происходит в Вашингтоне задолго до того, как холодная война начала оттаивать в потеплевшем котле остаточной паранойи. «Вы не идеологические?» — с недоверием спрашивает русский чиновник людей, которые пришли в его офис, чтобы продать то, что они считают государственной тайной. Поставленный вопрос одновременно является размышлением о готовности

ПОДОРВАТЬ НАЦИОНАЛЬНУЮ БЕЗОПАСНОСТЬ СТРАНЫ В ОБМЕН НА ДЕНЬГИ (ДАЖЕ ЕСЛИ СТРЕМЛЕНИЕ ЭТИХ ЛЮДЕЙ К НАЖИВЕ СНОВА И СНОВА ПОДЧЕРКИВАЕТ, ЧТО ОНИ КАПИТАЛИСТЫ). ФИЛЬМ НАЧИНАЕТСЯ И ЗАКАНЧИВАЕТСЯ «ВЗГЛЯДОМ БОГА» (РАЗНОВИДНОСТЬ ОБЩЕГО ПЛАНА, ПРИ КОТОРОМ КАМЕРА НАХОДИТСЯ НАД ОБЪЕКТАМИ СЪЕМКИ. — П РИМ. РЕД.), С КРИВОЙ УСМЕШКОЙ НАПОМИНАЮЩИМ О ЧЕМ-ТО БОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНОМ. В КАРТИНЕ «ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЖЕЧЬ» ТОЖЕ ИДЕАЛЬНО ЗАЦИКЛЕННАЯ СТРУКТУРА, И УКРАДЕННЫЙ ДИСК, СОДЕРЖАЩИЙ (НИКЧЕМНЫЕ) ДАННЫЕ ЦРУ, КАТАЛИЗИРУЕТ СЮЖЕТ, ЯВЛЯЯСЬ СИМВОЛОМ БЕЗНАДЕЖНО ИДУЩИХ ПО КРУГУ УМОЗАКЛЮЧЕНИЙ ПЕРСОНАЖЕЙ. ТОЧНО ТАК ЖЕ И МЕЛКАЯ МОНЕТА, КОТОРУЮ МНОГОКРАТНО ПОДБРАСЫВАЕТ СЕРИЙНЫЙ УБИЙЦА АНТОН ЧИГУРА В «СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО», — ЭТО СИМВОЛ БЕССЕРДЕЧНОГО СТРЕМЛЕНИЯ К НАЖИВЕ, КОТОРОЕ ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ СОБОЙ И ОЛИЦЕТВОРЯЕТ.

ПЕРЕДВИГАТЬСЯ ВПЕРЕД И НАЗАД ПО КАРЬЕРЕ БРАТЬЕВ КОЭН — ЗНАЧИТ БЫТЬ ПОЙМАННЫМ В ПЕТЛЮ, КАК НА КАРУСЕЛИ, УСТАНОВЛЕННОЙ СРЕДИ ЗЕРКАЛ. ДИАГРАММА ВЕННА (ЭТА ДИАГРАММА ВЫГЛЯДИТ КАК НЕСКОЛЬКО ПЕРЕСЕКАЮЩИХСЯ КРУГОВ С РАЗНЫМИ НАБОРАМИ ДАННЫХ И ПОКАЗЫВАЕТ ВСЕ ВОЗМОЖНЫЕ ЛОГИЧНЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ МЕЖДУ МНОЖЕСТВАМИ. — П РИМ. РЕД.) В ИХ ФИЛЬМОГРАФИИ БУДЕТ ПОХОЖА НА ОДИН БОЛЬШОЙ КРУГ С МЕНЬШИМИ СФЕРАМИ, КОТОРЫЕ ВРАЩАЮТСЯ ВОКРУГ НЕГО, КАК ПЛАНЕТЫ ВОКРУГ СОЛНЦА. КРОМЕ ДИСКА В «ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЖЕЧЬ» И РОКОВОЙ МОНЕТКИ В «СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО» ЕСТЬ ТАКЖЕ ПЕРЕКАТИ-ПОЛЕ В САМОМ НАЧАЛЕ «БОЛЬШОГО ЛЕБОВСКИ», СФЕРИЧЕСКАЯ ПЛОЩАДКА ШОУ «САМЫЕ СМЕШНЫЕ РАЗВОДЫ АМЕРИКИ» В «НЕВЫНОСИМОЙ ЖЕСТОКОСТИ», ЛЕТАЮЩИЙ КОЛПАК КОЛЕСА, КОТОРЫЙ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В НЛО В ФИЛЬМЕ «ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО», И УРАГАН, КОТОРЫЙ ПОГЛОЩАЕТ ПРИГОРОДНУЮ ВСЕЛЕННУЮ В «СЕРЬЕЗНОМ ЧЕЛОВЕКЕ». В ЦЕНТРЕ СЮЖЕТА «ПОДРУЧНЫЙ ХАДСАКЕРА» — ХУЛА-ХУП, ИЗОБРЕТЕННЫЙ УЧЕНЫМ-ИДИОТОМ, «ГЕНЕРАТОРОМ ИДЕЙ» НОРВИЛЛОМ БАРНСОМ, ПЕРЕКЛИКАЕТСЯ С НИМБОМ АНГЕЛА, КОТОРЫЙ ПРИХОДИТ К БАРНСУ НА ПОМОЩЬ В ПОСЛЕДНЕЙ СЦЕНЕ — БЕСКОНЕЧНЫЙ НОЛЬ, КРУГ ВНУТРИ КРУГОВ. ЭТА ПЕТЛЯ ПОСТОЯННО ВОЗВРАЩАЕТСЯ К ФИЛЬМУ «ПРОСТО КРОВЬ», ТУДА, ГДЕ КАЖДЫЙ ИЗ ПЕРСОНАЖЕЙ, СОСТАВЛЯЮЩИХ ТРИ ТОЧКИ ПОДГНИВАЮЩЕГО ЛЮБОВНОГО ТРЕУГОЛЬНИКА, ПОКАЗАН ЛИБО СПЯЩИМ, ЛИБО НЕГОДУЮЩИМ ПОД ПОТОЛОЧНЫМИ ВЕНТИЛЯТОРАМИ, ЛОПАСТИ КОТОРЫХ ПРОСТО ПЕРЕГОНЯЮТ ТЕЛЕСНЫЙ ЖАР, ВОЗНИКАЮЩИЙ МЕЖДУ НИМИ. ВСЕ ДЕЛО В КОЭНОВСКОМ СКРУПУЛЕЗНОМ MODUS OPERANDI,

КОТОРЫЙ ДЕЛАЕТ ПОВСЕДНЕВНЫЕ ПРЕДМЕТЫ ПОЛНЫМИ ЗНАКОВ. РЕЧЬ ИДЕТ О ВЕНТИЛЯТОРАХ И ХУЛА-ХУПАХ, А ТАКЖЕ ОБ АССИМЕТРИЧНЫХ ПРЕДМЕТАХ: ШЛЯПАХ, НОЖАХ, ЧЕМОДАНАХ И ПЕЧАТНЫХ МАШИНКАХ. ЕСЛИ ПЕРЕЧИСЛЕННЫЕ ФИЛЬМЫ ЗАТРАГИВАЮТ МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ, ТО ЭТО ПРОИСХОДИТ ЧЕРЕЗ ТАКТИЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, КОТОРОЕ ВОСПРОИЗВОДИТ МАТЕРИАЛЬНЫЙ МИР С ПОРАЗИТЕЛЬНОЙ ТВЕРДОСТЬЮ И ЯСНОСТЬЮ. НИ ОДИН РЕЖИССЕР ПОСЛЕ СТЭНЛИ КУБРИКА — «ОДНОГО ИЗ НЕМНОГИХ РЕЖИССЕРОВ, ЧЬЯ ТЕНЬ ЛЕГЛА НА ДЕТСКУЮ ПЛОЩАДКУ ДЖОЭЛА И ИТАНА», КАК СКАЗАЛ АМЕРИКАНСКИЙ КРИТИК КЕНТ ДЖОНС, — НЕ БЫЛ, КАК ОНИ, НАСТОЛЬКО ПОГЛОЩЕННЫМ КАЛИБРОВКОЙ СВОИХ КАДРОВ И ЗВУКОВЫХ ЛАНДШАФТОВ С ТОЧНОСТЬЮ ДО МИЛЛИМЕТРА. В ИХ РАБОТАХ НЕТ ОЧЕВИДНО НЕ ВЫВЕРЕННЫХ ПОЛОЖЕНИЙ КАМЕРЫ ИЛИ СЫРЫХ ДИАЛОГОВ.

АБСОЛЮТНЫЙ КОНТРОЛЬ БРАТЬЕВ НАД ТЕХНИКОЙ — ИСТОЧНИК ДВОЙНОГО НАПРЯЖЕНИЯ: ОНИ СКРУПУЛЕЗНЫЕ РЕМЕСЛЕННИКИ, КОТОРЫЕ ТОЧНО ЗНАЮТ, ЧТО ДЕЛАЮТ, И ТЕМ НЕ МЕНЕЕ СОЗДАЮТ ПЕРСОНАЖЕЙ, КОТОРЫХ НЕ ТАК ПРОСТО ПОНЯТЬ. СОЗДАВАЯ РАБОТЫ, КОТОРЫЕ КАЖУТСЯ ИДЕАЛЬНЫМИ И НЕПОСТИЖИМЫМИ, КАК И ПЕДАНТИЧНЫЕ ШЕДЕВРЫ КУБРИКА, ОНИ ДОКАЗЫВАЮТ, ЧТО ОТКРЫТЫ И ТЩАТЕЛЬНОМУ АНАЛИЗУ, И ОТЧАЯННЫМ СПЕКУЛЯЦИЯМ.

КОГДА ЛАРРИ ГОПНИК ПИШЕТ НА ДОСКЕ УРАВНЕНИЕ, МЫ СЛЫШИМ, КАК ОН ЧТО-ТО БОРМОЧЕТ СЕБЕ ПОД НОС, БУДТО ПЫТАЕТСЯ УБЕДИТЬ СЕБЯ ДАЖЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ СВОИХ СТУДЕНТОВ, ЧТО ЕГО УРАВНЕНИЕ ПРЕКРАСНО ОТРАЖАЕТ СЛОЖНОСТЬ «ПРИНЦИПА НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ», КОТОРЫЙ ОН ХОЧЕТ ДОНЕСТИ ДО НИХ. НО ВСЕ, ЧТО ОН МОЖЕТ СДЕЛАТЬ В КОНЦЕ СВОЕЙ ЭПИЧНОЙ ПИСАНИНЫ, — ПРОБОРМОТАТЬ: «ЭТО ДОКАЗЫВАЕТ, ЧТО МЫ НИКОГДА НЕ СМОЖЕМ ПО-НАСТОЯЩЕМУ УЗНАТЬ, ЧТО ПРОИСХОДИТ».

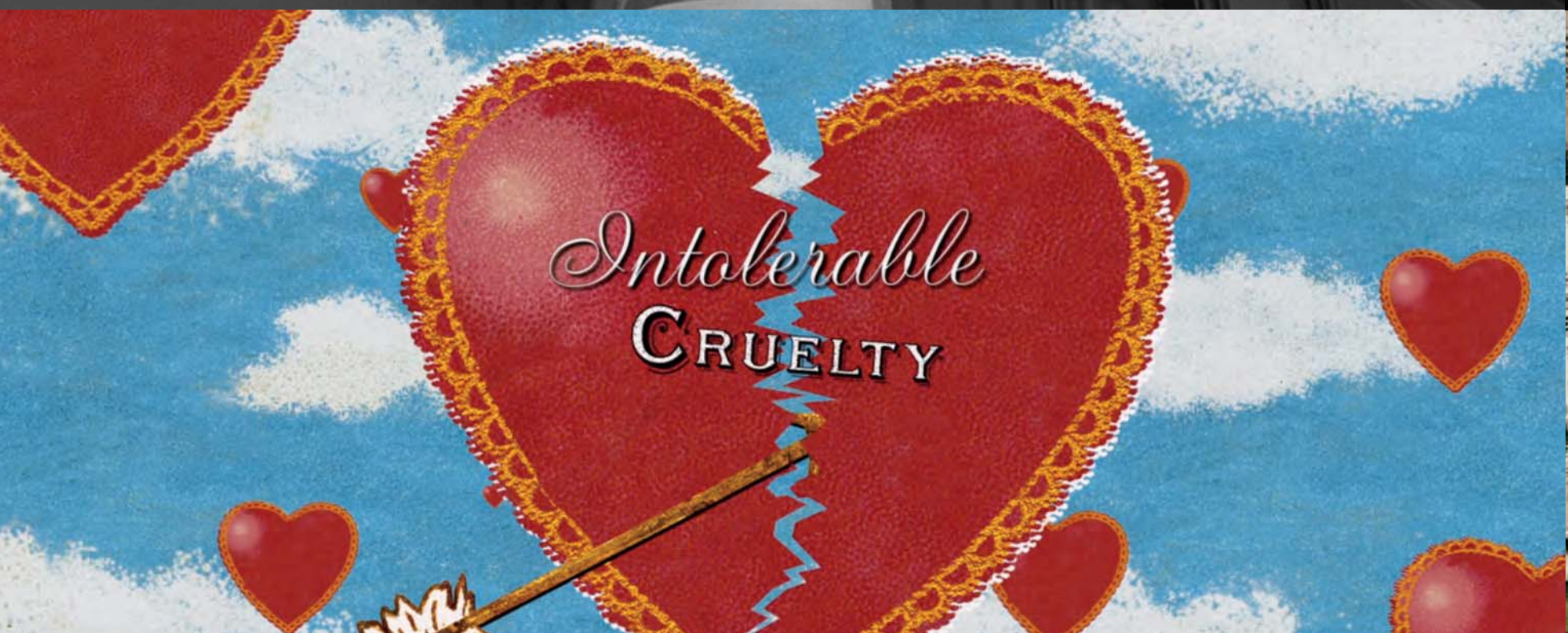
ПРИЗНАНИЕ ЛАРРИ В СМУЩЕНИИ ПЕРЕД ТАКИМ ОБЕСКУРАЖИВАЮЩИМ ПАРАДОКСОМ — ЭТО ПРИЗНАК СМирЕНИЯ, ДАЖЕ ЕСЛИ ПРЕДПОЛОЖИТЬ, ЧТО СОЗДАТЕЛИ ФИЛЬМА МОГЛИ ТАКЖЕ КИДАТЬ СВОЕЙ ПУБЛИКЕ «ПОНТЫ» — ЕСЛИ ПОЗАИМСТВОВАТЬ ФРАЗОЧКУ У ВЕЧНО РАЗДРАЖЕННОГО ДЖОННИ КАСПАРА ИЗ «ПЕРЕКРЕСТКА МИЛЛЕРА». В ИНТЕРВЬЮ И НА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЯХ БРАТЬЯ КОЭН СКЛОННЫ СМЕЯТЬСЯ НАД ТЕМ, ЧТО ИХ ФИЛЬМЫ ТРЕБУЮТ ОПРЕДЕЛЕННОГО УРОВНЯ ИНТЕЛЛЕКТА, ЧТОБЫ ИХ ПОНИМАТЬ, А НЕ НАСЛАЖДАТЬСЯ ИМИ. НЕЖЕЛАНИЕ ОБЪЯСНЯТЬ — ЭТО ИХ ПРЕРОГАТИВА, ХОТЯ ОНА ТОЛЬКО РАСПАЛЯЕТ ИХ КРИТИКОВ (ЧТО МОЖЕТ БЫТЬ, В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ, ИСТИННОЙ ЦЕЛЬЮ ИХ ТАКТИКИ). ОДЕРЖИМЫ ЛИ КОЭНЫ «ПРИНЦИПОМ

НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ», КОТОРЫЙ ОТРАЖАЕТ ИХ СОБСТВЕННУЮ ВОЗВЕДЕННУЮ В ПРИНЦИП НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ? ОЗНАЧАЕТ ЛИ ЭТО, ЧТО ОНИ — ХУДОЖНИКИ, РАБОТАЮЩИЕ В ИСТИННОЙ АМБИВАЛЕНТНОСТИ ОТНОСИТЕЛЬНО МИРА ВОКРУГ НИХ? ИЛИ ЭТО ПРОСТО ИХ АВАРИЙНЫЙ ЛЮК, КОТОРЫЙ УВОДИТ ИХ (И НАС) ВООБЩЕ ОТ ВСЯКОГО СМЫСЛА? «ЗАЧЕМ ОН СДЕЛАЛ НАС ВОПРОШАЮЩИМИ, ЕСЛИ НИКАКИХ ОТВЕТОВ ДАВАТЬ НЕ СОБИРАЕТСЯ?» — ЖАЛУЕТСЯ ЛАРРИ СВОЕМОУ РАВВИНУ, КОТОРЫЙ РАДОСТНО СООБЩАЕТ, ЧТО БОГ ЕМУ НИЧЕГО НЕ ДОЛЖЕН. СВЯТОЙ ЧЕЛОВЕК ГОВОРИТ: «ДОЛГ В ОБРАТНОМ НАПРАВЛЕНИИ».

ПОМНЯ ОБО ВСЕМ ЭТОМ, СЧИТАЙТЕ КНИГУ, КОТОРАЯ У ВАС В РУКАХ, ПОПЫТКОЙ ОТПЛАТИТЬ КОЭНАМ ЗА БЕСЦЕННУЮ ВОЗМОЖНОСТЬ ВОЗВРАЩАТЬСЯ К ИХ ФИЛЬМАМ. ЭТУ ПОПЫТКУ СОВЕРШАЕТ КРИТИК, КОТОРЫЙ ПРИЗНАЕТ, ЧТО ПОПАЛ В ПЕТЛЮ. ОН СТАРАЕТСЯ БОРОТЬСЯ С МАССИВНЫМ И МУСКУЛИСТЫМ ТЕЛОМ ИХ РАБОТЫ, КОТОРАЯ ПРЯМЫМ ТЕКСТОМ ОТВЕРГАЕТ БОРЬБУ. Я ХОЧУ РАЗГАДАТЬ МЕНТАКУЛУС (НЕИМОВЕРНО СЛОЖНУЮ ВЕРОЯТНОСТНУЮ КАРТУ ВСЕЛЕННОЙ, СОЗДАННУЮ ПОГРУЖЕННЫМ В ГЛУБОКУЮ ДЕПРЕССИЮ БРАТОМ ЛАРРИ ГОПНИКА, АРТУРОМ), ВМЕСТО ТОГО ЧТОБЫ ПРИЗНАТЬ ИХ ФИЛЬМЫ ТАЙНОЙ, И НАЙТИ НЕЧТО ВРОДЕ КОВРА ЧУВАКА, КОТОРЫЙ СВЯЗЫВАЕТ ВСЕ ФИЛЬМЫ ВМЕСТЕ. И ЕСЛИ У МЕНЯ НЕ ПОЛУЧИТСЯ, ТО ЭТОТ ПРОВАЛ БУДЕТ В ДУХЕ ПЕРСОНАЖЕЙ КОЭНОВ — НАЧИНАЯ ОТ БАРТОНА ФИНКА И ЗАКАНЧИВАЯ ЛЬЮИНОМ ДЭВИСОМ, — КОТОРЫЕ ХОТЯТ ВСЕГО, НО ОСТАЮТСЯ НИ С ЧЕМ. ДЕЛО В ТОМ, ЧТО В ЖИЗНИ НИЧТО НЕ ПРИХОДИТ С ГАРАНТИЕЙ.



THE MAN WHO WASN'T THERE



NO COUNTRY FOR OLD MEN

A SERIOUS MAN



BURN AFTER READING

TRUE GRIT



ИЗ НИОТКУДА

1984 — 1991

Это подлинная история: в начале 1980-х два режиссера возникли из культурного небытия как полностью сформированная созидательная сила. Вспомните сцену из фильма «Воспитание Аризоны» (1987), в которой братья Сноутсы внезапно вылезают из грязи в стороне от тюремного двора и начинают реветь, глядя в небеса, и вы получите идеальный визуальный образ прибытия Джоэла и Итана Коэнов на сцену американского кинематографа. Коэны буквально появились из ниоткуда (на самом деле из Сент-Луис-Парка, Миннесота); их было двое (Джоэл Коэн родился в 1955-м, на три года раньше своего младшего брата); и они производили слишком много шума, чтобы остаться незамеченными. Между 1984-м и 1991-м братья создали четыре фильма, в которых снискали себе репутацию авторов с уникальным почерком в Америке и за рубежом: криминальный триллер «Просто кровь» (1984), эксцентричная комедия «Воспитание Аризоны» (1987), гангстерская драма «Перекресток Миллера» (1990) и экзистенциальный и загадочный фильм «Бартон Финк» (1991).

Джоэл Коэн в титрах к этим фильмам обозначен как режиссер, а Итан упоминается как продюсер, и все же это различие было в основном косметическим. «Разделение труда довольно произвольно», — говорил Джоэл Коэн в интервью *Positif* в 1991-м, а постоянный соратник режиссеров Джон Туртурро называл их «двухголовым монстром».

В большинстве отчетов о режиссерском процессе Коэнов с 1984 по 2004 годы говорится об их синхронности на съемочной площадке. В 2004-м они впервые разделили между собой режиссерский титр в «Играх джентльменов». При монтаже фильма их сотрудничество было настолько тесным, что братья превратились в отдельную, третью кинематографическую сущность, «Родерика Джейнса». Это вымышленное, псевдонимное существование стало одной из сквозных шуток их работы, столь же прочной, как и поступательные движения камеры, типы персонажей или сюжетные повороты в их фильмах. Постоянство работ Коэнов может сравниться только с безошибочно повторяющимся закулисным рассказом об их жизни, опубликованным — практически слово в слово — во множестве разных изданий за эти годы.

С одной стороны, слегка нервирующее ощущение одинаковости этих статей можно принять за побочный продукт «добросовестной» журналистики, которая опирается на пару популярных источников, с другой стороны, эта одинаковость может идти от того, что эти кинематографисты всегда знали, что делать, чтобы их закадровые истории звучали одинаково. Обыденность биографических подробностей — часть легенды: воспитание представителей высшего класса идет от родителей — профессоров университетов; ссылки на их таинственную и в основном отсутствующую старшую сестру по имени Дебби; и насмешливые воспоминания братьев о спальном городке Сент-Луис-Парк, который «является американским эквивалентом Сибири». В книгах и журнальных статьях писали, что эта парочка провела детство, поглощая фильмы, которые крутили по местному телевидению, — они смотрели все, от картин Феллини до второсортных ночных фильмов категории Б, — а после начала экспериментировать со своей камерой Super-8, снимая ремейки любимых лент с друзьями-соседями в качестве актеров.

Из этой точки они совершили тройной прыжок через знакомую серию анекдотов про начало пути молодых режиссеров. Это и путешествие Джоэла, сначала в Нью-Йоркский университет, где он встретился и подружился с начинающим режиссером Сэмом Рэйми, а затем в Университет Техаса, где он впитал в себя окружающий колорит, который вдохновил его на фильм «Просто кровь»; и пребывание Итана, изучающего философию, в Принстоне, которое включало в себя диссертацию о Витгенштейне и несколько розыгрышей, например поддельную записку для учебной части, в которой в качестве причины длительного отсутствия указывался невообразимый несчастный случай на охоте; а также судьбоносную встречу братьев с выпускницами Йельской школы драмы Холли Хантер и Фрэнсис МакДорманд (последняя вышла замуж за Джоэла в 1984 году после актерского дебюта в фильме «Просто кровь») и воссоединение братьев в Нью-Йорке в 1980 году, где Итан работал секретарем в *Macy's*, чтобы оплачивать счета. Там они начали совместно писать сценарии, включая тот, что будет использован для их дебютного полнометражного фильма.

Этот портрет Коэнов как слегка неприспособленных умников, работающих терпеливо, но усердно на своих условиях, сохранился благодаря своей правдивости и романтичности. В 1981 году американский кинематограф переживал период интенсивного расслоения, в течение которого совокупный финансовый и художественный разрыв между фильмами, которые снимали крупные студии, и независимым кино становился шире, чем когда-либо прежде. Тогда же Джоэл Коэн ходил по домам потенциальных инвесторов из списка ста самых богатых евреев Миннесоты с проектором и пленкой, на которую был записан двухминутный трейлер. Очевидная любовь и признательность Коэнов к фильмам более ранней эпохи соответствовала синефилии (особому интересу к кинематографу, теории кино и кинокритике. – Прим. ред.) их предшественников в Новом Голливуде. Но когда такие фигуры, как Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Коппола и Майкл Чимино, постепенно поддавались гигантизму – когда «Врата Рая» (1980) Майкла Чимино втыкали вилку в труп того, что начиналось как движение против истеблишмента, – Коэны с ловкостью позиционировали себя как воины кинокультуры. «Невозможно сделать ничего более независимого, чем «Просто кровь», – сказал Джоэл Коэн в интервью изданию *Film Comment* в 1985 году. – Это было сделано людьми, которые не имели никакого опыта работы с киностудиями, ни с Голливудом, ни с какими-то другими».

Контраст между очаровательными и неординарными обстоятельствами создания фильма «Просто кровь» (в титрах указаны 168 инвесторов) и суровым, неумолимым блеском уже готового фильма использовался, чтобы представить Коэнов одновременно как интерпретаторов и новаторов – аутсайдеров, которые экономили время и энергию и имели достаточно здравомыслия, чтобы проскользнуть через заднюю дверь индустрии, а не разбивать себе лоб о главные ворота. Будучи не в состоянии найти дистрибьютора в Лос-Анджелесе, братья потрясли международную фестивальную структуру своим дебютом, получив похвалу от критиков (Ричард Корлисс из *Time* назвал «Просто кровь» «дебютным фильмом, столь же пугающе уверенным, как никакой другой со времен Орсона Уэллса») и поддержку влиятельного независимого дистрибьютора Бена Баренхольца. Он заключил с братьями сделку в своей компании *Circle Films*, которая взялась выпускать в прокат их следующие три проекта.

Основным в соглашении Коэнов с Баренхольцем была их полная художественная свобода. Эта опция казалась еще более ценной после беспокойного производства и провального приема фильма «Волна преступности» (1985), пародии на фильмы ужасов, написанной братьями для Сэма Райми, – триумф его раннего шедевра «Зловещие мертвецы» (1981) не смог удержать руководство *Embassy*

Pictures от вмешательства в монтаж нового фильма. «Дело было не в деньгах, – сказал Баренхольц Рональду Бергану – Они хотели работать без помех. И я создал им эти условия». Какое бы давление ни испытывали Коэны, пытаюсь повторить успех фильма «Просто кровь», их сделка с *Circle Films* означала, что они могут подойти к задаче с любой точки зрения. «После того как мы закончили «Просто кровь», мы хотели сделать что-то совершенно другое, – объяснил Итан Коэн в 1987 году. – Мы хотели, чтобы это было смешно и с более быстрым ритмом».

Скорость, безусловно, была одной из важнейших составляющих «Воспитания Аризоны», гипер-стилизованной басни о бездетной паре из трейлер-парка, которая неуклюже похищает ребенка продавца мебели, чтобы вырастить его как собственного. «Просто кровь» была неизвестным товаром, к нему никто в Голливуде не мог прикоснуться, но «Воспитание Аризоны» спровоцировало войну между ведущими дистрибьюторами (фильм был выпущен *20th Century Fox*, которая обеспечила половину бюджета в шесть миллионов долларов). Критики сравнивали «Аризону» с быстрыми сумасбродными комедиями Престона Стёрджеса, а также со знаменитыми мультфильмами аниматора *Warner Bros.* Чака Джонса «Дорожный бегун» (связь усиливается и тем, что персонажи Николаса Кейджа и Рэндала «Текс» Кобба носят татуировки с изображением мистера Лошадиная Сила). Подъем кассовых сборов «Аризоны» (более 20 миллионов долларов в США) в сочетании с ее более мягким комическим чувством, неряшливостью, далеко отошедшей от холодной расчетливой мерзости фильма «Просто кровь», казалось, обещал прорыв в мейнстриме. Но прорыва не произошло, так как после «Воспитания Аризоны» Коэны начали снимать странные интеллектуальные фильмы.

«Перекресток Миллера», вышедший в тот же год, что и яркая гангстерская драма Мартина Скорсезе «Славные парни», выглядел холодным и сложным для восприятия и не смог окупить свой бюджет в 10 миллионов долларов. Просматривая фильм накануне нью-йоркского кинофестиваля, влиятельный рецензент *New York Times* Винсент Кэнби подсчитал добросовестные отсылки Коэнов к нуарному кино и литературе, прежде чем сделать вывод: «Ну и что?» Немного обескураживающий аспект «Перекрестка Миллера» отражал обстоятельства его создания: сюжет был настолько сложным, а процесс долгим (они потратили на сценарий «Перекрестка» год), что Коэны сделали перерыв в работе и за три недели написали сценарий для «Бартон Финка». «Чтобы избавиться от проблем, связанных с этой историей, мы начали думать о другой», – сказал Джоэл в интервью с Мишелем Симаном и Хубертом Ньогре. Сосредоточение внимания в «Бартоне Финке» на писателе, который находится в творческих муках,



наводит на аналогию. Всего через несколько месяцев после коммерческого провала «Перекрестка Миллера» «Бартон Финк» стал магнитом для наград в Каннах, выиграв три главных: «Золотую пальмовую ветвь», «Лучший режиссер» и «Серебряную премию за лучшую мужскую роль» (Джон Туртурро).

Если разделить карьеру Коэнов на ранний, средний и поздний периоды, «Бартон Финк» будет фильмом, который соединяет первый и второй периоды. Это последний фильм, снятый в сотрудничестве с Circle Pictures, и первый фильм с участием британского оператора Роджера Дикинса, заменившего Барри Зонненфельда. Есть что-то самореферентное в истории «Бартона Финка» с гордым, независимым, одобренным критиками драматургом, работающим на голливудскую студию и ошетинившимся против

конвейерного менталитета, который он там обнаруживает. В момент выхода на экраны «Бартон Финк» был истолкован некоторыми критиками как сигнал бедствия, разожженный режиссерами, потерявшими голову из-за их неожиданного успеха и фантазирующими о его потенциальных подводных камнях. Эта фантазия станет реальностью довольно скоро, когда Коэны сбегут в Лос-Анджелес, чтобы снять свой самый дорогой на сегодняшний день фильм в Warner Bros. под руководством продюсера Джоэла Сильвера. Бюджет в 25 миллионов долларов, выделенный на «Подручного Хадсакера», послужил доказательством того, что Коэны вошли в число ведущих американских режиссеров, даже несмотря на то что вступительная сцена фильма стала яркой иллюстрацией старого принципа: что высоко взлетает, должно упасть.



Просто кровь

(Blood Simple)

ПРЕМЬЕРА:

18 января 1985

БЮДЖЕТ:

1,5 миллиона долларов

СТУДИЯ:

Circle Films

В РОЛЯХ:

Джон Гец

Фрэнсис МакДорманд

Дэн Хедая

М. Эммет Уолш

Сэм-Арт Уильямс

Дебора Ньюманн

Ракель Гавиа

Ван Брукс

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Любовный треугольник	22%
Обман	16%
Мотаун	13%
Тухлая рыба	10%
Копание могилы на скорую руку	9%
Потолочные вентиляторы	8%
Пугалки	7%
Травма паха	6%
Пот	5%
Споры о холодной войне	4%

Настроение фильма задается с самых первых кадров: на экране медленно сменяются пейзажи Западного Техаса, а тучный продажный частный детектив Лорен Виссер (Майкл Эммет Уолш) в широкополой шляпе, готовый делать самую грязную работу за достойную плату, излагает жизненную философию, такую же жесткую, грубую и ограниченную, как и он сам: «Главное, не жалуйся. Даже если все идет не так, не плачься соседу, не проси о помощи». Суть его мысли в том, что сочувствие и милосердие – удел неудачников, не говоря уже о благих намерениях и планах, с ними связанных. Не старайтесь быть ко всему готовым, ведь «что-то всегда может пойти не так». Это жесткая речь настоящего подонка, который знает, что говорит, потому что он существует как палка в шестеренках, а не винтик в колесе. Если что-то идет не так, то только потому, что он этого хочет.

В большинстве фильмов-нуар роль детектива заключается в решении проблем, а не в их создании. В «Просто кровь» Лорен Виссер нарушает эту традицию, даже несмотря на то что Коэны ставят его в один ряд со всеми хитрыми частными детективами, ведущими двойную игру. Название фильма взято из острого эпизода криминального романа Дэшила Хэмметта «Кровавая жатва», впервые опубликованного в 1927–1928 годах в американском журнале Black mask. «Этот проклятый городишко меня достал, – произносит герой книги. – Если я не уйду в ближайшее время, то помешаюсь на крови, подобно местным жителям» (If I don't go away soon, I'll be going blood simple like the natives). Говорящий это – частный детектив, который имеет право бояться потерять рассудок, ведь его работа требует, чтобы он всегда оставался в своем уме. Этот безымянный следователь,



«ЧТО Я ЗНАЮ О ТЕХАСЕ»

В первую сцену их первого фильма Коэны вставили серию пейзажных съемок, чтобы создать ощущение места; скудность и запустение ландшафта подчеркивают философию о том, что «каждый сам за себя».

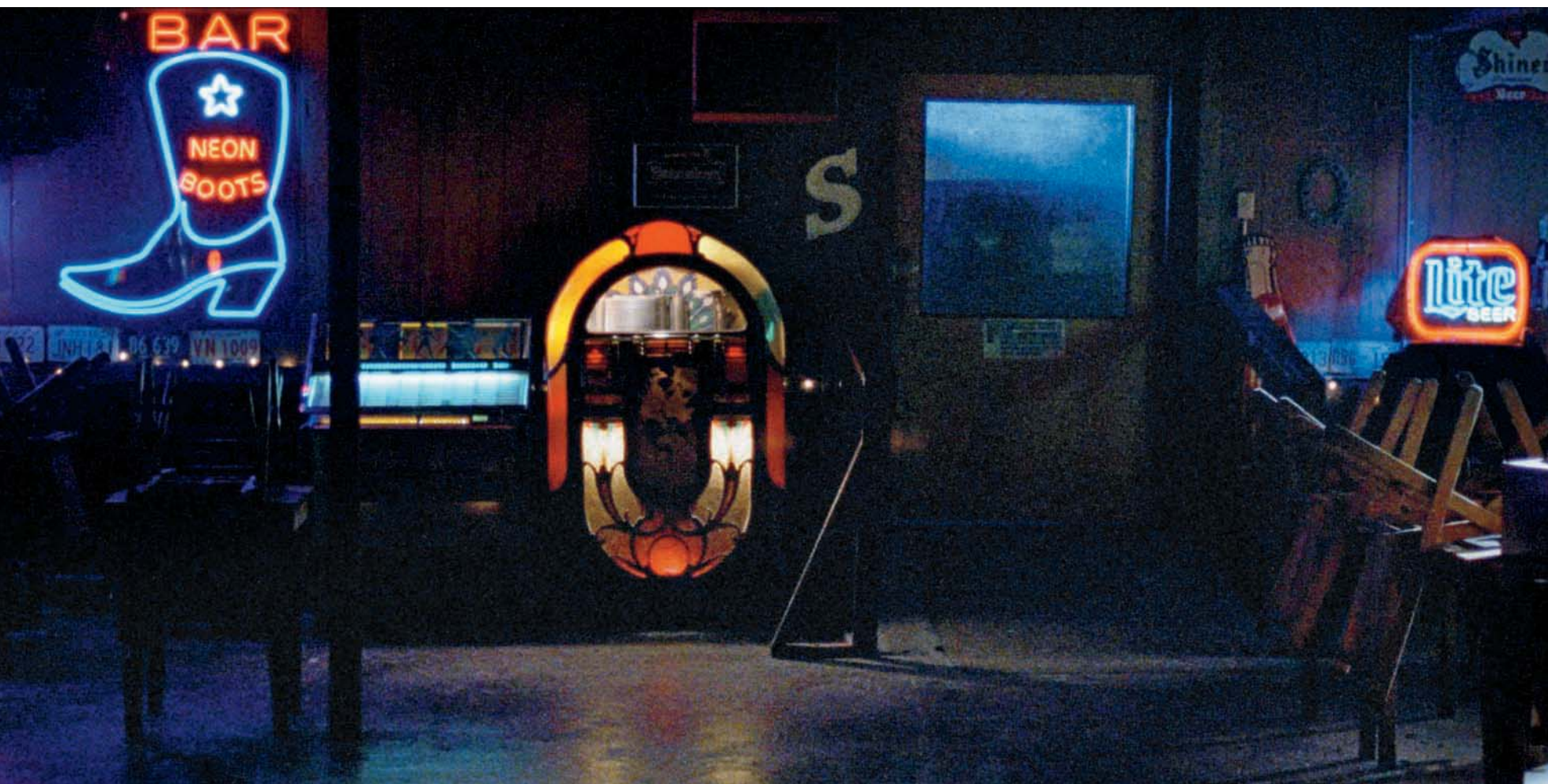


ЛЮБОПЫТНЫЙ ТОМ

В фильме живые персонажи показаны мертвыми; с помощью *Palagoid* и последующей обработки Виссер делает серию снимков Рэя и Эбби так, чтобы создалось ощущение, будто они убиты.

которого называют «континентальный сыщик», отправляется из Сан-Франциско в Персвилл, штат Техас, чтобы расследовать убийство издателя газеты. Он оказывается в самом центре борьбы за влияние, где его статус аутсайдера становится преимуществом, и переходит с одной стороны на другую, когда того требует ситуация. Проявление насилия, следующее за появлением оперативника, является «кровавой жатвой»: преступники пожинают то, что сеют. Антигерою Хэммета все сходит с рук, потому что он умнее местных жителей: даже в нескольких весьма компрометирующих ситуациях он не показывает себя простаком.

«Кровавая жатва» — основополагающее произведение для Коэнов, которое вдохновило их не только на «Просто кровь», но и на «Перекресток Миллера». Для первого фильма они заимствовали некоторые ключевые моменты из книги Хэммета, и довольно очевидно, что это дань уважения писателю и его работе. Но на самом деле «Просто кровь» еще в большей степени обязана романам одного из главных современников Хэммета. В рецензии на фильм в журнале *Time* Ричард Корлисс писал, что «место действия — это городишко у проселочной дороги, ведущей из юго-запада в никуда, но эмоциональная топография имеет явные признаки влияния Джеймса М. Кейна». Как и в экранизациях по книгам Кейна «Почтальон



всегда звонит дважды» и «Двойная страховка», «Просто кровь» рассказывает об осложнениях, которые возникают из-за романа несчастливой замужней женщины. Коэны, конечно, не стесняются своих аллюзий («Человек, которого не было» еще больше обязан произведениям Кейна), но, когда фильм вышел на экраны в 1984 году, поклонники и недоброжелатели в равной степени ухватились за эти сравнения и отказались их отпускать.

Ход их мыслей можно объяснить примерно так: единственный способ объяснить, как паранеофитов-кинематографистов смогла сделать что-то столь же совершенное и убедительное, как «Просто кровь», работая с ограниченными ресурсами и вне студийной системы, — это сказать, что они стояли на плечах великанов. Дуэт из Миннесоты изображали как озорного старшекурсника, списывающего у опытных мастеров. «Студенты кинематографических факультетов, которые смотрят старые фильмы, заинтересовываются дешевыми триллерами категории Б или эксплуатационными картинками, обладающими художественными качествами, — пишет Полин Кейл в *The New Yorker*, — и они зачастую снимают скучные, пустые короткометражные фильмы, в которых нет ничего, кроме подражания этим картинкам... «Просто кровь» — это, по большому счету, именно такой студенческий фильм».

Скептицизм Кейл может казаться чрезмерным после канонизации фильма «Просто кровь», но он действительно выражает взгляд на эту картину как на своего рода постмодернистский гибрид. Коэнам часто приписывают, что они извлекли выгоду из моды начала восьмидесятых на картины, снятые по мотивам старых нуар-фильмов, например «Жар тела» Лоуренса Касдана (1981), «Несмотря ни на что» Тейлора Хэкфорда (1984) и «На последнем дыхании» Джима МакБрайда (1983); затем они скрестили это с натуралистичной кровопролитностью зарождавшегося жанра сплэттер, примером чего стал независимый хит «Зловещие мертвецы» Сэма Рэйми (1981), над созданием которого Джоэл работал в роли помощника редактора, когда учился на кинематографическом отделении в Нью-Йоркском университете. Это в некоторой степени объясняет первоначальную известность фильма «Просто кровь» и его кинематографическую привлекательность, однако это также говорит о наборе хитроумно синтезированных сценариев, продуманной

структуре, причем Коэны выступают в роли коварных оппортунистов. Вместо описания его (неоспоримых) ориентиров, лучше посмотреть на «Просто кровь» как на своего рода отправную точку — источник стилистической и тематической оригинальности Коэнов. Этот фильм указывает путь вперед для его создателей, хотя они, несомненно, в то же самое время оглядываются назад.

Первый монолог Виссера служит увертюрой — этот прием Коэны будут повторять несколько раз на протяжении всей своей карьеры: «Воспитание Аризоны», «Большой Лебовски», «Человек, которого не было» и «Железная хватка». В этих монологах выражается их любовь к специфическим, региональным просторечиям. Использование Коэнами голоса за кадром всегда носит личный характер и никогда не бывает всезнающим, как в фильмах Стэнли Кубрика, где бестелесные рассказчики описывают (или, как в «Барри Линдоне», комментируют) действие. Как и Кубрика, братьев часто критикуют за то, что они смотрят на своих персонажей свысока. «Просто кровь» показывает, что они работают более элегантно и сложно в обратном направлении: вместо того чтобы просто снисходительно относиться к бесконечно неприятному Виссеру, используют его как сосуд для выражения мировоззрения, которое их фильм будет одновременно оправдывать и критиковать.

Идея, что «Просто кровь» — это история, рассказанная с позиции Виссера, если не от его лица буквально, то с точки зрения карательной перспективы, которую он представляет, — развивается, когда детектив отдает своему клиенту фотографии, которые он сделал в рамках нового задания. Владелец бара Марти (Дэн Хедая) нанял Виссера, чтобы тот проследил за его женой и узнал, не изменяет ли она. Его отвращение к снимкам, на которых Эбби (его жена) и Рэй (его сотрудник) спят в объятиях друг друга в постели мотеля, говорит о том, что он увидел больше, чем хотел. Сам Виссер проявляет находчивость в поисках пары и фотографировании — это одно; а его развлечение, когда он, смеясь, тычет в лицо Марти своей работой: «Могу подсказать, где делают хорошие рамочки для фотографий» — это другое. Фотографии являются неопровержимым доказательством того, что жизнь Марти находится на распутье. Что-то пошло не так.

Внизу слева: Музыкальный автомат как рассказчик: проигрывая слова трека «Это та же самая старая песня», он высказывается по поводу происходящего на экране.



Мертвые рыбы, лежащие на столе Марти во время его встречи с продажным частным детективом Виссером, – идеальный символ холодного, меланхолического и хищного настроения фильма. Они не просто так выдвинуты на передний план кадра – их появление предвосхищает гору человеческих трупов, среди которых окажутся Марти и Виссер.





Слева: Неспособность Рэя навести порядок после обнаружения тела Марти отсылает нас к названию фильма; именно «просто кровь» заставляет его так паниковать.

Справа: Этот потрясающий вид сверху на машину Рэя, одиноко припаркованную посреди поля, говорит о том, что персонаж находится в этическом вакууме после того, как похоронил Марти заживо.

Но по мере развития истории они также будут служить доказательством того, как легко можно подделывать правду или скрывать ее. В фильме Коэны показывают, что не всегда можно доверять своим глазам. Не верьте ни во что, что вы не можете увидеть сами.

Сцена встречи Виссера и Марти – роковая беседа между двумя персонажами, сидящими за столом напротив друг друга, – станет классической для фильмов братьев Коэн. В большинстве случаев это способ драматизировать столкновение главного героя с некой силой, которая всегда воплощена в человеке, сидящем за столом напротив. Однако в «Просто кровь» Марти не демонстрирует никакого преимущества над Виссером, даже будучи его работодателем, а его уверенная осанка абсолютно противоречит его полной наивности. Эта стратегия блокировки повторяется во второй раз после того, как Марти договаривается с Виссером об убийстве Эбби и Рэя в обмен на большую сумму денег. Войдя в кабинет Марти, Виссер вручает ему почти такие же фотографии, поспешно подделанные,

чтобы создать впечатление, что Эбби и Рэй убиты. Марти убежден в их подлинности. Является ли это признаком того, что он – как предупреждал его Виссер – «сошел с ума» от ярости и разочарования, или это следствие какого-то врожденного ментального блока – нельзя сказать однозначно. По иронии судьбы, его неспособность распознать поддельные огнестрельные ранения немедленно приводит к тому, что его убивают по-настоящему. «И кто теперь выглядит глупо?» – спрашивает Виссер, когда дым рассеивается, будто это не риторический вопрос. Он сумел убедить Марти в том, что убил Эбби и Рэя, чтобы убить его и отвести от себя подозрения, и добился при этом хорошей оплаты услуг, которых на самом деле не оказывал, – Виссер в самом деле кажется довольно умным.

Финансовые мотивы обмана – обычное явление в фильмах Коэнов. Они фигурируют в сюжетах «Фарго», «Большого Лебовски», «Человека, которого не было», «Невыносимой жестокости», «Играх джентльменов», «Старикам тут не



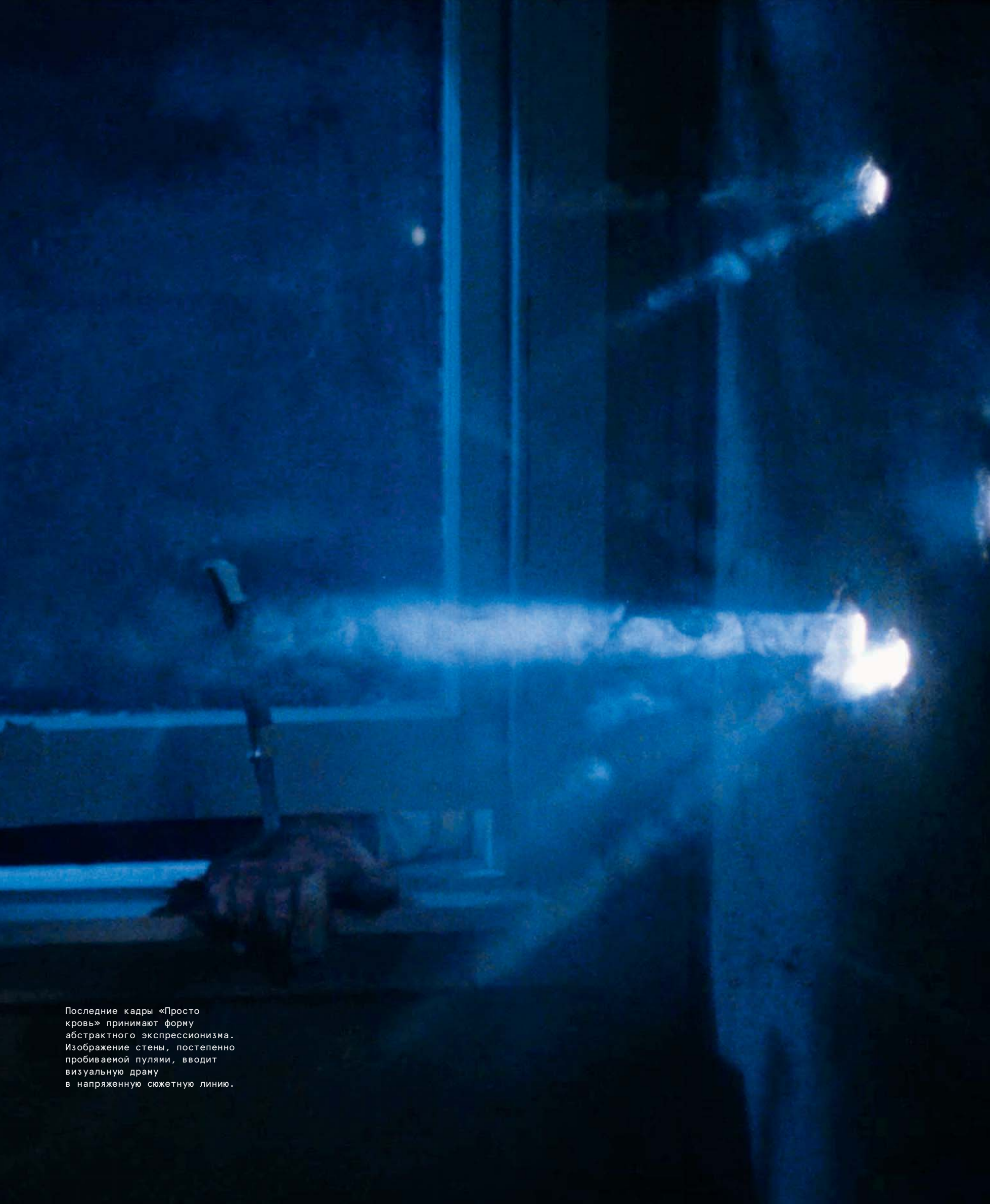
место», «После прочтения сжечь» и «Да здравствует Цезарь!». «Просто кровь» начинает эту традицию на ура. Смерть Марти шокирует, а последующая зловещая тишина дает зрителям шанс перевести дух после ужасного предательства Виссера. «Просто кровь» – это первый из многих фильмов Коэнов, где даже самые горячие интриганы гибнут от собственной беспечности. Виссер хотел вовлечь Эбби в дело об убийстве Марти, оставив ее пистолет на месте преступления. Но в то же время он случайно оставил там зажигалку со своими инициалами. Это типичная ошибка для новичка, которая вновь возвращает нас к вопросу: «И кто теперь выглядит глупо?»

Это признак того, что Виссер сам стал простаком. Его чувство превосходства и понимание, что он втянул себя в грязную историю и полностью использовал ее для собственной выгоды, неожиданно исчезают. Он заражается той же лихорадочной паранойей, которая захватила других персонажей. Нагромождение беспорядочных событий во второй половине фильма представляет собой наиболее запутанный и сложный сюжет среди всех работ братьев. Может возникнуть впечатление разрастающегося кровавого хаоса, но на самом

деле винты вращаются синхронно, подобно потолочным вентиляторам или играющему по кругу саундтреку Картера Бёруэлла.

В фильме всего четыре главных персонажа, и к финалу трое из них (Эбби, Рэй и Виссер) станут убийцами. Четвертый (Марти) тем временем несколько раз предстанет мертвым. В разные моменты сюжета каждый из убийц считает, что убил Марти. Но только Рэй, неожиданно завершив работу, которую начал Виссер, захоронением своего тяжело раненного босса живьем, оказывается прав. Единственная настоящая жертва Виссера – Рэй, которого он застрелил из винтовки до того, как попытался проделать то же самое с Эбби. Однако ему это не удается и Эбби сама убивает Виссера, думая, что это Марти, – эта ошибка ставит под сомнение ее героизм как последней оставшейся женщины. Игра Фрэнсис МакДорманд в роли Эбби – один из самых впечатляющих аспектов фильма. Хотя это далеко не достойный восхищения персонаж, Коэны последовательно противопоставляют ее силу слабостям трех окружающих ее мужчин. Есть эпизод, в котором Эбби пинает Мартина в пах, когда тот нападает на нее в ее же доме. Позже, когда Рэй бросает землю на Марти, тот пытается выстрелить из разряженного





Последние кадры «Просто кровь» принимают форму абстрактного экспрессионизма. Изображение стены, постепенно пробиваемой пулями, вводит визуальную драму в напряженную сюжетную линию.

пистолета, и пустой пистолет напоминает о его символическом оскотлении. Соблазнение Рэя – событие, которое катализирует драму, но Эбби при этом – единственный человек в фильме, побуждения которого не движимы местью (Марти), алчностью (Виссер) или глупым чувством вины (Рэй). Тот факт, что участие Эбби в связанных с ней интригах не имеет никакого отношения к деньгам, очень важен. Это в общих чертах обозначает этическое отношение многих героев-неудачников в фильмах Коэн к деньгам, включая тех, которых сыграла МакДорманд. Это не только морально стойкая Мардж Гандерсон из «Фарго» – пример некоего компетентного авторитетного деятеля, которой нет места в пугающе безнравственной, почти беззаконной вселенной фильма «Просто кровь», но и Дорис в «Человеке, которого не было» – совсем другой тип изменяющей жены, невольно несущей ответственность за планы мужа о присвоении чужих денег. Исключением будет Линда Лицке в «После прочтения сжечь», чья жадность не знает границ.

В момент, когда Эбби решает дать отпор своему агрессивному и жестокому мужу и говорит, что

она его не боится, она слышит голос Виссера и осознает, что у нее никогда не будет такого шанса. Эта ирония подтверждает гениальную природу мизансцен Коэнов и погружает действие в кромешную темноту. Эбби в течение всего фильма была «в темноте». Она не замечает ни того, что Марти узнал о ее неверности, ни того, что он нанял Виссера, чтобы следить за ней и Рэем, ни того, что Виссер подставил ее, ни того, что Рэй убил Марти, ни даже того, что ее жизнь находится в опасности – вплоть до убийства Рэя у нее на глазах. Визитная карточка фильма – кадры с выстрелами из дробовика, пробивающими стену и создающими лучи света, которые прорезают темноту. Это символ озарения Эбби: она понимает, что ставка в этой игре – жизнь.

Еще одно (последнее) указание на импотентность мужчины, стреляющего из пистолета: застряв в ванной комнате рядом с Эбби, Виссер не может поразить скрытую от его глаз цель даже несколькими выстрелами. Конечно, оправданием может быть его ранение. Кадр с пригвожденной рукой Виссера за несколько минут до этого – каламбур: после серии успешных



ПОСЛЕДНЯЯ ДЕВУШКА

Эбби – последняя женщина, оставшаяся в живых в «Просто кровь», и первый из нескольких необычайно сложных персонажей, сыгранных Фрэнсис МакДорманд у братьев Коэн.



ПОЙМАННЫЙ С ПОЛИЧНЫМ

Жестокое, кровопролитное насилие в финальной части – влияние фильмов ужасов (сплэттеров) восьмидесятых, таких как «Зловещие мертвецы». Это фактор внезапности, вызывающий во время кульминационного момента инстинктивный страх.



НЕ ТОТ ЧЕЛОВЕК

Убийство Виссера Эбби – это пример заслуженной расплаты, совершенной абсолютно случайно; она думает, что стреляет в Марти, но на самом деле убивает незнакомца.



ПОСЛЕДНЯЯ КАПЛЯ

Первый вопросительный знак, завершающий фильм Коэнов: проживет ли Виссер достаточно долго, чтобы выпить капельку воды, стекающую по раковине в ванной комнате?

обманов детектив был пойман с поличным. Смещение умеренной, догматичной стилизации и кровавости фильмов ужасов предвосхищает эстетику «Фарго» с его минималистской, белоснежно-багровой цветовой схемой и «Старикам тут не место», в котором схожим образом изображены пулевые отверстия.

Любовь Коэнов к превращению заключительных кадров в экзистенциальные вопросительные знаки проявляется и здесь. Крупным планом мы видим Виссера, лежащего на полу и смотрящего на трубы под протекающей раковиной, а затем – падающие с труб капли, на которые мы смотрим глазами Виссера. Это движение, которое рифмуется с первой сценой фильма, и предположение, что мы должны посмотреть взглядом персонажа на события. Он ранен и потрясен тем, что Эбби перепутала его с Марти. Его глаза расширяются, когда он понимает, что может сделать последний глоток воды, прежде чем умрет. Титры появляются, когда капля начинает падать, и это дает возможность предположить, что создатели фильма не дают злодею даже мельчайшего облегчения, малейшего шанса на прощение, погружая его сознание в черноту.

Так или иначе, это отказ в милосердии, что усугубляется выбором жизнерадостного саундтрека *It's the Same Old Song* («Это же старая песня») группы The Four Tops, который играет в фильме три раза (первый раз – из музыкального автомата, второй – в момент, когда Рэй стирает кровь Марти в его кабинете),

но значение песни раскрывается именно в третий раз. В оригинальном релизе «Просто кровь» на VHS песню заменили на The Believer Нила Янга, но режиссерская версия 2001 года подтверждает важность саундтрека как основополагающей темы. Выбор старого шлягера говорит об уважении Коэнов к более ранним работам, на которые они опирались: несколько не скрываемое признание того, что «Просто кровь» является возвратом к традициям нуара. Но «Просто кровь» – это также вечная история о цикличной природе насилия и предательства, а песня, подобно вентилятору на потолке, становится символом постоянной обоюдной жестокости, не имеющей конца.



В «Просто кровь» Рэй хоронит раненого Марти живьем. Это неуклюжее убийство – что-то среднее между праведной местью и презренной жестокостью.



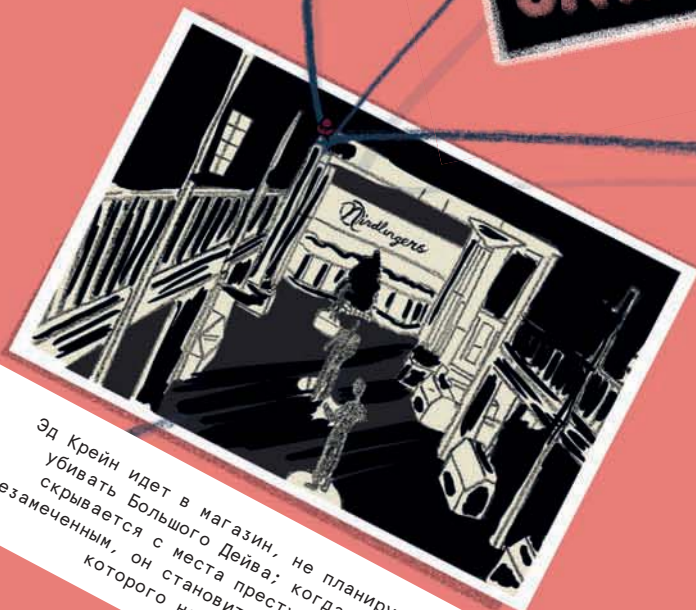
Магазины Short Stop («Короткая остановка») в «Воспитании Аризоны» намекают, что рецидивисту Хаю не удастся долго оставаться на свободе.



CRIME SCENES



Последствия «грандиозного побоища в пустыне» задают болезненный, кровавый тон для фильма «Старикам тут не место».



Эд Крейн идет в магазин, не планируя убивать Большого Дейва; когда он скрывается с места преступления незамеченным, он становится «Человеком, которого не было».



Тройное убийство, которое завершает первый акт «Фарго», на самом деле не было основано на реальных событиях, как говорится в преднамеренно ложных вступительных титрах к фильму.





Воспитание Аризоны

(Raising Arizona)

ПРЕМЬЕРА:
17 апреля 1987
БЮДЖЕТ:
6 миллионов долларов
СТУДИЯ:
20th Century Fox
Film Corporation
В РОЛЯХ:
Николас Кейдж
Холли Хантер
Джон Гудман
Уильям Форсайт
Трей Уилсон
Рэндалл Кобб
Сэм МакМюррей
Фрэнсис МакДорманд

ОСТОРОЖНО!
В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Родительская тревога	21%
Скептицизм	
«Утра в Америке»	18%
Мультфильмы Чака Джонса	13%
Пародия на «Воина дороги»	11%
Обнимашки	10%
Фотографии со вспышкой	9%
Шик трейлерного парка	6%
Взрывы	5%
Некрашенная мебель	4%
Мертвые зайчики	2%
Польские шутки	1%

Фильм «Воспитание Аризоны» начинается кадром с полицейским ростомером. На его фоне появляется грабитель супермаркетов Хай (Н. I. «Hi») МакДаннох (Николас Кейдж), который вот-вот попадет в тюрьму в Темпе, Аризона. Выражение лица Хая меняется с тоскливо обреченного на полное безрассудного желания, когда он встречается глазами с женщиной-полицейским, которая его фотографирует: это любовь с первого взгляда. Нельзя сказать того же об офицере Эд (Холли Хантер), на лице которой лежит маска безразличия, а объектив фотокамеры служит обрамлением ее личного и профессионального скептицизма. Это тщательно сконструированное введение заставляет нас увидеть Хая – рассказчика и протагониста фильма – глазами Эд. Пустой черно-белый фон ростомера ставит вопрос, на который нельзя ответить в дюймах: как этот бестолковый взлохмаченный парень с татуировкой мультяшного дятла сможет ее завоевать?

Наполовину застенчивая, наполовину вольчья улыбка Кейджа, с которой начинается эта история, уводит «Воспитание Аризоны» от фильма «Просто кровь» и его непривлекательных персонажей, которые ничего не достигают: момент триумфа Эбби подрывается ее осознанием, что не Марти был застрелен за дверью ванной комнаты; подтверждение точки зрения Виссера, что «ничто не приходит с гарантией», происходит за счет его собственной жизни. В фильме «Просто кровь» каждая встреча и каждое взаимодействие – это мышеловка, и Коэны всегда тут как тут, готовы захлопнуть капкан. Мир «Воспитания Аризоны» более милостивый и просторный, в нем больше свободы движения для его персонажей, а камера Барри Зонненфельда крутится и делает пируэты в пространстве с неконтролируемой энергией. Расширенный пролог «Воспитания Аризоны» начинается как карусель движения Хая в тюрьму и из тюрьмы. «Жизнь в тюрьме идет строго по правилам, и даже чересчур», – откровенничает Хай на фоне гротескных изображений объекта строгого режима. Введение в сюжет через быстрые кадры показывает монотонность: осмотры коридоров тюремных блоков; вид сверху на заключенных, лежащих, как сардины, на своих койках; и медленные скольжения камеры на сеансах групповой терапии, будто высмеивающие психотерапевтическую шаблонность. Бородатый тюремный консультант говорит Хаю, что большинство мужчин его возраста заводят

A stylized, high-contrast illustration of a man from the chest up. He has dark hair, a mustache, and is wearing sunglasses. He is dressed in a red shirt with a yellow and pink floral pattern over a white t-shirt. He is holding a black rectangular placard with white text. The background is a white circle with black horizontal lines on the left side, set against a black background.

H.I.M^cDUNNOUGH

NO. 14686

NOV 29 83





ПОДГУЗНИКИ

Раньше Хай грабил супермаркеты ради денег, теперь отцовство заставляет его совершать грабеж ради памперсов. В обоих случаях необходимость кражи обусловлена желанием держаться на плаву в условиях дороговизны жизни. Эта идея актуализируется сценарием и операторской работой.



МИСТЕР ХОСПАУЭР

Татуировка Хая символизирует его грубость и вместе с этим внутреннюю детскую нежность; птица Мистер Хоспауэр с сигарой в зубах была логотипом гуру по починке автомобилей Клэя Смита в 1950-х.

Вверху: Попытки Хая противостоять своим страхам перед семейной жизнью и отцовством порождают множество зеркальных образов в «Воспитании Аризоны»; узнав, что Эд не может иметь детей, Хай с трудом смотрит себе в глаза.

Внизу: В «Воспитании Аризоны» безалаберное поведение братьев Сноутсов противопоставляется попыткам Хая исправиться. Они показаны как вредные воришки на контрасте с их бывшим сокамерником.

семью, а на доске позади него нарисована круговая диаграмма «Общество в целом» с вырезанным кусочком, представляющим «недостающую часть». Почти каждый кадр в этом отрывке является гэгом. И даже название сети супермаркетов, которые грабит Хай, указывает на циклический ритм его жизни – неоновая вывеска гласит: «Короткая остановка».

Нехватка самоконтроля чувствуется даже в попытках Хая избавиться от внешних факторов. «Я пытался завязать и стать паинькой, – говорит он, – но это оказалось нелегко, когда в Белом доме сидит такой придурок, как Рейган... Говорят, он приличный человек, может быть, его советники запутали». Ссылка на Рейгана фиксирует «Воспитание Аризоны» в контексте 1980-х, «экономики просачивания», и Коэны продолжают выписывать социокультурный подтекст на полях кадра. Товарищ Хая по тюремным пенатам спит на фоне небольшой картинке с Джоном Ф. Кеннеди, хотя его рассказы о нищете такой степени, что он иногда ел песок от голода, точно уж не восхваляют то время. Когда Хай, нанятый конвейерным рабочим на огромный производственный конгломерат (его название «Хадсакер Индастри» – предвестник фильма «Подручный Хадсакера»), идет получать свою зарплату, кассир улыбается и говорит: «Правительство кусается, да?» Действие в этом пассаже синкопируется со звуком голоса Эда – первоначального воплощения закона и порядка в униформе, выкрикивающего: «Направо!» При Рейгане количество заключенных в тюрьмах США резко возросло вместе с разрывом между богатыми и бедными; если политический подтекст является преднамеренным, то он трансформирует реплику Эда в двусмысленность в кубе (помимо его двойного значения – хореографической команды и официального требования – еще и любовное предложение Хаю измениться). Однако если все время поворачивать направо, ты окажешься в круговом движении. «Воспитание Аризоны» становится басней о своенравном человеке,

который меняет одну заикленность на другую. Хай на скорую руку женится на Эде, и их взаимное желание завести ребенка – это его шанс вырваться из круга повторяющихся преступлений и броситься с головой в домашние обязанности. «Существует специальное название для таких, как ты, – ухмыляется надзиратель, – рецидивист».

Сложность этой трансформации отражает ощущение случайности, уже введенное братьями в фильме «Просто кровь», – «что-то всегда может пойти не так». Отвращение Коэнов к рецидивизму на этом, раннем, этапе их карьеры означает, что «Воспитание Аризоны» подходит к той же идее с другой стороны – не с точки зрения фатализма нуара, но с точки зрения очаровательной беспечности эксцентричной комедии. Узнав, что Эд не может иметь детей («ее внутренности были неприступным местом, куда не могли пробраться мои сперматозоиды»), парочка решает на похищение одного из пяти детей, родившихся одновременно у богатой пары на севере штата, которая заявляет местным СМИ, что у них теперь детей «больше, чем надо». Это аллюзия на непохожих восьмерняшек из «Чуда в Морганс-Крик» Престона Стёрджеса (1944), а также на закипающие вопросы классовой борьбы, которые оживили работу Стёрджеса в целом. По своей сути «Воспитание Аризоны» связано с темой имущих и неимущих. Есть какая-то грубая рифма между кадрами возле «стартового домика» в трейлер-парке с малоимущими МакДаннохами и шикарным домом нуворишей Аризоны, Натаном (Трейд Уилсон) и Флоренс (Линн Дамин), между этими двумя парами, разделенными экономической и биологической линиями разлома.

«Воспитание Аризоны» вышел на фоне череды голливудских комедий на родительскую тему, среди них «Мистер мама» (1983), «Бэби-бум» (1987), «Трое мужчин и младенец» (1987) – во всех этих комедиях главные герои неожиданно оказались в роли воспитателей. Эти фильмы



объединяет мысль о том, что воспитание детей, даже временное, открывает доселе неизвестное эмоциональное и духовное удовлетворение, даже если оно испытывает пределы терпения и выносливости. Фильм «Воспитание Аризоны» построен по той же формуле, но раскрывает это клише в визуальном воплощении, которое стилизует и гиперболизирует тему до мультяшного уровня. Проникновение Хая в богато обставленную детскую комнату Аризоны показывает, как Коэны играют с масштабами: детская комната снята с нижних ракурсов, но на широкоугольный объектив, так что пространство карикатурно искажается: кажущаяся гигантской комната заполнена огромными плюшевыми игрушками и гигантской новой кроватью для размещения всех пятерых малышей сразу. Камера движется в ритме, с которым младенцы ползут по ковровому покрытию, жизнерадостно уклоняясь от Хая, оставляя его выжатым и измученным. Он еще не забрал одного «ребеночка» себе, а уже озабочен новыми обязанностями. Эта озабоченность повышается из-за тревоги по поводу парадокса, что нужно нарушить закон, чтобы добиться желаемой им нормальности. Уже дома с Натаном-младшим он делает семейный портрет, но на черно-белом фото новоиспеченный папаша выглядит куда менее расслабленным, чем на своих арестантских фотографиях.

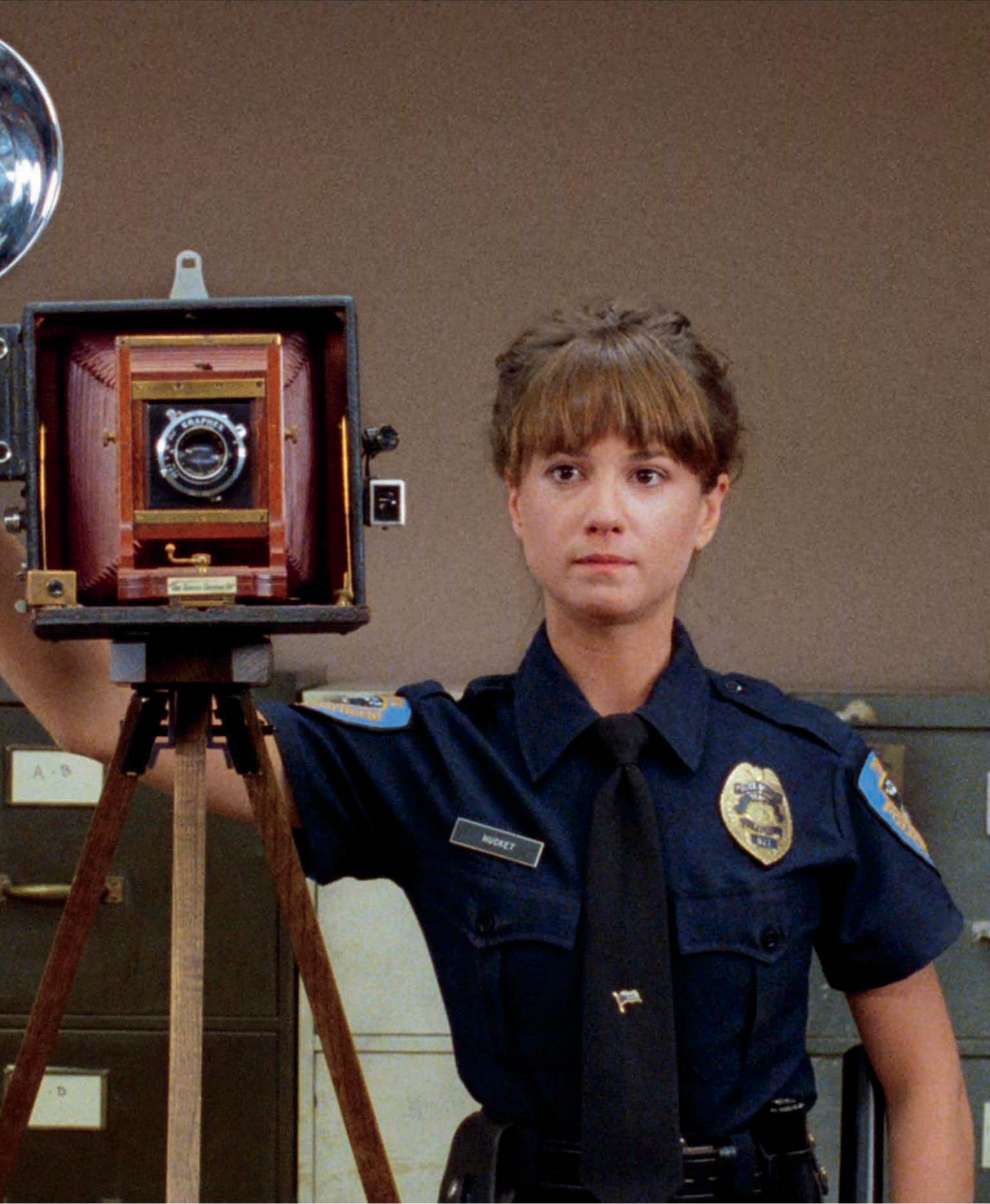
Способность Кейджа выглядеть измотанным без потери внешней придурковатости имеет решающее значение для повышения комического тона «Воспитания Аризоны», даже если создателям фильма это не очень нравилось. Интервью American Film, в котором Кейдж упомянул об «автократической» манере поведения братьев на съемочной площадке, получило широкую огласку и помогло укрепить идею о мономании режиссеров. Хантер, с которой братья познакомились в то же время, что и с Фрэнсис МакДорманд, на самом деле была намного более важной для концепции фильма. Актриса отказалась от роли Эбби в фильме «Просто кровь» (это и привело ее соседку по комнате из Йельского университета МакДорманд на прослушивание, и она получила роль Эбби),

но все-таки осталась в их кругу. Несколько лет спустя роль Эд была написана специально для нее. «Это было началом действия, – рассказывал Джоэл в интервью Variety в 2008 году. – Мы думали: «Что бы такого веселого дать Холли?» И мы поняли: «Женщина-полицейский, которая хочет ребенка».

Достаточно легко провести параллель между работой Хантер в роли Эд в «Воспитании Аризоны» и работой МакДорманд десятилетие спустя в «Фарго» в роли шефа полиции Мардж Гандерсон; только Эд боится, что всю ее жизнь определит бесплодность, а беременность Мардж становится источником ее морального авторитета. Страстное желание Эд стать матерью катализирует развитие сюжета, хотя фильм редко отдает предпочтение ее точке зрения, исключением становится первый кадр. По большей части Эд существует в контрапункте со своим мужем, чья внутренняя жизнь намного более открыта зрителю благодаря его голосу за кадром. «Воспитание Аризоны» – лишь поверхностный портрет супружеской пары: истинный предмет фильма – тревога Хая. Коэны создают группу второстепенных персонажей, главная функция которых – отражать и преломлять его страхи по поводу отцовства. Первые в этом ряду – братья Сноутс, Гейл и Эвелл (Джон Гудман и Уильям Форсайт), бывшие сокамерники Хая, получившие впечатляющий вход в сцену, пародирующую роды: они появляются – мокрые, кричащие, покрытые грязью – из ямы около тюрьмы. Братья направляются в трейлер Хая, и Эд опасается их присутствия и влияния на мужа, который оказывается восприимчивым к их бездарному подростковому мировоззрению. Они похожи на гротескных подростков-переростков, дразнящих его за то, что он у жены под каблуком. Если Сноутсы представляют собой жизнь, которую Хай пытается оставить позади, то начальник его цеха Глен и его жена Дот (Сэм МакМюррей и Фрэнсис МакДорманд) показаны как пародия на семейное счастье, они пренебрегают своими непослушными детьми (которых у них около полдюжины) и раскрывают себя как свингеры. Предложение Глена поменяться женами стоит

Мы знакомимся с Эд через объектив фотоаппарата, прибора, который предполагает, что она рассматривает Хая как потенциального мужа и отца точно так же, как и преступника.







В «Воспитании Аризоны» отцовство показано как событие, меняющее жизнь, как способ переопределить себя. Прекрасно сбалансированный, симметричный кадр, когда Эд и Хай смотрят передачу, в которой рассказывают о пятерне Аризоны, предсказывает, что домашний застой трансформируется с прибытием нового (похищенного) члена семьи; небольшое расстояние между ними расширится и вместе с тем заполнится, когда они похитят Натана-младшего.



ему сломанного носа, и Хай не может объяснить Эд, как именно его спровоцировали, почему он снова вернулся к банальностям мачо, так явно расходящимся с его чувствительной натурой. «У тебя есть муж, – твердо говорит он, – и это единственный ответ».

Нападение на Глена разыгрывается как комедия вплоть до звукового эффекта взрывного удара, когда он уходит лицом в кактус, но демонстрация агрессии Хая также предвещает появление последнего и самого впечатляющего второстепенного персонажа Коэнов – Леонарда Смоллса, Одинокого байкера Апокалипсиса (Рэндалл «Текс» Кобб), невероятно зловещей фигуры, вооруженной до зубов, которая обращает фильм в магический реализм, врываясь из ночного кошмара Хая в мир главных персонажей верхом на «Харлее». (Коэны намеренно показывают, что Эд крепко спит, пока ее муж долго ворочается. У нее, возможно, тоже есть чувство вины, но нас в это не посвящают.) В то время как Хай – мелкий воришка, Леонард – накачанное чудовище, он пронесится мимо места преступления на своем мотоцикле прямо до магазина Натана Аризоны, где предлагает свои (экстравагантно оцененные) услуги охотника за похищенным ребенком. Встреча мебельного магната и охотника за головами разворачивается под целым арсеналом потолочных вентиляторов – отсылка к фильму «Просто кровь» и, возможно, шутка про закручивающееся действие ленты. Их дальнейший диалог показывает, что Леонард – даже более отталкивающая версия Виссера, существо чисто продажного зла. Диалог этот завершается изумительным визуальным каламбуром: когда он уходит, камера фокусируется на его дымящейся сигаре, как бы давая понять, что этот дьявол во плоти исчезает в мефистофельском клубе дыма. Хай меняет роль похитителя на роль взволнованного отца, когда Сноутсы забирают Натана-младшего, чтобы воспитать его как приемного сына. Когда они случайно теряют ребенка после ограбления банка, малыша подхватывает байкер, заставив Хая примерить на себя неподходящую ему роль героя-боевика.

Бурный эксцентричный ритм «Воспитания Аризоны» искажает сложность психологической архитектуры сценария, особенно в том, что Коэны используют Леонарда в качестве двойника

Хая. Оба они сняты с нижних ракурсов, когда наклоняются, чтобы поднять что-то (Хай – упаковку подгузников, а Леонард – малыша) с дороги, а их финальная беспощадная схватка может быть прочитана как внутренняя борьба. Внезапный крупный план показывает, что у Леонарда точно такая же татуировка с Мистером Хоспауэром, как и у его противника, и это последнее, что мы видим, перед тем как байкер взрывается на своей же гранате (природная мягкость Хая проявляется в том, что он шепчет «Извини» перед взрывом). Коэны создают не просто героя, одолевшего злодея, но человека, изгоняющего своих собственных демонов. Как только Леонард исчезает из поля зрения, конвульсивная паника Хая сменяется более мягкой, едва уловимой меланхолией.

Но есть более лестное зеркальное отражение – в сцене сразу после смерти Леонарда, когда Хай и Эд возвращают Натана-младшего в дом Аризоны и встречают на полпути его отца, который быстро осознает, что они и есть похитители, а спустя мгновение прощает их. Когда он понимает, что похитители на грани разрыва из-за того, что не могут иметь детей, воинственность Натана утихает, и он вдруг совершенно неправдоподобно становится мудрецом. «Вам стоит продолжать попытки и надеяться, что медицина вам поможет, как она помогла Флоренс и мне... И даже с лихвой». Если вначале неравенство между двумя парами играло сардоническую роль, то здесь Коэны сокращают разрыв, ставя преуспевающего отца на один уровень с мечтающим стать отцом Хаем. Последняя фраза Натана, произнесенная Уилсоном с чистой и обезоруживающей искренностью, это красота, восстанавливающая восторженную романтику первой встречи Хая и Эд: «Я с ужасом думаю, что Флоренс уйдет от меня... Я действительно очень люблю ее». Он убеждает Хая и Эд в том, что утро вечера мудренее, это тянет за собой кульминационную сцену – монтаж возможных исходов для всех персонажей фильма. Под мечтательную композицию из музыкальной шкатулки Картера Бёруэлла Сноутсы добровольно возвращаются в тюрьму (через ту же яму, из которой они оттуда сбежали), Глена останавливает дорожный полицейский, и он несет вздор, а Натан-младший вырастает в симпатичного блондина, который ничего не помнит о произошедшем в детстве. Мы также видим Хая и Эд – они все еще вместе и до

Справа: Страх Хая, что он будет плохим отцом, визуализируется, когда Леонард Смоллс похищает Натана Аризону – повторение его собственного преступления. В кульминации фильма он побеждает свое альтер-эго и возвращает ребенка.



НАТАН АРИЗОНА

Сначала построивший собственными силами бизнес Натан Аризона воплощает задиристое высокомерие нуворишей, но потом он превращается в заботливого отца, чьи страхи и нежность зеркалят чувства Хая.



ОГРАБЛЕНИЕ

После похищения Натана-младшего братья Сноутс, исполняя свои родительские обязанности, повторяют комичное похищение Хаем памперсов.



Неясно, является ли гиперболизированная подсознательная фантазия Хая о семейном счастье предсказанием или проекцией желаний. «Картинка была правдоподобной».

сих пор нежно относятся друг к другу, у них куча детей и внуков, они празднуют День Благодарения за столом, который тянется в бесконечность. Жажда нормальности Хая утолена, и его совесть чиста. Жизнь его ума безмятежна, на горизонте нет байкеров-демонов.

Это блаженное видение, но не менее двусмысленное, чем антижизненная нота фильма «Просто кровь». Если пронзительный взгляд Виссера на протекающую трубу предполагает некий всеобъемлющий акт отрицания, то мечта Хая может быть его противоположностью: исполнение желания доведено до крайности. Помимо предвидения концептуально подобных финалов в «Фарго», «Старикам тут не место» и особенно «Человека, которого не было», окончание «Воспитания Аризоны» представляет один из самых устойчивых повторяющихся мотивов Коэнов – перспектива неопределенного будущего. В очаровательной реальности финала фильма нельзя быть уверенным в том, является

ли то, что мы видим, подлинным пророчеством грядущих событий или просто проекцией желаний одного человека. Фильм заканчивается кадром с головой Хая; его задумчивость внезапно нарушается, он смотрит на потолок. Композиция кадра перекликается с начальным кадром с ростомером и намеком на личностный рост. Но вопрос о том, действительно ли Хай повзрослел или остался пленником своей же тревоги и наивности, остается открытым. Хай представляет себе мир, где «все родители сильны и мудры и все дети счастливы и любимы». Этот мир хоть и вдохновляющий, но вряд ли его можно принимать всерьез после всех этих комично неполноценных персонажей, которых мы видели в фильме. То, что описывает Хай, даже если он и не произносит этого слова, – утопия, а еще проще – несуществующее место.

СЛАДКИЕ мечты



Ближе к концу фильма «Человек, которого не было» Эд Крейн видит НЛО, летящий над тюрьмой, в которую его направили. Это дразнящее видение сулит лучшее будущее.



Фантазия Норвилла Барнса о танце с прекрасной женщиной в «Подручном Хадсакера» символизирует не только его желание, но и иллюзорность вдохновения.



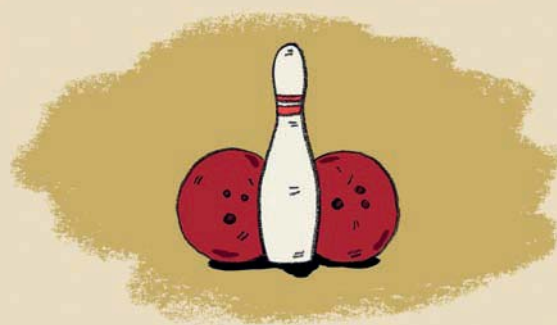
Фильм «Перекресток Миллера» начинается с повторяющегося сна Тома; он упорно отказывается интерпретировать смысл сна со шляпой, подхватываемой ветром и улетающей в даль.



«Воспитание Аризоны» переключается на магический реализм, когда Одинокий всадник Апокалипсиса выходит из кошмара Хая в реальность.



Сон шерифа Белла о блуждании по перевалу с отцом завершает «Старикам тут не место»; он также становится предпосылкой постапокалиптического романа «Дорога» Кормака МакКарти.



В галлюцинациях Чувака в «Большом Лебовски» есть множество комических фрейдовских аллюзий; шары для боулинга и кегля – это фаллический символ, вызванный просмотром дешевого порно.





Перекресток Миллера

(Miller's Crossing)

ПРЕМЬЕРА:

5 октября 1990

БЮДЖЕТ:

14 миллионов долларов

СТУДИЯ:

20th Century Fox

Film Corporation

В РОЛЯХ:

Гэбриел Бирн

Джон Полито

Марша Гей Харден

Альберт Финни

Джон Туртурро

Дж. Э. Фримен

Майк Старр

Аль Манчини

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Дэшилл Хэммет	27%
Головные уборы	18%
Выстрелы в голову	16%
Тайная гомосексуальность	11%
Знаковые сигары	7%
Перестрелки	6%
Потасовки	5%
Ирландские баллады	4%
Расистские оскорбления	3%
Пародия на «Крестного отца»	2%
Шутки в стиле «Бартона Финка»	1%
Этика	0%

«Всегда стреляй в голову», – такой совет дает криминальный авторитет Джонни Каспар (Джон Полито) после того, как убивает своего подручного Эдди Дэйна (Дж. Э. Фримен). Это убийство подстроено Томом Риганом (Гэбриел Бирн), оно будто становится причиной совета Каспара, но на самом деле это напоминание самому себе. Единственная причина, по которой Эдди Дэйн оказывается на полу офиса Джонни, получив кочергой по голове от своего босса, в том, что Том, который работал на главного соперника Джонни – Лео О’Бэннона (Альберт Финни), внушил Джонни мысль, что его сильный сподручный водит его вокруг пальца. У Джонни есть пистолет, но именно Том, который тайно пытается уничтожить весь план Джонни, спускает курок. Продолжение этой сцены гениально сконструировано вокруг концептуального каламбура: у Эдди разлетается черепушка из-за мысли, вложенной Томом в мозг Эдди. Весь «Перекресток Миллера» наполнен такими манипуляциями. Том показан как человек, который «ходит хвостиком и что-то нашептывает на ушко»; в первый раз мы его видим фоном в кадре, который сфокусирован на Лео. Такая композиция показывает Тома как силу позади трона. Третий фильм Коэнов тонко работает с подсознанием зрителя, изящно роняя предположения и позволяя им развиваться, пока длится эпизод и за его пределами. Вступительные титры заканчиваются кадром с черной фетровой шляпой, которую подхватывает ветер и уносит вдаль по аллее. Это невероятно загадочное изображение (с отсылкой к сюрреалистичной картине Рене Магритта «Человек в котелке») делает фильм неким упражнением в интерпретации. Или нет, если верить режиссерам. «Все нас спрашивают про шляпу, но тут нет никакого ответа, – сказал Джоэл Коэн в интервью Жану-Пьеру Курсодону в 1991-м. – Нам просто пришло в голову это изображение, нам оно понравилось и само по себе встроилось в фильм... Это своего рода практическая путеводная нить, но глубокого смысла там искать не стоит». Проникнуть под оболочку «Перекрестка Миллера» нетак-то просто из-за масштабности и нестабильности повествования. Это огромная поверхность для



размышлений, но она начинает меняться под ногами персонажей, и сложнее всего понять, какая ее часть уже была пройдена. Работая над «Перекрестком Миллера», Коэны снова вдохновлялись романами Дэшила Хэммета – на этот раз не только «Кровавой жатвой» с ее всеобъемлющей гангстерской войной, но и романом «Стеклянный ключ» 1931 года об игроке и шантажисте, который пытается снять с политика обвинения в убийстве. Тм Риган – это смесь сотрудника агентства «Континенталь» из «Кровавой жатвы» – беспринципного манипулятора, играющего за обе стороны, – и более принципиального и лояльного Нэда Бомонта из «Стеклянного ключа». При всех деструктивных пороках (в основном алкоголизм и азартные игры) Нэд – стойкая фигура. Каждый шаг он делает в надежде, что сможет помочь своему попавшему в беду другу и боссу Полу Мэдвигу, которого Коэны представили в лице сильного и упрямого Лео, человека, который «может померяться силой с любым в этом городе». Между Нэдом и Полом в «Стеклянном ключе» встает молодая любовница Нэда Дженет; похожий поворот есть и в «Перекрестке Миллера», там есть Верна (Марша Гей Харден), которая не только встала между двумя мужчинами, но и готова

погрузить весь город (безымянный) в хаос. В первой сцене фильма, после которой следует кадр со шляпой, к Лео, который прекрасно устроился на вершине криминальной иерархии города, приходит Джонни Каспар с жалобой. В своей долгой импульсивной речи, произнесенной прямо на камеру (кадр – аллюзия на открывающий монолог «Крестного отца»), Джонни рассказывает Лео о нечестном букмекере по имени Берни Бернбаум (Джон Т уртурро), который сливает информацию о выигрышных боях и тем самым лишает прибыли ее законного получателя (нечистого на руку букмекера из «Стеклянного ключа» тоже зовут Берни). Джонни уверен, что убийство Берни – это вопрос «этики», но Лео этого не одобряет. Не одобряет он этого убийства не из-за знакомства с Берни, а из-за того, что он влюблен в Верну, сестру Берни. Том знает об этом романе, потому что и сам спит с Верной, этот факт он скрывает от своего босса. Джонни – нервный тип, который говорит Лео, что тот ему предлагает какую-то «шляпу», эта фраза становится предтечей парящей фетровой шляпы и подтверждает важность этого головного убора в символической системе фильма. Импульсивный




Вверху слева: «Плохая игра, Лео». В первой сцене «Перекрестка Миллера» Том Риган говорит своему лучшему другу и боссу, что тот плохо справляется с ситуацией, – анализ оказывается правильным.

Вверху справа: Тело Рага Дэниэлса, найденное в переулке без парика, обращает внимание на важность лысой головы в сценарии Коэнов – лысые головы ассоциируются со слабостью и смертью.

гангстер решает пойти войной против этого пренебрежения, хотя его уверенность в том, что Берни его обманывает, держится лишь на информации от Эдди Дэйна, чьи мотивы лежат глубоко в личной плоскости: датчанин имеет связь с Минком (Стив Бушеми), мелким бандитом, который тоже яхшается с Берни.

Двойная игра – движущий мотив «Перекрестка Миллера». Концепт двойной игры показан по-разному: практически каждая важная сцена или смена сцен в фильме повторяется дважды, каждый раз немного с другого угла или с другими последствиями. Есть две сцены с Томом, влетающим в модный клуб «Шенандоа» на встречу, и оба раза он получает удар по лицу (сначала от Верны, потом от Лео). Есть две сцены, где местный мэр и шеф полиции получают указание от мафиозного босса (сначала от Лео, потом от Джонни). И даже два монолога о том, что стрелять надо только в голову. Есть два судьбоносных диалога между Берни и Томом в доме Тома и две кульминационные поездки к Перекрестку Миллера, лесному массиву за городом, заваленному трупами людей, оказавшимися втянутыми в гангстерскую войну. В первую поездку Том намерен убить Берни, но отпускает его. Во вторую поездку его просят





Роль Лео О'Бэннона в «Перекрестке Миллера» была написана для Трея Уилсона, но актер умер за пару недель до начала съемок, и роль в последний момент получил Альберт Финни. Сила и хитроумность Лео особенно видны в сцене, в которой он убивает двух наемников, засланных в его дом. Суровая, жестокая игра Финни убеждает зрителя в том, что Лео – могущественный мафиозный босс, несмотря на присущие ему черты мягкого мужчины, поющего любовные баллады.

доказать, что он убил Берни, и он шокирован тем, что на том месте, где он отпустил свою жертву, лежит чей-то труп.

Практически все в «Перекрестке Миллера» дублируется, и можно посмотреть на фильм как на диаграмму с двумя любовными треугольниками, которые пересекаются под точными острыми углами, создавая несколько плоскостей паранойи и предательства. Драма Том-Верна-Лео однозначно выносится на первый план, создавая архетипический сценарий повествования о двух мужчинах, которых разделяет женщина. Детали отношений Эдди-Минк-Берни более туманны из-за тайного характера их романа. Действие «Перекрестка Миллера» помещено в декорации безымянного американского города во времена сухого закона, это место и время, где такого рода желания должны оставаться в тайне, особенно в безжалостном мире организованной преступности. В обоих треугольниках уверенный в себе, физически сильный человек (Лео/Эдди) с разбитым сердцем от осознания того, что его возлюбленная встречается с кем-то более слабым (Том/Минк). Параллель внутри треугольников усиливается из-за того, что Берни и Верна – брат и сестра, и оба – социальные аутсайдеры: они евреи, что, вероятно, является причиной ненависти итало-американца Джонни к Берни.

Выбор католика Туртурро, чья мать была сицилийкой, на роль еврея Берни – провокация в этническом маскараде, который повторится в «Бартоне Финке». Один из самых тревожных аспектов этих двух фильмов – двусмысленность еврейства и гротеска, усугубляемая ориентацией Берни, которая воспринимается как ненормальность среди окружающих. (У низительное прозвище «шмат» в идише имеет двойное значение – убогость и дегенеративность.) Неверным будет сказать, что «Перекресток Миллера» гомофобен, однако гомосексуальные элементы фильма хоть и тщательно запрятаны, но проступают, чтобы показать по-другому бесконечные мужские распри в фильме. Взявшись за гангстерский фильм, Коэны создали произведение, которое одновременно превозносит и высмеивает традиции этого жанра. То же самое происходит и с ментальностью альфа-самца, которая обычно находится в центре повествования. Подобно укромному участку леса, указанному в названии «Перекресток Миллера», фильм существует несколько отдаленным от своей среды, плодотворного пространства где-то между данью уважения, пародией и ироничной, но строгой критикой.

Возьмем, например, сцену, в которой Лео, вопреки совету Тома отмахнувшись от просьбы Джонни выдать Берни, предотвращает нападение головорезов в своем доме. Эта виртуозная сцена снята под музыку традиционной ирландской баллады Danny Boy, выбор которой обусловлен намеком на европейские корни персонажа. Контраст между мелодичностью музыки и жестокостью действия юмористичен и мощен в лучших традициях Кэпона (опережает сцену под Stuck in the Middle with You в «Бешеных псах» на два года). Лео, отдыхающий после насыщенного дня в красном домашнем халате, узнает, что в его дом кто-то проник, по дыму просачивающемуся через паркет (пожар начался из-за незатушенной сигареты, оставшейся в руке его убитого телохранителя), и тут же берется за дело. Коэны сигнализируют о готовности Лео через серию крупных планов, показывающих, как он облачается в доспехи – босые ноги, засовываемые в шлепанцы; приготовленный пистолет, целеустремленно взятый с ночного столика; сигара, потушенная в пепельнице. Лео быстро расправляется с проникшими в его дом бандитами, убивая одного с аполлонической сдержанностью – выстрел в ногу, чтобы тот упал на пол, а затем, предупреждая объяснение методологии Джонни, выстрел в голову, а другого убивает с веселой чрезмерностью, выпуская в него всю автоматную ленту и заставляя свою жертву перед смертью станцевать «джиттербаг Томпсона» под арию полноценной пулеметной оперы.

В 2014 году в журнале The Atlantic критик Кристофер Опп писал, что «джиттербаг Томпсона» был чрезмерным: «Вот идет стена, вот люстра, вот пальцы наемника... Пары секунд вполне хватило бы, но шутка затянулась до кровавой утомительной экстравагантности и полностью уничтожила великолепное спасение Лео». Очевидно, что в этой сцене режиссура застенчиво талантлива. То, как дым превращается в полномасштабный пожар, поглощающий дом Лео, буквально отражает нарастание гнева. «Хореография» «джиттербага Томпсона» отсылает к знаменитым моментам из «Бонни и Клайда» и «Крестного отца», усиливая кровопролитие до сюрреалистического уровня, – насилие становится оргастически комедийным. Когда вспышка ярости подходит к концу, он достает из кармана недокуренную сигару и удовлетворенно ее посасывает: сцена отражает могущество Лео самым гиперболизированным образом из всех возможных. Уже после перестрелки Том признается в своей связи с Верной, и Лео отвечает тем, что



В первый визит на Перекресток Миллера Том решает спасти жизнь Берни и тем самым ставит под угрозу собственную. Во вторую поездку он сам оказывается под дулом пистолета и спасается только потому, что Дэйв путает обезображенное тело Минка с телом Берни. В обоих случаях жертвы оказываются без головных уборов, что показывает их менее защищенными, в то время как потенциальные убийцы гордо стоят в шляпах.





Козны часто прибегают к изображению огня, чтобы показать злодея. Массивные, преувеличенные крупные планы Джонни Каспара в одной из самых жестоких сцен «Перекрестка Миллера» объединяются с огнем, что наделяет персонажа демоническими чертами.

избивает друга. Демонстрация силы переключается с его показанной ранее виртуозностью, но также это демонстрация неспособности (или нежелания) Тома действовать подобным образом.

Более поздняя сцена, в которой Берни приходит домой к Тому, поставлена как подлинная копия нападения на Лео и недвусмысленный пример «двойной игры» сценария. Начинается она с Тома, который в постели курит сигарету (как и Лео), в какой-то момент он понимает, что у него дома кто-то есть, и начинает действовать. Нежданный гость – Берни, которого Том должен был убить на Перекрестке Миллера (по заказу Джонни Каспара), но вместо этого отпустил при условии, что тот покинет город навсегда. Возвращение Берни ставит Тома в опасное положение. Пытаясь защитить себя, Том выпрыгивает из окна (как Лео), чтобы остановить Берни, но спотыкается и остается лежать ничком в коридоре. Другой визуальный каламбур: у Тома нет тапочек, он все время босиком – он не может влезть в шкуру Лео. Изначально фильм назывался «Большеголовый» – такое прозвище Козны дали персонажу, которого сыграл Бирн, держащий лицевые мышцы в постоянном напряжении. Спокойный, задумчивый и обезоруживающе мягкий в своем шикарном

скроенном костюме, Том – неприятный мальчик для битья, в то время как фильм кишит грузными жестокими грубиянами и криминальным отребьем; они сначала стреляют, а уже потом задают вопросы (экзистенциальные или любые другие). Его природная созерцательность является потенциально фатальным недостатком. Он, как говорится, человек, который живет внутри своей большой головы, и, согласно художнику-постановщику фильма Деннису Гасснеру, просторная архитектура и точно упорядоченный декор квартиры Тома – это отражение его внутренней жизни. Легкость, с которой Берни проникает в его дом под покровом ночи, говорит о том, что он, Берни, находится в сознании Тома, – незваный гость, которого надо поскорее выгнать, чтобы хозяин чувствовал себя снова спокойно. «Перекресток Миллера» – не меньше, чем «Воспитание Аризоны», – это фильм, который обращается к подсознанию главного героя, но под гораздо более незаметным углом. Чувства и мотивации Тома настолько туманны (для него и для нас), насколько прозрачны они у Хая, а его сны еще более загадочны. Когда Хай видит себя сидящим за огромным столом со своей большой семьей, достаточно легко понять, о чем

он мечтает, даже несмотря на то, что вопрос, пророчество это или проекция желания, остается открытым. Том рассказывает Верне о своем сне, в котором ветер уносит его шляпу, и этот сон остается загадочным даже потому, что он упрямо отказывается интерпретировать его. «И ты погнался за ней, верно?» — спрашивает она. — Ты бежал, бежал и в конце концов догнал ее и поймал, — но это уже была не шляпа... Она превратилась во что-то другое, во что-то прекрасное!» — «Она как была шляпой, так и осталась, и я за ней не гнался», — резко отвечает он, отрезая ее попытку представить сон как знак того, что он потерял что-то ценное. Как будто этот большеголовый сам не знает, что у него на уме, а может, и не хочет знать. «Нет ничего глупее мужчины, гонящегося за своей шляпой», — заключает он, подтверждая скрытность своей натуры.

Здесь есть очевидная ирония: Том на самом деле гоняется за своей шляпой. Сразу после начальных титров он просыпается и понимает, что шляпы на нем нет, и он возвращается к Верне, чтобы забрать ее. Каждый раз, когда он попадает в опасную ситуацию, Козны всеми силами стараются сделать что-то с его шляпой: то она падает с его головы, то ее срывает противник, как, например, делает Дэйв, когда кажется, что ложь Тома об убийстве Берни вот-вот выйдет наружу. Напротив, когда Том в выигрышной позиции, включая оба раза, когда он держит Берни под дулом пистолета, его шляпа спокойно сидит на его голове. На самом деле, каждый раз, когда персонаж убит в фильме, он показан без шляпы. Эта деталь отсылает к началу «Стеклянного ключа», когда Нэд Бомонт находит труп без шляпы. «Я всего лишь детектив-любитель, — говорит он, — но шляпа так или иначе имеет какое-то значение».

В романе Хэммета пропавшая шляпа становится ключом к разгадке убийства, в «Перекрестке Миллера» множественность шляп имеет метафизическое измерение. Самая распространенная трактовка заключается в том, что шляпы — символ маскулинности, что объясняет возрастание силы у персонажей в шляпах и уязвимость без шляп. Есть также более простое, более эмоционально обоснованное прочтение. Каждый раз, когда Том произносит слово «шляпа» со своим ирландским акцентом, оно звучит, как

«сердце» (hat — heart). И во всех поворотах сюжета, в вопросах, кто работает, на кого и почему, наблюдается дихотомия между концептами «шляпы» и «сердца», именно она расшифровывает синтаксис поэзии Кознов как стеклянный ключ. На протяжении всего фильма Верна обвиняет Тома в том, что он холоден и безразличен, и даже задается вопросом, бьется ли у него в груди сердце. «Признайся, что тобой движет не только расчет, — умоляет она. — Что у тебя есть сердце. Пускай оно маленькое и слабое и ты не можешь вспомнить, когда оно в последний раз что-то чувствовало». Слова Верны эхом раздаются в голове Тома (и в нашей), когда он не стреляет в Берни на Перекрестке Миллера; Берни, как и сестра, обращается к эмоциям Тома, умоляя его «заглянуть в сердце», пока эта фраза не становится заклинанием. Берни удается спасти свою жизнь, но позже он признается, что это результат хитроумной манипуляции. Берни, как и Том, мастерски заставляет людей делать то, что он хочет. Но когда Том во второй раз держит Берни под дулом пистолета, он не дает себя так просто обвести вокруг пальца. «Какое еще сердце?» — усмехается он, прежде чем спустить курок.

Эволюцию Тома от «человека, который ходит хвостиком и что-то нашептывает на ушко» к человеку, который может лицом к лицу столкнуться со своим врагом и, кроме того, вышибить ему мозги, вряд ли можно считать условно героической дугой, и есть что-то сомнительное в этом смертельном кусочке самоактуализации. В «Воспитании Аризоны» бой Хая с Леонардом Смоллсом сыгран так, будто герой сталкивается с темной стороной своей личности. То же самое, вероятно, можно сказать и об убийстве Берни Томом, которое возвращает его шляпу, но в обмен на сердце. «Перекресток Миллера» заканчивается фокусом на треугольнике Том-Верна-Лео, потому что Эдди, Минк и Берни уже мертвы. Гомосексуальные персонажи удалены из повествования. Убийство Томом Берни — и сексуальное смятение, которое оно воплощает, — не обязательно очищает его от собственных тайных желаний. Если «Перекресток Миллера» — это любовная история, то это не история Тома и Верны и не история Верны и Лео, это история



ОХОТА ЗА ШЛЯПОЙ

Каждый раз, когда Том оказывается в плачевной ситуации, Козны показывают, что он лишается своей шляпы. В этом кадре шляпа лежит на полу, а позже Тома избивают бандиты.



НЕПРОШЕННЫЕ ГОСТИ

Роман Верны с Томом за спиной у Лео носит запрещенный характер, точно так же, как и намек Берни на инцест. Так как единственный женский персонаж в фильме зависит от грубых правил мужского мира, она ведет хаотичный образ жизни.

Тома и Лео – об этой любви они оба прекрасно знают, даже если они никогда не называли ее настоящего имени.

Исследователь творчества Коэнов Джеффри Адамс писал, что «Перекресток Миллера» оформляет «мир гангстеров как гомосоциальное прикрытие от сексуальных запретов традиционного общества», и цитирует как садомазохизм Тома, так и цепочку размышлений над фразой «налей мне крепче» как доказательство скрытого подтекста фильма, который подтверждается постановкой финальной сцены. На похоронах Берни Лео, который понимает, что все, что делал Том, было для его выгоды, так он защищал его интересы и его империю, признается, что собирается жениться на Верне, но хочет, чтобы Том вернулся к нему. Лео произносит фразу, которая далека от деловой. «Ты мне нужен, – говорит он с едва сдерживаемым волнением. – Все может вернуться на круги своя». Том отказывается и смотрит, как Лео уходит по тому же пути в лесу, который был показан в начальных титрах. Этот кадр делает сон предчувствием, похожим на грезы Хая в конце

«Воспитания Аризоны», только здесь надежда и ожидание заменяются неизъяснимым чувством потери. Шляпа действительно превратилась во что-то другое – она превратилась в Лео. И Том, сдерживая свое слово, не бежит за ним. Нет ничего глупее мужчины, гонящегося за своей шляпой, кроме, разве что, человека, который отказывается следовать своему сердцу.

Кадр с уходящим вдаль Лео на похоронах Берни перекликается со сном Тома про улетающую шляпу. Во сне Том не бежит за своей шляпой, тут он так же не догоняет Лео. Он слишком гордый, чтобы ловить шляпу, или, если учитывать гомосексуальный подтекст фильма, бежать за своим сердцем.





ВСЕГДА СТРЕЛЯЙ В ГОЛОВУ

Идеально ровная дыра в (непокрытой) голове Берни – это последний выстрел в голову в «Перекрестке Миллера». Получив рекомендацию «всегда стрелять в голову», Том удостоверяется, что свое первое убийство он совершил правильно.



«КАКОЕ ЕЩЕ СЕРДЦЕ?»

Когда Том снова встречается со своим врагом, он, вместо того чтобы «заглянуть в свое сердце», признается – Берни и себе, – что у него больше нет сердца.

МАЙКЛ МИЛЛЕР

МОНТАЖЕР

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Воспитание Аризоны» (1987)
«Перекресток Миллера» (1990)

Монтажер Майкл Миллер, работавший с Коэнами в самом начале их режиссерской карьеры, помог наполнить «Воспитание Аризоны» непрерывной эксцентричной скоростью и сделал сложное повествование «Перекрестка Миллера» сбалансированным. В этом интервью он вспоминает о знакомстве с Итаном и Джоэлом Коэнами в Нью-Йорке в начале 1980-х и о том, как начал работать с ними.

Вы уникальны тем, что вы единственный реальный человек, который был указан в титрах как монтажер фильмов Коэнов. Я имею в виду, что вы не выдуманный персонаж, как Родерик Джейнс...

На самом деле, в фильме «Подручный Хадсакера» монтажером был Том Ноубл. Наверное, его позвал продюсер Джоэл Сильвер, точно не знаю. Но да, я единственный монтажер, который работал с ними над несколькими фильмами.

Как вы получили работу в фильме «Просто кровь»?

Возможно, я немного идеализирую свои воспоминания, но расскажу в точности, что помню. Был жаркий летний день в начале восьмидесятых, я шел по Манхэттену и случайно встретил Скипа Ливси, который стал звукорежиссером Коэнов. Он сказал: «О, я иду на встречу с братьями из Миннеаполиса, они сейчас снимают кино на независимое финансирование». Тогда это действительно

казалось странным. И он произнес два волшебных слова, которые изменили мою жизнь: «Хочешь пойти?» Я подумал: «А, там наверняка будет кондиционер». Так я и познакомился с Джоэлом и Итаном, братья были великолепны. Они показали нам сцену или парочку сцен из фильма «Просто кровь», немного рассказали о том, как они собирали деньги на фильм. Помню, что, когда уходил от них, подумал: «Я должен работать с этими ребятами».

А потом пару лет спустя они попросили вас монтировать «Воспитание Аризоны»?

Я долго уговаривал их немного сократить фильм «Просто кровь». Они поехали в Голливуд, чтобы попытаться продать ленту. Думаю, эта поездка вдохновила их на сценарий «Бартона Финка» больше, чем что-либо другое, потому что им все вокруг говорили: «Нам понравился ваш фильм, но мы ничего не можем для вас сделать!» Им даже предложили стать режиссерами сериала «Уикенд у Берни», оттуда, наверное, и появилась вся эта история с фильмами о борьбе Уоллеса Бери в «Бартоне Финке». В общем, в Голливуде Коэны постоянно слышали, что из фильма надо вырезать минут 10 или около того. Когда они вернулись, то дали мне шанс поработать вместе с ними над вырезкой этих 10 минут. Это было мое собеседование, и, видимо, я его прошел.

У вас был доступ к их творческому процессу в то время?

Во время работы над фильмом «Просто кровь» они сказали: «Если какая-то идея покажется тебе мусором, ты ее точно увидишь в фильме, потому что мы будем принимать самые сумасшедшие предложения». И они рассказали мне о Маке Сеннете, который привел на обсуждение сценария психа из местной клиники для сумасшедших, чтобы вбросить идеи, которые он сам называл «дичайшими». Что касается их творческого процесса, я

знаю, что тогда они писали тексты сценариев в разных странных местах. «Просто кровь», например, был написан в Tom's Restaurant на пересечении 112-й и Бродвея, этот ресторан стал съемочной площадкой сериала «Сайнфелд». Еще помню, как они писали сцену для «Воспитания Аризоны» в моей монтажке, пока я работал над отрывком с Твайлой Тарп в бродвейской постановке «Танцующих под дождем». Джоэл лежал на полу и курил, Итан ходил туда-сюда и тоже курил, а потом они начинали вместе ходить взад-вперед, как два лунатика. Они работали над сценой «мы ели речных раков» из «Воспитания Аризоны». Похоже, что это и был процесс написания – разыграть все эти безумные сцены друг для друга, чтобы Итан потом смог их записать.

Много ли было разговоров о Престоне Стёрджесе во время монтажа «Воспитания Аризоны»? Его влияние на этот фильм кажется мне максимальным.

Это влияние огромно, но оно так сильно трансформировалось из-за переживаний, которые Коэны испытывали при просмотре и создании фильмов. Я всегда утверждал, но только полшутя, что вся их визуальная инфраструктура пошла из того, что они были горнолыжниками в детстве. В конце концов, Коэны оказались рядом с современным, практически элтивишным Сэмом Рэйми – версия Престона Стёрджеса. Ну да, конечно, они говорили о Престоне Стёрджесе. На самом деле, они мне придумали прозвище, вариация Рацкивацкого, и это отсылка к «Чуду в Морганс-Крик».

Когда вы говорили о горных лыжах, то, очевидно, имели в виду то, как сняты некоторые моменты «Воспитания Аризоны», но, может быть, вы также расскажете о монтаже? Склейка в нем такая быстрая.

Я очень горжусь своей работой в этом фильме, но должен сказать, что в определенном смысле это такой фильм, который сам себя смонтировал. Ему была необходима такая скорость. Холли Хантер играла в таком ритме. Было очевидно, что Коэны сделали эксцентрическую комедию, которая и должна так быстро двигаться. И самое крутое в этом материале то, что можно было делать повествование еще быстрее, чем это делали актеры.

Какой-нибудь конкретный пример?

Я вспоминаю момент, когда Эд говорит: «Без ребенка не возвращайся». Мы сократили этот





момент до 1/24 секунды. Другой пример – «Сынок, у тебя на голове колготки»: машина уезжает до того, как Николас Кейдж успевает закончить фразу, – словно ты отчаянно пытаешься угнаться за действием, которое уже далеко впереди. И вот такой монтаж по всему фильму.

Первые кадры с «Одой к радости» имеют потрясающую скорость, они крайне короткие. Трудно сказать, музыка ли здесь управляет кадрами или наоборот.

Большинство режиссеров используют временные музыкальные треки на постпродакшне, а Коэны – нет. Для начала «Воспитания Аризоны» они хотели использовать Goofy ng-Off Suite Пита Сигера с Бетховеном и Стравинским. Эта идея всегда сидела в их головах, но добавили они эту мелодию не во время монтажа. Они меня научили не прибегать к временным трекам. И по сей день я стараюсь ждать как можно дольше, прежде чем добавить музыку, потому что музыка имеет одно интересное свойство – с ней любой монтаж, даже самый несовершенный, кажется прекрасным. С Джоэлом и Итаном мы работали над монтажом сообразно их вкусу. Сцену из «Перекрестка Миллера», в которой звучит Danny Boy, мы монтировали без музыки, хотя песня была указана в сценарии.

Вы предвосхищали мой вопрос насчет «Перекрестка Миллера», потому что этот момент, также как и монтаж первых сцен «Воспитания Аризоны», кажется немного изолированным. Есть ощущение, что в их кинематографе значение этих сцен немного удаляется от зрителя. В чем идея этих очевидно показушных эпизодов?

Я не хочу сказать, что это признак их зрелости, потому что мне нравится сцена «перестрелки у Лео», хотя это совершенно отдельный эпизод фильма. Гильдия режиссеров монтажа провела исследование, в котором ее члены перечислили сотню самых хорошо смонтированных фильмов всех времен и народов, и я очень горжусь тем, что «Перекресток Миллера» есть в этом списке, хотя уверен, что это произошло отчасти из-за этой очень эффектной сцены, но это просто серия мастерских кадров, собранных вместе: тапочки, сигара в пепельнице, люстра. Они мастера краткости. Не поймите меня неправильно, монтировать это было огромным удовольствием. Но первая сцена фильма для меня гораздо интереснее. Любая большая сцена с длинным диалогом – это тяжелый труд для монтажера.

Я слышал, что в какой-то момент у Коэнов были трудности с написанием сценария для «Перекрестка Миллера» до такой степени,

что они даже решили начать работать над «Бартоном Финком», чтобы преодолеть писательский блок.

Я думаю, что каждый раз, когда они заходили в тупик в одном сценарии, они начинали новый, а потом возвращались к тому месту, на котором застопорились. Интересно, что я как раз разбираю старые вещи и наткнулся на свою куртку съемочной группы «Воспитания Аризоны». На ней нашивка Hudsucker Industries. Так что они тогда уже писали «Подручного Хадсакера», и я полагаю, что именно с ним они преодолели тупик, когда работали над «Воспитанием Аризоны». Мне говорили, что «Перекресток Миллера» именно такой сценарий, который писался урывками.

В этом фильме все вертится вокруг диалогов, слова здесь более динамичны, чем камера.

Да. Одна из удивительных вещей этого фильма – утверждение через диалоги, что Америка не была плавильным котлом. Ирландцы общаются с ирландцами с их жутким акцентом, итальянцы тусуются с итальянцами, а немцы звучат, как немцы, и ничего тут не смешивается. Когда монтируешь, самой важной вещью становится ясность, она всегда имеет первостепенное значение. Я предложил им переозвучить

домовладелицу, потому что, когда она говорит: «Там были выстрелы» («There were shots»), – это звучит как «Они были в шортах» («They wore shorts»). Коэны оставили эту фразу неразборчивой, потому что именно это для них и было важным.

В «Перекрестке Миллера» достаточно сильное этническое разнообразие и расслоение, даже несмотря на то, что это выдуманный город. Претензии Джонни Каспара к Берни, кажется, связаны с его еврейством, как и все остальное.

Да, и, наверное, самая моя любимая фраза в фильме относительно еврейства Берни – «они хоронят жида» («They're planting the sheeny»). А разве бывает что-то лучше? Я так не думаю! Тут так много всего. Не знаю, слышали ли вы эту историю: когда братьев Коэн спросили, что послужило импульсом к написанию «Перекрестка Миллера», они ответили: «Знаете, мы получили письмо от человека, который смотрел «Воспитание Аризоны», и он писал: «Эй, в следующий раз, когда вы захотите посмеяться над людьми, почему бы вам не посмеяться над собой, евреи?»

Надеюсь, этот человек дожил до выхода «Серьезного человека».

Кстати, я думаю, что этот фильм – настоящий шедевр. Я имею в виду, что не могу выразить достаточно о нем. Это проект который ты можешь сделать после получения премии «Оскар» за лучший фильм, потому что единственный раз ты получаешь шанс снять такое кино. И они не упустили эту возможность и просто сняли шедевр.

Стоит ли спрашивать о головах людей и шляпах с париками в «Перекрестке Миллера»? Я не хочу ставить вас в затруднительное положение, но можете ли вы рассказать о том, насколько центральным объектом была шляпа в создании структуры фильма? Может быть, вы сможете рассказать об этом только в терминах монтажа, не подтвердить мою мысль, но просто показать, насколько важным элементом была шляпа?

Иногда шляпа – это просто шляпа, так ведь? Я думаю, огромное влияние на этот фильм с визуальной точки зрения оказал «Конформист»... Есть некая модель всех сцен со шляпами. Очень много говорили о том, что Джонни Каспар не носит шляпы, что его лысая голова очень обнажена и что это признак уязвимости. Боксер не носит шляпы, а если он ее надевает, то это смешная шляпа.

А что насчет сцены с Томом и Берни? Это так же зрелищно, как и сцена с перестрелкой, только в другом смысле.

Эта сцена тоже своего рода пример «дикости». Игра актеров может затеряться в разговорах о братьях Коэн, но она – основа монтажа. Ты имеешь почти этическое обязательство брать только лучшие дубли. Если у тебя есть такое исполнение, как игра Джона Туртурро в этой сцене, и есть один, или два, или три дубля из пятнадцати, которые просто сбивают с ног, тогда приходится игнорировать все визуальные совпадения остальных кадров и непрерывность последовательности и использовать эти дубли, потому что не можешь лишить зрителя того, что тебя восхищает. А Туртурро не сдерживает себя. Дикость в избыточности – он просто шел, а прогулка в лес все продолжается и продолжается. Есть режиссеры, которые захотели бы все это сократить, но Коэны этого не сделали.

У вас есть уникальное понимание того, как они монтируют свои фильмы, потому что, как вы сказали, вы один из двух людей, которые работали с ними столь долгое время. С «Хадсакера» они начали заниматься монтажом сами. Есть ли реальное отличие в том, как был сделан «Перекресток Миллера» и «Человек, которого не было», или этим отличием можно пренебречь?

Да, есть. Я действительно вижу отличие. Но у меня есть очень специфический способ монтажа. Нет такого фильма, который не имел бы своего темпа и соответствующего тона, для этого в любом случае нужен хороший монтажер. Я думаю, они великолепные режиссеры монтажа. Несколько лет назад, не помню, над каким фильмом велась работа, я открыл New York Times и увидел большую страницу объявления с их фильмом, и

там упоминался Родерик Джейнс. И я подумал, что Родерик Джейнс существует так давно, почему он еще не в Ассоциации монтажеров кино и телевидения? И я пошел в Ассоциацию и предложил сделать членом Родерика Джейнса, но их совет директоров не согласился. Мне всегда казалось, что имя Родерик Джейнс упоминается в фильме «Просто кровь», чтобы набить ему цену. Они хотели, чтобы все думали, что они могут себе позволить монтажера. Но, скорее всего, это знак уважения к монтажу, когда они берут на себя его роль и притворяются кем-то другим, пока его делают. И Коэны великолепно монтируют! Забавно, что их постоянно нанимают писать сценарии, но никто никогда не нанимает их для монтажа.







Бартон Финк

(Barton Fink)

ПРЕМЬЕРА:

21 августа 1991

БЮДЖЕТ:

9 миллионов долларов

СТУДИЯ:

20th Century Fox
Film Corporation

В РОЛЯХ:

Джон Туртурро
Джон Гудман
Джуди Дэвис
Майкл Лернер
Джон Махони
Тони Шэлуб
Стив Бушеми
Джон Полито

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Шутки про Клиффорда Одетса	20%
Шутки про Уильяма Фолкнера	18%
Шутки про Луиса Бартона	
Майера	15%
Ободранные обои	12%
Антисемитская паранойя	10%
Засоренные трубы	7%
Обыватели	6%
Экзистенциальный ужас	5%
Кубриковские холлы	4%
Нацистские приветствия	3%

В пьесе Клиффорда Одетса «Большой нож» (1949) невероятно успешный киноактер начинает задыхаться под весом строгого киноконтракта. Чарли Касл построил карьеру и заработал состояние на съемках в коммерческих проектах, но в какой-то момент он понял, что хочет порвать контракт со студией. Его начинают шантажировать и возвращают под контроль его боссам, которые точно знают, как нужно использовать Касла. Одетс написал эту пьесу как реакцию на свои беспорядочные опыты по созданию сценариев в Лос-Анджелесе в 1940-х после того, как он уже завоевал имя прогрессивного левого драматурга в известной нью-йоркской труппе Group Theater. Следуя этой логике, растерянный, но чистый с этической точки зрения Чарли Касл был его альтер-эго, человеком принципов, который не может ими воспользоваться, пока не станет слишком поздно, и который в критический момент все-таки показывает свою верность принципам. В «Бартоне Финке» Коэны переосмысливают Одетса через главного героя, которого сыграл Джон Туртурро. Теперь это погруженный в себя человек, чьи мысли занимают лишь рассуждения о собственной гениальности. (Его возможное наказание – судьба, которая хуже смерти, случайность, которая точно соответствует мифу о Фаусте, вдохновившему самого Одетса). В фильме сюжет и темы «Большого ножа» встроены в историю о сценаристе, который временно работает на голливудскую студию в 1941 году. Повествование структурировано так, чтобы отразить события жизни самого Одетса. Фильм начинается с прямой отсылки к склонности великого писателя драматизировать свою судьбу. Бартон Финк ставит свою новую (и, как подразумевается, знаменитую) пьесу «Расстроенный хор» о «сынке», гениальном писателе, чье дарование может унести его далеко от переполненных арендуемых домов и скромных рыбных магазинов его родного Бруклина.



Здесь Коэны намеренно искажают работу Одетса, делая из нее пародию на флегматизм пролетарской драмы. Объявляя о своем намерении уехать, «сын» который, очевидно, является автопортретом Бартон, получает от своих друзей и семьи благословение. Эти люди счастливы просто служить вдохновением этому писателю-фантазеру. Они желают «сыну» взять этот «расстроенный хор» из названия пьесы и «заставить его петь», превратить в музыку какофонию рабочего класса, который якобы вдохновляет его, даже несмотря на то, что он пытается дистанцироваться от этого класса настолько, насколько это вообще возможно. В книге «Современные кинорежиссеры» Бартон Палмер указывает, что диалог из «Расстроенного хора» отсылает к пьесе Одетса «Воспрянь и торжествуй», он создается цепью прямых и не прямых цитат, которая делает «Бартон Финка» некой метатекстуальной паутиной. Если «Перекресток Миллера» разворачивается точно в повествовательной и тематической вселенной Дэшила Хэммета, то «Бартон Финк» создается далеко за пределами произведений Клиффорда Одетса, что делает его одним из самых наполненных аллюзиями фильмов Коэнов (кроме, возможно, «Большого Лебовски»). Некоторые персонажи фильма, включая самого Финка, похожи на известных людей. Например, Джек Липник (Майкл Лернер), глава Capitol Pictures, который приглашает Бартон в Лос-Анджелес писать сценарии. Он списан в равной мере с Луиса Барта Майера и Джека Уорнера. А Уильям Мэйхью (Джон Махони), седовласый

романист-алкоголик, чья секретарша Одри (Джуди Дэвис) становится любовницей Бартон, очевидно срисован с Уильяма Фолкнера. Озадачивает в «Бартоне Финке» явное отсутствие почтения к его опорным точкам, в отличие от «Перекрестка Миллера», который выражал уважение к стилю и темам Хэммета. Сценарий разрывает миф о Клиффорде Одетсе с жестокостью, которую трудно объяснить, и он не менее беспощаден, когда речь заходит о лже-Фолкнере, который, как подразумевается, не написал и половины шедевров, носящих его авторство. Эту бестактность можно рассматривать как побочный продукт собственных амбиций Коэнов примерно в 1991 году – желание быть принятыми всерьез, на том же уровне, что и вдохновившие их материалы. Но поскольку «Бартон Финк» также очень явно предостерегает от артистического высокомерия и мании величия, было бы правильнее сказать, что непочтительность фильма играет роль доброй насмешки, а не осуждения. Это первая попытка Коэнов использовать метафоры, чтобы вступить в контакт с реальными культурными событиями. Фильм идет дальше в своих отсылках к реальным политическим и социальным происшествиям, чем его предшественники, несмотря на то что он разворачивается как замкнутая психологическая драма, которая не уходит слишком далеко от запутанного сознания главного персонажа. Как и Том Риган, Бартон Финк – «большоголовый» (буквально: выходящая прическа Т уртурро почти такая же длинная, как и знаменитая прическа Джека Нэнса в фильме «Голова-ластик»). Брошенная

Слева: Пьеса Бартон
«Расстроенный хор» основана
на социально ориентированном
театре Клиффорда Одетса.
Козы показывают выход
актеров на поклон глазами
Бартон, намекая на то, что
он и сам жаждет подобного
внимания.

Внизу: Отель Earle, в который
приезжает Бартон, находится в
упадке. Это хорошо показано
через контраст между его
темными интерьерами и
солнечной погодой Лос-
Анджелеса.

невзначай шутка с отелем под названием «Руки Бартон» в «Перекрестке Миллера» подтверждает связь двух фильмов. Как спартанская, но большая квартира Тома Ригана служит иллюстрацией его внутреннего мира, так и мрачный обветшалый интерьер отеля Earle, временное пристанище Бартон в Калифорнии, совпадает с контурами его нового душевного состояния. Когда «Бартон Финк» получил три беспрецедентные награды на Каннском фестивале 1991 года (главой жюри был Роман Полански), пошли слухи, что в какой-то степени Полански был необъективен, так как посчитал, что Козы отдают дань уважения его так называемой «квартирной трилогии» – «Отвращение», «Ребенок Розмари», «Жилец» – психологическим триллерам о людях, которые сходят с ума из-за окружающей их обстановки. Эта тема была раскрыта в рассказе Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» (1892) о женщине, сведенной с ума обстановкой арендуемого дома. Обои отеля Earle не только желтые, они еще и постоянно отклеиваются. Бартон поселился здесь в качестве акта неповиновения новым работодателям, которые хотели держать драматурга поближе к себе. Этот отель дает ему ощущение дистанции, которая ему требуется, чтобы привыкнуть к новой роли





«Желтые обои» комнаты Бартон
в отеле Earle отсылают
к одноименному рассказу
Шарлотты Перкинс Гилман о
ментальном расстройстве.

наемного писателя. Решение Бартон уехать в Лос-Анджелес разоблачает «Расстроенный хор» как тонко завуалированную амбициозную фантазию и ставит под сомнение его утверждение о том, что его прошлая, настоящая и будущая работа предназначена исключительно для наставления «простого человека». Все в Capitol Pictures, начиная с названия, указывает на корыстный образ мыслей персонажа; и внутреннее чувство вины и сомнения Бартон по поводу контракта приводят его в место, архитектура которого вызывает чувство стеснения (лифты и коридоры угнетающе тесные), паранойю (в комнатах невероятная слышимость) и психологические страдания (там везде засорена канализация).

Сосед Бартон по отелю – Чарли Мэдоус (Джонн Гудман), чье имя, возможно, является еще одной отсылкой к «Большому ножу» и все же существует в решающем контрапункте к характеру, созданному Туртурро. Если Бартон Финк, Липник и Мэйхью представляют собой образы определенных людей, то Чарли очень типичен: оригинальное творение, которое легко считается по внешности и манере поведения. Чарли – рубаха-парень, чье большое тело является контейнером неугасаемой бодрости, а широкая улыбка Гудмана и хладнокровные манеры напоминают его восхитительное

исполнение главной роли в «Настоящих историях» Дэвида Бирна, где он поет жизнеутверждающий гимн People Like Us («Люди, как мы»). Эта фраза немного видоизменяется во время знакомства Бартон с Чарли, когда он говорит, что «люди, как он» и есть его профессия, так как он хочет создать «театр для масс, который будет основываться на нескольких простых истинах, а не на каких-то там банальных абстракциях».

Шутка, разумеется, в том, что Чарли – это именно такая банальная абстракция. Именно комическая энергия, которая возникает между этими двумя персонажами – несостоявшимся Клиффордом Одесом и его энергичной музой, – и придает движение «Бартону Финку» (действительно, Итан Коэн однажды назвал фильм «приятельским»). Крайне важно, чтобы Бартон услышал Чарли прежде, чем увидит его. Он звонит на ресепшн, чтобы пожаловаться на звук плача, доносящийся из соседнего номера. Драматург с левыми взглядами, пытающийся понять страдания «простого человека», раздражен звуками его тоски, которые мешают сосредоточиться на текущей задаче: написании сценария для мелодрамы о борце, которого должен будет сыграть Уоллес Бири. Но слепота Бартон еще глубже. Он не только высокомерно разговаривает с Чарли во время знакомства, но

и не дает ему сказать ни слова. Он не принимает дружеское предложение Чарли «рассказать парочку историй», потому что абсолютно уверен, что только он может рассказывать истории или создавать новые из воздуха. И это несмотря на то, что он не может ни слова написать в своем сценарии по заданию, переданному ему Липником, чей перечень элементов («мечты и надежды», «что-то плохое», «романтический интерес») вступает в противоречие с желанием Бартон быть блестящим оригиналом.

Даже когда «Бартон Финк» высмеивает стремление Одеса к социальной драме, стиль фильма сам по себе является социальной аллегорией. Первый важный момент происходит, когда Чарли наконец убеждает Бартон, что тот должен выслушать его совет по поводу борьбы, – идея в том, что практическое понимание реальных приемов борьбы придаст сценарию Бартон достоверность. В одно мгновение первоначальная динамика между двумя персонажами меняется на противоположную. Надменное чувство превосходства Бартон буквально переворачивается, когда он оказывается под гигантской тушей Чарли. Есть что-то удовлетворительное от созерцания Бартон раздавленным, и сцена представляется коллажем из множества взаимосвязанных контрастов:



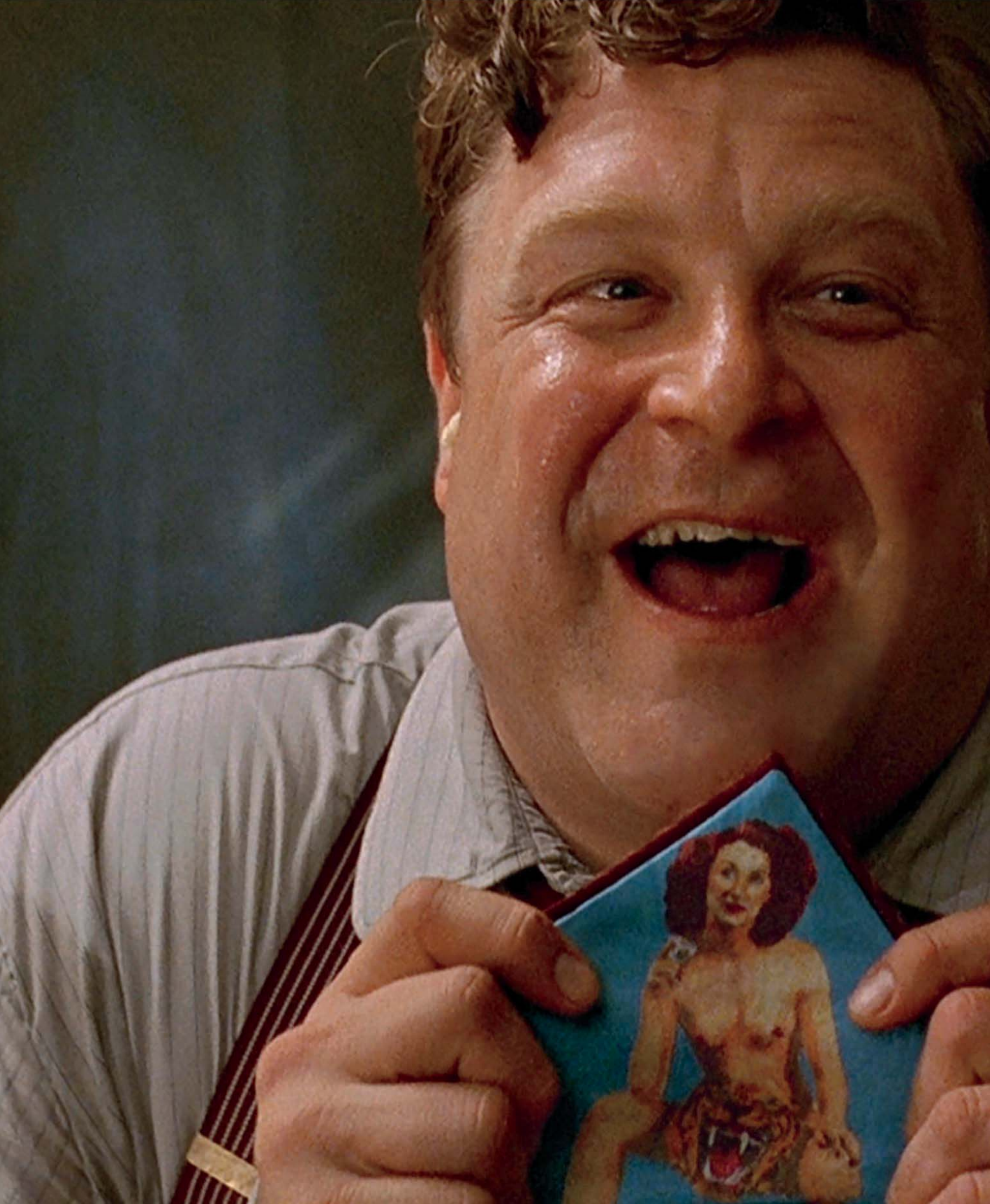
ПРОДЮСЕР

«Я больше, злее и громче любого в этом городе». Глава Capitol Pictures Джон Липник приводит Бартон Финка в недоумение с самой их первой встречи.



«ВЫСЕЛЕНИЕ В ЛЮБОЕ ВРЕМЯ»

Бартон записывает свое имя в гостевой книге отеля Earle и видит, что он один из бесчисленных постояльцев; огромный список посетителей явно затрагивает его самолюбие.





Главный герой фильма «Бартон Финк» – драматург, который знает о природе человека меньше, чем ему кажется. Предполагаемый социалист Бартон не может представить себе «простого человека» больше чем в двух измерениях, тогда как его сосед по отелю многогранен. Жизнерадостный нрав Чарли Мэдоуса скрывает его пугающие мрачные импульсы, но именно он обладает жизненной силой. Смелый, стоящий с развратной картинкой – взрыв цвета и чувственности на фоне убогости отельного интерьера, – Чарли представляет собой все, чего не хватает педантичному Бартону.

сила (интеллектуальная против физической), слой (писатель против страхового агента), чувствительность (мыслитель против человека действия).

Чарли подтверждает свою силу и добродушно предлагает Бартону подняться. Их схватка не только закладывает динамику «дружеского кино», показывая, что Чарли здесь сильнейший, но и демонстрирует идею, что «Бартон Финк» – «картина о борьбе», в которой физическая хрупкость одного противника является менее отрицательной чертой, чем его моральная и интеллектуальная слабость. Бартон сопровождает этот буквальный урок борьбы образным уроком: когда он признается, что у него не идет сценарий, продюсер Capitol Pictures Бен Гейслер (Тони Шалуб) приглашает его на частный просмотр отснятого материала по фильму на ту же тему. На экране гигантский борец угрожающе наступает на своего противника, хотя монтаж Кознов намекает на то, что его реальной целью является Бартон, чья лихорадочная тревога усиливается из-за лампочки проектора позади него в пустом кинотеатре.

Эта массивная угрожающая фигура содержит в себе много смыслов: это эмблема монолитной мощи киноиндустрии, которая наваливается на хрупкие плечи Бартона, придавливая его к земле, несмотря на легкие параметры заказа. Этот борец также является физическим двойником Чарли, «обычного человека», которого Бартон одновременно и боится, и не понимает и которого он пытается воссоздать в своей работе. Палмер предполагает, что борец и Чарли – две версии голема, существа, пришедшего из еврейской мифологии, вылепленного из глины праведным раввином, который пытается спасти свою деревню от погрома. Эта интерпретация вполне правдоподобна, поскольку Чарли, возможно, в течение фильма становится собственным големом Бартона, чувствуя его самые темные желания и выступая в роли защитника всякий раз, когда ему грозит опасность. Однако можно и по-другому трактовать этот эпизод, и эта интерпретация тоже связана с еврейским происхождением Бартона: каждый бросок снят одинаково – это кадр сдвигающимся на камеру борцом, который

повторяет: «Я его уничтожу!» Режиссеры дают ему сильный немецкий акцент, что добавляет еще один слой значения: каждый раз, когда Бартон снисходительно относится к «банальным абстракциям», Козны ловко показывают реальную силу этих абстракций.

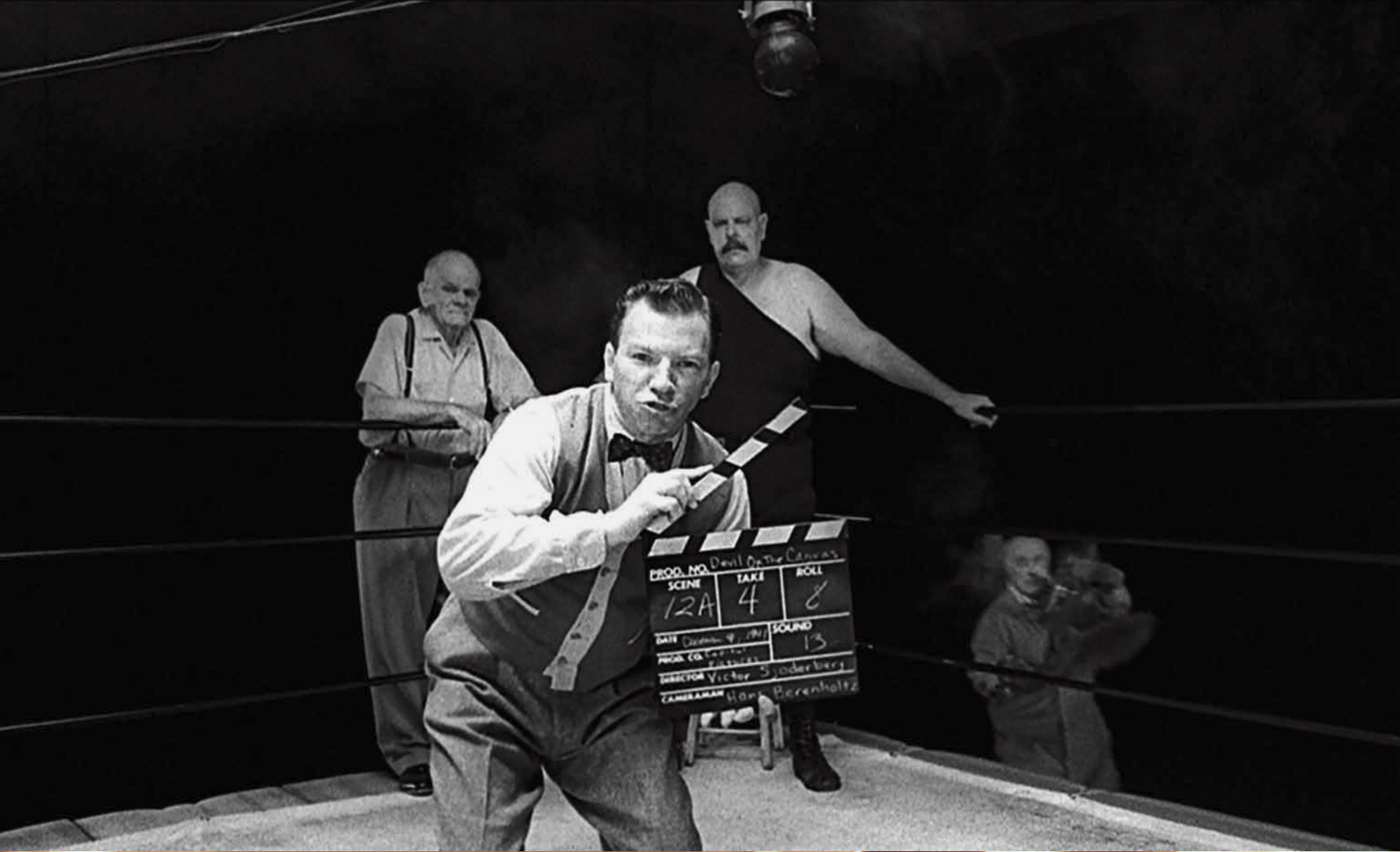
Не только образ опрометчивого еврейского интеллектуала, сжимающегося при виде немецкого агрессора, напоминает одну из самых мрачных глав истории XX века, но и дата на хлопке – 9 декабря 1941 года (через два дня после атаки японцев на Пёрл-Харбор, которая привела к вступлению Америки во Вторую мировую войну) – делает то же самое и более явно. Действие в «Бартоне Финке» не выходит за пределы Лос-Анджелеса, и даже редко выходит за узкие границы отеля Earle, но ужасные события, происходящие за границей, проявляют себя даже в этом, казалось бы, совершенно безопасном контексте: выясняется, что типичный американец Чарли скрывает, что он серийный убийца с немецким прозвищем Карл Мундт, а детективы, которые сообщают Бартону эту информацию, называют друг друга Дойч и Мистрионотти. Эти имена отсылают к нацистскому блоку. «Финк – это еврейская фамилия, не так ли?» – ехидничает Мистрионотти, удваивая историческую и культурную напряженность, заложенную в образе немецкого борца.

С раскрытием «хобби» Чарли, его *modus operandi* – убивать жертв с помощью дробовика, а затем обезглавливать их, – «Бартон Финк» начинает мутировать из изощренной литературной сатиры в стилизованный фильм ужасов, наполненный насилием и паранойей в стиле Полански. Не получив желаемого вдохновения от Мэйхью, чье положение жалкой спивающейся развалины уничтожает мысль о том, что известный писатель априори более счастлив, чем «обычный человек», Бартон встречается с Одри, которая пишет романы за Мэйхью в течение многих лет. После ночи любви Бартон просыпается и обнаруживает, что его любовница убита (большой нож, которым ее зарезали, так и не показан зрителю). Бартон не помнит, как произошло убийство, и в панике обращается к Чарли за помощью. Восторженное согласие Чарли не только соответствует концепции

Бартон, загнанный в угол группой разгневанных морских пехотинцев на танцах, выкрикивает, что как писатель он делает для своего общества больше, чем военные, которые борются за границу, чтобы защитить его; он утверждает, что его мозг и есть его оружие.







Палмера о Чарли-големе, но и намекает на то, что он может быть виновником преступления, которое было совершено под покровом ночи.

Как ни странно, смерть Одри становится катализатором для Бартон, он дописывает сценарий и отправляется на танцы в честь военнослужащих, которые на следующий день должны отправиться на войну в Европу. Психологическая игра Туртурро в этом эпизоде ошеломляет. Бартон сбрасывает свое смущение и отрывается по полной на танцполе с красивой женщиной в красном платье (фигура желаний, которая вернется в «Подручная Хадсакера»). Но даже в момент триумфа несносная высокомерная часть личности Бартон берет верх, и он набрасывается на солдат, утверждая, что его работа на внутреннем фронте куда важнее, чем их служба за морями. «Я – писатель, вы, чудовища! Я – творец... Это моя униформа!» Высокомерие, которое демонстрирует Бартон в этой сцене, почти тождественно тому, с каким он обращался с Чарли, и возмездие Финк получает тоже физическое: солдат бьет его в челюсть, и Бартон падает, а вокруг него то, что должно было быть праздником воинской дисциплины, превращается в неконтролируемый дебош.

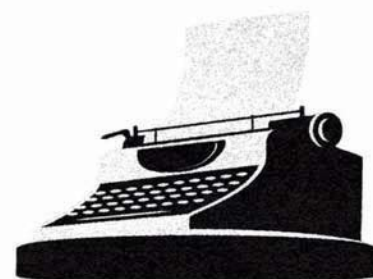
Драка на танцах для военных – это не просто серия гэгов, это отсылка к еще одному литературному произведению, повлиявшему на «Бартон Финка», — к роману «День саранчи» Натанаэла Уэста, написанному в 1939 году. Это история о голливудском художнике-декораторе, который живет в полуразрушенном отеле, очень сильно напоминающем отель Earle. Главного героя Уэста зовут Тод Хэкетт, хоть он и считает себя великим художником, его фамилия намекает на обратное (hackett – плотницкий топорик). Как и Одетс в «Большом ноже», Уэст пытается подорвать самовоссоздающийся мифологизирующий аспект киноиндустрии. В кульминации книги премьера

фильма становится эпицентром восстания толпы, ярость которой направлена на бесцеремонность, высокомерие и недостоверность Голливуда. Основная мысль Уэста – социальная растерянность зарождается в низах. Книга была истолкована как предостерегающая аллегория для американского варианта фашизма, который уже развернулся в Германии на момент публикации книги. «День саранчи» наполнен голосами, которые стремятся быть услышанными, – мотив, который Козны позаимствовали для введения в повествование Чарли, его рыдания слышны Бартону через стену. В конце «Бартон Финка» Чарли превращается в человека из «Дня саранчи», только он направляет свою ярость не на Бартон, а на полицейских, которые пришли арестовать его соседа за убийство Одри.

Ярость Чарли напоминает кадры с борцом, он так же безжалостно повторяет единственную фразу, правда, не «Я его уничтожу!», а «Я покажу тебе жизнь разума!»; нарочито демоническая картинка в этом эпизоде с отелем, объатым пламенем, показывает, что взглянуть на «жизнь разума» значит быть уничтоженным. Точно так же у Уэста подавленный гнев «простого человека» находит чудовищное выражение. Козны усложнили этот эпизод, заставляя Чарли сопровождать убийство детектива зловещим шепотом «Хайль Гитлер!», что либо подчеркивает его фашистскую природу, либо является саркастическим указанием на типично всеамериканское неповиновение немцам и итальянцам, которые представляют угрозу для его друга и соседа Бартон Финка. В любом случае в течение всего этого эпизода Бартон пристегнут наручниками к кровати, он не может ничего сделать, и, наконец, он вынужден получить урок от Чарли о «жизни разума», которая в этом случае, очевидно, лежит за пределами многогранной силы воображения драматурга.

Вверху слева: Огромный немецкий борец, который появляется перед Бартоном в отснятых кадрах для нового фильма Capitol Pictures, является двойником Чарли Мэдуса и символом тревоги писателя по поводу того, что он противостоит намного более сильному противнику.

Внизу слева: «Хайль Гитлер!» – это самая странная и дискуссионная фраза в «Бартон Финке». Она либо является картиной американской силы против фашизма, либо говорит о том, что скрытый нацист, «Безумец Мундт», говорит на своем родном языке.



Бартон освобождается от наручников, но к финалу фильма оказывается в цепях. Его сценарий разочаровывает Липника. Продюсер говорит, что он все равно будет связан контрактом с Capitol Pictures в обозримом будущем, но студия не будет ничего снимать по его писанине, пока он «немного не повзрослеет».

Определенно, эта сцена нужна, чтобы показать тщеславного, вульгарного, самодовольного Липника, который приходит на встречу в военной форме, чтобы подчеркнуть свой авторитет. Снисходительное отношение главы студии к массовому зрителю и к тому, чего, по его мнению, они хотят – «экшн, драма, борьба», – вызывает не больше солидарности, чем Бартон, в то время как решительная поддержка военных действий страны со стороны Липника рождает в Бартоне неуверенность насчет его собственной роли еврея, работающего в тылу (возможно, костюм Липника отсылает к сплетням про Джека Уорнера, который бродил по студии в форме генерала). Липник называет Бартона «высокомерным сукиным сыном». Это звучит как последнее слово о персонаже, чье наказание – хорошо оплачиваемое рабство в обмен на творческий голос – иронически соответствует его преступлению: он передает свою самоотверженную добродетель любому, кто слушает.

Тщательно продуманные загадки в конце «Бартона Финка», включая внезапное появление Бартона на пустынном пляже с сидящей у воды женщиной, как на картинке в его номере, и странный пакет, который Чарли передал ему на хранение перед отъездом, являются, подобно шляпе в «Перекрестке

Миллера», дразнящими приглашениями к интерпретации. Однако они менее важны, чем понимание, что Бартон, чьи фантазии в тексте «Расстроенного хора» были достаточно ясны, прибыв к месту своего назначения, попал в ловушку навсегда. В «Расстроенном хоре» Бартон предрекает успех своего героя словами: «Мы еще услышим об этом парне, и я имею в виду не почтовую открытку». Пока Бартон бродит по пляжу, мы видим, что он занял свое место в этой открытке, и больше никогда о нем не услышим.



ЗА СПИНОЙ КАЖДОГО ВЕЛИКОГО МУЖЧИНЫ

стоит алкоголик-романист. Уильям Мэйхью – тонко завуалированный двойник Уильяма Фолкнера, как и Бартон в роли Клиффорда Одетса. Коэны сатиризируют над Фолкнером, предполагая, что секретарь Мэйхью, Одри, является истинным автором его книг.



СТРАНЫ «ОСИ»

Детективы, пришедшие за Бартоном в отель, носят фамилии Дойч и Мистрионотти – это немецкое и итальянское прозвища, вызывающе отскакивающие от еврейства Бартона.

COENPLEX

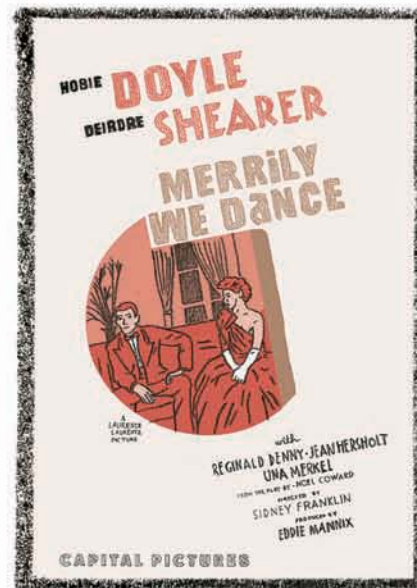
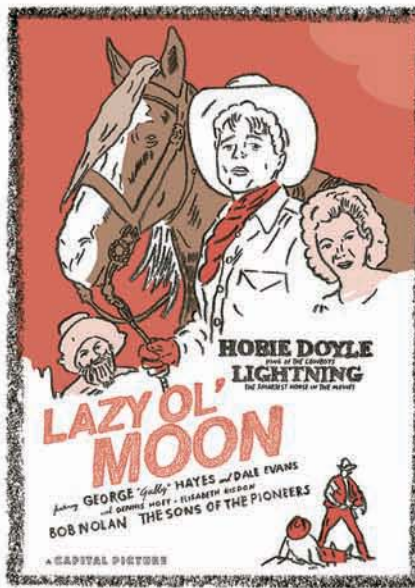
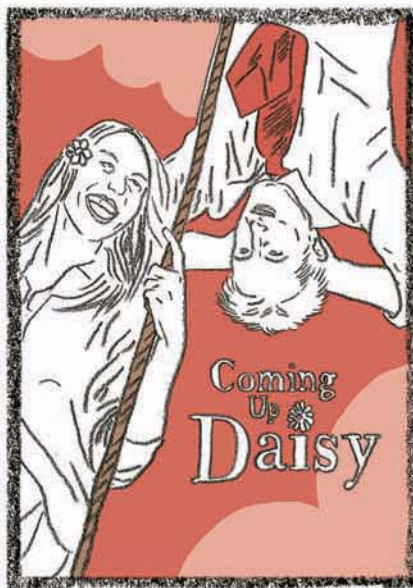
CINEMAS

NOW PLAYING

1

2

3

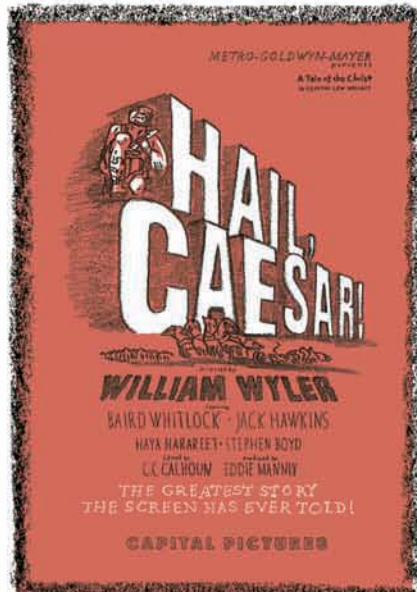
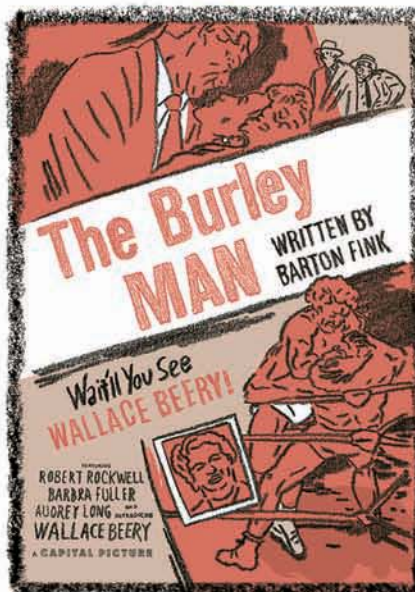


NOW PLAYING

4

5

6





Попадания и промахи

1992 — 2000

«Б оже упаси всех от похода в кинотеатр на их фильмы!» – говорил продюсер Джоэл Сильвер о Коэнах в конце 1993 года, за несколько месяцев до мировой премьеры фильма «Подручный Хадсакера» на фестивале «Сандэнс». Интервью, записанное Дэннисом Джейкобсоном, профессором кинематографических исследований в Университете Айовы, намекает на противоречия между могущественным игроком индустрии Сильвером и парой режиссеров, ранние работы которых были созданы внутри основного течения киноиндустрии, но явно выпадали из него. Интервьюер предполагает, что сотрудничество независимых вундеркиндов с голливудским штампователем хитов было наполнено сложностями и непониманием. Но это также полная фальсификация, один из метафизических розыгрышей, которые Коэны проделывали на протяжении многих лет, чтобы добиться еще большего интереса к своим работам, а может быть, чтобы просто посмеяться. Такой же фальшивкой было предисловие к опубликованному сценарию несуществующего продюсера, который якобы хотел, чтобы главного героя сыграл Итан, а на роль журналистки Эми Ачер пригласили 65-летнюю Жанну Маро, хотя роль уже отдали Дженнифер Джейсон Ли. Но все это отражает что-то из реальности, стоящей за созданием «Подручного Хадсакера». «Им нравится быть такими экстравагантными режиссерами, но при этом они хотят, чтобы их фильмы показывали, – рассказывал Джоэл Сильвер Premiere. – Это сложно, когда ты делаешь картину, но никто ее смотреть не хочет».

Предполагалось, что «Подручный Хадсакера» станет прорывом Коэнов после четырех признанных критиками коммерчески нишевых фильмов. И если бы роли отдали актерам, которых хотели взять братья – Тима Круза на роль Норвилла Барнса и Клинта Иствуда на роль Сидни Массбергера, – возможно, так оно и было бы. Но нельзя сказать, что кассовый провал фильма произошел из-за Тима Роббинса, или какого-то другого актера, или из-

за режиссуры, которая была такой же ослепительной и точной, как и всегда. Каждый цент из широко обсуждаемого бюджета в 25 миллионов долларов можно было увидеть на экране в виде гигантских декораций, воссоздающих Нью-Йорк 1950-х; а на визуальном уровне фильм стал одной из их самых совершенных работ того времени с виртуозными движениями камеры, искусным и талантливым монтажом. Причиной провала не был и излишний контроль за работой братьев. Над этим проектом они работали с Warner Bros., которая финансировала фильм вместе с PolyGram. И Коэны смогли сохранить те же условия по поводу финального монтажа, что были с Беном Баренхольцем и Circle Films: даже когда студия предложила переснять и перемонтировать некоторые фрагменты после провального тестового показа, это было согласовано с режиссерами, а не навязано им. Проблема «Подручного Хадсакера» была лишь в том, что никто не хотел его смотреть, и критики, которые ранее зазывали зрителей в кинотеатры, теперь не испытывали бывшего энтузиазма. Сейчас, когда я читаю рецензии на «Подручного Хадсакера», мне начинает казаться, что шпаги тогда были наголо: в критической статье Роджера Эберта говорилось о Коэнах, что «они есть техника, а сердца нет». Зачастую критики обращали феноменально отточенное мастерство, с которым был сделан «Подручный Хадсакера», против фильма; они говорили, что братья либо отчаянно писали, чтобы заполнить самый большой холст их фильмографии, либо они были больше заняты надумыванием и преодолением технических и повествовательных препятствий, чем развлечением своей аудитории. Ирония в том, что Коэны, пытаясь переосмыслить свои любимые американские комедии 1930-х и 1940-х, только сильнее отталкивали современных зрителей. Фильм был номинантом на Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля, но не смог повторить триумфа «Бартон Финка» и проиграл «Криминальному чтиву» Квентина Тарантино. Если в середине восьмидесятых фильм «Просто кровь» был заявлением о начале новой главы американского



независимого кино, то «Криминальное чтиво» дало этому название: фильм заработал 100 миллионов долларов, вошел в бесчисленное количество «десяток лучших», получил «Оскар» за лучший оригинальный сценарий и прославил на весь мир Тарантино и студию Miramax. И в каком-то смысле можно утверждать, что успех «Криминального чтива» был как-то связан с тем, что спустя два года Коэны выпустили сногшибательный фильм «Фарго», который ни в коем случае не был производным от «Криминального чтива», но, возможно, выиграл оттого, что создавался в духе времени, очарованном вульгарными, жестокими криминальными триллерами. Сначала предполагалось, что за «Подручным Хадсакера» выйдет «Большой Лебовски», юморной криминальный фильм, действие которого происходит в Лос-Анджелесе и который списан с реальных людей и происшествий из жизни братьев, включая их дружбу с продюсером и бывшим политическим активистом Джеффом Даудом по прозвищу Чувак. Но так как они хотели, чтобы главную роль укуренной пародии на детектива сыграл именно Джефф Бриджес, им пришлось ждать, пока актер завершит работу в другом проекте. Это ожидание и привело к созданию «Фарго».

Во время работы над «Подручным Хадсакера» Коэны познакомились с продюсерами Тимом Беваном и Эриком Феллнером из Working Title Films. Они были готовы финансировать следующий фильм братьев, несмотря на провал предыдущего. Сценарий «Фарго» был закончен до премьеры «Подручного Хадсакера». Новый фильм был задуман как небольшой проект: кровавый триллер на фоне заснеженного Среднего Запада. Казалось, что Коэны возвращаются к азам из-за провала их последнего фильма, но это не совсем верно.

«Фарго» действительно можно считать возвращением к корням, если посмотреть на его упрощенный стиль и на место съемок – Миннесоту (это первый из двух фильмов Коэнов, снятых в родном штате. Второй – «Серьезный человек»). Фильм был снят в Миннеаполисе и частично в Банд-Форксе, Северная Дакота. Тогда в крае десяти тысяч озер было очень снежно, съемки шли без спешки, а в бюджете не было никакой агонии постпродакшна, которая сопровождала «Подручного Хадсакера». Обратной стороной этой скромности были сомнения насчет перспективности фильма на рынке, который только что отверг работу Коэнов. «Вы уменьшаете свою аудиторию с маргинальной кучки

интеллектуалов и любителей артхауса до тех членов этой кучки, которым покажутся знакомыми виды Миннесоты. Вы этот фильм делаете для семи человек, и это в лучшем случае», – предупреждал их старый друг Уильям Престон Робертсон.

Эти опасения оказались беспочвенными. Получив самые лестные отзывы на американский фильм со времен «Криминального чтива» и приз за лучшую режиссуру в Каннах, «Фарго» стал символом независимого кинематографа, с 1996 года он заработал 25 миллионов долларов в США – это больше, чем любой другой фильм Коэнов до этого. Он также прекрасно вписался в общественное умонастроение того времени: в СМИ шли дебаты относительно его правдивости (в титрах было указано, что фильм основан на реальных событиях, но это быстро опровергли) и о том, является ли он оскорбительным для жителей Миннесоты («Это немного странно для нас, потому что мы вообще никак не собирались высмеивать наших персонажей», – говорил Джоэл).

«Подручный Хадсакера» был создан, чтобы воскресить в памяти старомодный голливудский гламур. «Фарго» со сносшибательным выбором актеров на роли непримечательных персонажей должен был показать нечто новое в рабочем методе Коэнов: убедительный реализм обыденности, хоть и спаянный с жестоким реалистичным насилием, превосходящим даже «Криминальное чтиво». «Фарго» получил семь номинаций на «Оскар» и выиграл в двух: «Лучший оригинальный сценарий» и «Лучшая женская роль» (МакДорманд). В интервью *Total Film* Итан шутил, что у Академии «просто не было другого важного фильма, чтобы наградить в этом году». Отсутствие интереса к публичной славе, связанной с призами и коммерческим успехом, было общим знаменателем в интервью, которое дали Коэны: в то время они уже вовсю работали над «Большим Лебовски». «А почему «Фарго» не провалился? – удивлялся Джоэл в интервью *Total Film*. – Многим не понравился «Хадсакер», и я не понимаю, почему. Для меня это такая же загадка, как и то, что люди идут на «Фарго».

Так как «Большой Лебовски» уже был одобрен и запущен в производство (спонсировали фильм *PolyGram* и *Working Title*), было бы неправильно говорить, что большие вложения в этот фильм (15 миллионов долларов – вдвое больше стоимости «Фарго») были обусловлены коммерческим успехом его предшественника. С другой стороны, это посредственное суждение показывает, как сильно затронул всех «Фарго».

Ошибочная точка зрения забылась, и «Большой Лебовски» теперь, возможно, самый обожаемый фильм Коэнов – культовый фаворит, который вдохновил людей на новое кинотечение, а также ежегодную тусовку *Lebowski Fest* – кинематографический эквивалент фестиваля *Burning Man*. Застоявшаяся популярность фильма может быть объяснена целым рядом причин, начиная с того, что его сюжет который обозреватель *Time* Ричард Шикель считает «непонятным», предполагает несколько иной подход к просмотру;

«Большой Лебовски» – это фильм, который требует от зрителя определенной терпимости, это, возможно, самый наполненный смыслами фильм Коэнов, метатекстуальный монолит, стоящий в одном ряду с «Бартоном Финком» и «Подручным Хадсакера», но обдуваемый попутным ветром неожиданного теплого приема «Фарго».

Эта же положительная энергия привела к созданию фильма «О, где же ты, брат?». В нем Коэны впервые работали с Джорджем Клуни. В 1997 году Клуни по-прежнему был наиболее известен ролью Дага Росса в популярном сериале NBC «Скорая помощь» и пытался выйти из круга неудачных попыток достичь успеха на большом экране, в числе таких неудач – главная роль в фильме «Бэтмен и Робин». Когда Клуни заканчивал съемки в фильме Дэвида Оуэна Расселла «Три короля» в Аризоне, к нему подошли Коэны с новым сценарием. Братья сказали, что написали главную роль тупоумного мошенника в бегах в эру Депрессии именно под него. «Я сказал да, даже не прочитав первую страницу», – говорил Клуни, его интуиция не подвела; хоть «О, где же ты, брат?» и не получил столь восторженных отзывов критиков, как «Фарго», он стал не менее популярным у зрителей и получил «Грэмми» за саундтрек в стиле кантри с вокалом от Ти-Боуна Бёрнетта, который стал самым неожиданным хитом 2000 года.

Фильм был снят на западе Миссисипи и вошел в историю из-за невероятных масштабов массовки (в одной сцене снялись 1200 человек). «О, где же ты, брат?» был сравним по техническим и логистическим сложностям с фильмом «Подручный Хадсакера», и точно так же, как и «Хадсакер», он был невероятно стилизован. Чтобы воссоздать атмосферу 1930-х, Коэны по предложению оператора Роджера Дикинса обесцветили яркие оттенки уже снятого фильма с помощью коррекции на компьютере, чтобы приблизиться к эффекту сепии, как на фотографиях фотожурналиста Уокера Эванса. «Это не должно выглядеть реальностью, – объяснял Джоэл. – Предполагается, что это будет... нарочито».

«О, где же ты, брат?» собрал в Америке 72 миллиона долларов и побил финансовый рекорд Коэнов. Клуни был награжден «Золотым глобусом» в номинации «Лучшая мужская роль». Спустя шесть лет после провала «Подручного Хадсакера» Коэны не только восстановили свою репутацию, но и превзошли все ожидания.

Подручный Хадсакера

(The Hudsucker Proxy)

ПРЕМЬЕРА:
11 марта 1994

БЮДЖЕТ:
30 миллионов долларов

СТУДИЯ:
Warner Bros.

В РОЛЯХ:
Тим Роббинс
Дженнифер Джейсон Ли
Пол Ньюман
Джон Махони
Джим Тру-Фрост
Билл Коббс
Чарльз Дёрнинг
Брюс Кэмпбелл

ОСТОРОЖНО!
В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Пот	99%
Бог из машины	1%

Музикл 1952 года «Поющие под дождем» обычно не включают в огромный список фильмов, чье ДНК сформировало метатекстуальную нить, проходящую через «Подручного Хадсакера». Однако в отношениях между этими фильмами есть определенная интрига. Обе ленты одновременно и превозносят историю Голливуда, и являются карикатурами на его развлекательно-промышленный комплекс и тонкую, едва различимую грань между самодовольством и инновациями. И там, и там у персонажей есть моменты прозрения, которые делают их похожими на провидцев.

В конце «Поющих под дождем» идол немого кино Дон Локвуд (Джин Келли) уговаривает главу студии Р. Ф. Симпсона (Миллард Митчелл) дополнить фильм «Кавалер-дуэлянт» новой сценой «Бродвейская мелодия». Результатом импровизированного мозгового штурма Дона становится танцевальный номер без пения, в котором сразу же распознается «балет грез» сродни шоу-вставке из первого акта «Оклахомы!» (и это притом что действие в «Поющих под дождем» происходит за 50 лет до премьеры классической пьесы Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна).

«Бродвейская мелодия» как кульминация «Поющих под дождем» отражает переход от немого кино к звуковому. Действие фильма происходит в 1920-х, снимали его в начале 1950-х – это сделало картину гибридной формой уважения и критики относительно этики и стандартов киноиндустрии, а также эволюции технических средств. В фильме говорится о том, что эстетика и технологии постоянно развиваются, а вот зрелищность – коллективное желание развлекать и быть развлекаемым – является самодостаточной,





постоянной и неизменной составляющей киноиндустрии.

«Балет грез» отражает внутренний конфликт Дона относительно его статуса творца, а не артиста легкого жанра, а также, возможно, профессиональное беспокойство Келли, который достиг среднего возраста. Дон (альтер-эго Келли) воображает себя мальчиком из маленького городка, который достиг успеха как танцор и постоянно гоняется за вдохновением, чьим символом является Сид Чарисс – статная женщина в струящихся платьях, без труда очаровывающая танцора, прежде чем рассказать ему, что является любовницей криминального авторитета (который, как подразумевается, представляет собой реальный источник власти на Бродвее). Отверженный этим олицетворением скомпрометированного таланта, убитый горем Дон умнеет и начинает творить ради искусства. В конце эпизода он натывается на версию самого себя – наивного деревенщину, который только что сошел с автобуса, прибывшего из маленького городка Америки, предполагая, что цикл амбиций шоубизнеса, отчуждения и принятия останется неизменным. Их общий рефрен «Надо танцевать!» подтверждает важность постоянного движения к счастью, даже если путь, по которому надо пройти, за циклен.

В «Подручном Хадсакера», когда Норвилл Барнс (Тим Роббинс) впервые приезжает в Нью-Йорк из Манси, штат Индиана, он очень напоминает свежеиспеченного героя «Бродвейской мелодии» Келли: деревенщина с широко открытыми глазами, ошеломленный суетой большого города. Позже, после неожиданного восхождения по корпоративной лестнице компании Hudsucker Industries, где его называют «генератором идей» из-за создания бестселлера, Норвиллу начинает казаться, что он самозванец. Запершись в своем кабинете, он засыпает и обнаруживает себя внутри своего собственного балета грез, намного более короткого, чем «Бродвейская мелодия», но важного для концепции фильма.

Норвиллу снится, что перед ним длинноногая женщина, чья внешность и одежда (летающее красное платье) напоминают Сид Чарисс в «Бродвейской мелодии». Его движения нелепы и неуклюжи, и как только она оказывается в его объятиях, он просыпается. Это короткая аллюзия, иллюзия и эфемерность, похожие на грезы Хая в «Воспитании Аризоны» или сон Тома про шляпу из «Перекрестка Миллера»; она показывает, что Норвилл пытается достать что-то недостижимое. Использование Ofortuna Карла Орфа из «Кармины Бураны» во время сна Норвилла, что сначала кажется клише или высокопарной пародией, на самом деле четко обусловлено.

Кантата Орфа была вдохновлена поэмой XIII века о ничтожности человека перед лицом судьбы, и подсознательная погоня Норвилла за недостижимым идеалом становится комической пантомимой человека, который гонится за «колесом фортуны».

Сказать, что в «Подручном Хадсакера» важны круги, – значит ничего не сказать, ведь это фильм об изобретении хула-хупа. Художник-постановщик Деннис Гасснер включает округлые формы в объекты и архитектуру на каждом шагу: так приобретают особый смысл гигантские часы на вершине башни Hudsucker Industries, которые возносятся над горизонтом Нью-Йорка, как второе солнце, и являются декорациями для первого эпизода (учитывая невероятно цикличную структуру сценария, этот эпизод на самом деле является и концом истории). Когда часы пробивают 12 ударов в Рождественскую ночь 1959 года, Норвилл стоит на карнизе, смотрит вниз и, кажется, думает о самоубийстве. «Почему он забрался так высоко и почему он чувствует себя так низко?» – задает вопрос рассказчик Мозес (Билл Коббс), престарелый сотрудник Hudsucker Industries, который следит за исправностью огромных часов. Ответ на вопрос Мозеса в том, что Норвилл в своем страстном желании добиться величия просто движется за «колесом фортуны», он не способен контролировать его беспощадный ритм подъемов и спадов. И лучшее, что можно сделать, – это просто наслаждаться движением.

Сравнивая «Подручного Хадсакера» с его дотошно проработанными предшественниками, мы понимаем, что этот фильм – все что угодно, но только не отдых. Уникальное и порой обескураживающее напряжение ленты связано с тем, как много Коэны работают, чтобы убедить нас в важности бездеятельности. Как Эрик Бренн, известный уонец в закручивании тарелок на тростях и частый гость «Шоу Эда Салливана», они пытаются сделать так, чтобы огромное количество элементов закручивалось и подпрыгивало одновременно. И в этом действе просто невозможно не обращать внимание на их мастерство и ловкость. Появление ангелоподобного персонажа, который должен объяснить и прокомментировать происходящее, больше похоже на самопроецирование создателей фильмов, стремящихся держать все под контролем Коэнов, которые пытаются объяснить каждый роскошно детализированный дюйм чрезвычайно сложной постановки. Даже больше, чем «Перекресток Миллера» и «Бартон Финк», которые показывают начало XX века, «Подручный Хадсакера» – это упражнение в крупномасштабном строительстве: очертания Манхэттена, обласканные камерой Роджера Дикинса, – это

Вверху слева: Дизайн здания Hudsucker Industries подчеркнут прямыми вертикальными углами, а нависающие круглые часы предсказывают изобретение Норвилла.

Внизу слева: «Почему он забрался так высоко и почему он чувствует себя так низко?» После того как зритель знакомится с Норвиллом Барнсом в момент его отчаяния, история откатывается к началу его профессионального взлета и личного падения.



ВСЕ ИЛИ НИЧЕГО

В фильме «Две или три вещи, которые я знаю о ней» Жан-Люк Годар использует дымящуюся чашку кофе как метафору Вселенной; шуточный оммаж Коэнов кодирует универсальную истину через круглый след от чашки кофе.

модель в масштабе 1:24, для которой нужен был отдельный съемочный павильон. Коэны смотрели фантастический фильм Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» (1982) во время подготовки к съемкам, чтобы прочувствовать, как создать размашистую, автономную и искусственную вселенную, и их версия не менее внушительная, чем у Скотта. Есть в воссоздании Нью-Йорка 1950-х что-то от фетишизма, но это фетишизм, пропущенный сквозь анахронизм, преднамеренное смешение эстетики, начиная от декоративного стиля Альберта Шпеера до Фрэнка Ллойда Райта, наряду с некоторыми ключевыми работами немецкого экспрессионизма, включая «Метрополис» Фрица Ланга (1927). Фильм разворачивается сообразно тому же принципу вертикальной интеграции, характерной для Hudsucker Industries: все что угодно может быть согласовано и перепрофилировано под эгидой сфокусированной философии строгого подчинения.

Эта эклектика объясняет, как «Подручный Хадсакера» сумел собрать три десятилетия классических голливудских комедий в одно безжалостно оспариваемое повествовательное пространство. Персонажи разговаривают так, будто они попали в фильм из 1930-х, одеваются так, будто они из 1940-х, а работают они в офисах, смоделированных по кинокартинам из 1950-х (каждый кабинет в Hudsucker Industries выглядит в точности как в фильме Роберта Уайза «Административная власть» 1954 года). Дженнифер Джейсон Ли играет наглуую журналистку Эми Арчер, лауреатку Пулитцеровской премии, которую послали написать статью о Норвилле, – в конце концов она влюбляется в него. Актриса ведет диалог, как Розалинд Расселл из фильма «Его девушка Пятница» (1940) с интонацией Кэтрин Хепберн. Она также напоминает и коварную журналистку Луизу Беннетт в исполнении Джин Артур из фильма Фрэнка Капры «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), сюжетная линия которого о простодушной «золушке», ставшей медийной звездой, вполне соотносится с историей Норвилла. Некоторые параллели мы видим и с другими фильмами Капры. Появление всклокоченного отчаявшегося Норвилла на карнизе напоминает эпизод с грозящим покончить с собой Гарри Купером из фильма «Знакомьтесь, Джон Доу» (1941), в то время как роль Норвилла в качестве дурачка в преступной схеме с манипуляциями, организованной злодейской элитой, указывает на сенатора Джефферсона Смита в исполнении Джеймса Стюарта в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939). Так же там есть отсылка к самому знаменитому фильму Капры, «Эта замечательная

жизнь» (1946), в виде ангела хранителя, который пытается достучаться до Норвилла в его отчаянии, точно так же как святой Кларенс в исполнении Генри Трэверса материализуется, чтобы успокоить Джорджа Бейли (Джеймс Стюарт).

Подражание Капре имеет внешний характер: его фильмы – это басни о принципиальных идеалистах, которые отказываются подчиняться силам коррупции и эксплуатации. Персонажи Купера и Стюарта могут быть мягкосердечными, но они обладают определенным характером. Норвилл, напротив, не человек принципа, он, как показывает его сон, – сосуд чистой, неподдельной тоски и как таковой ближе к тусклым мечтателям из фильмов Престона Стёрджеса, чье ироничное, неустойчивое мировоззрение вдохновило братьев на «Подручного Хадсакера» куда больше, чем сильная мораль Капры. Ключ к игре Роббинса (Норвилл) в том, что он делает своего персонажа готовым к растлению, а это добавляет пафоса к его страху оказаться самозванцем.

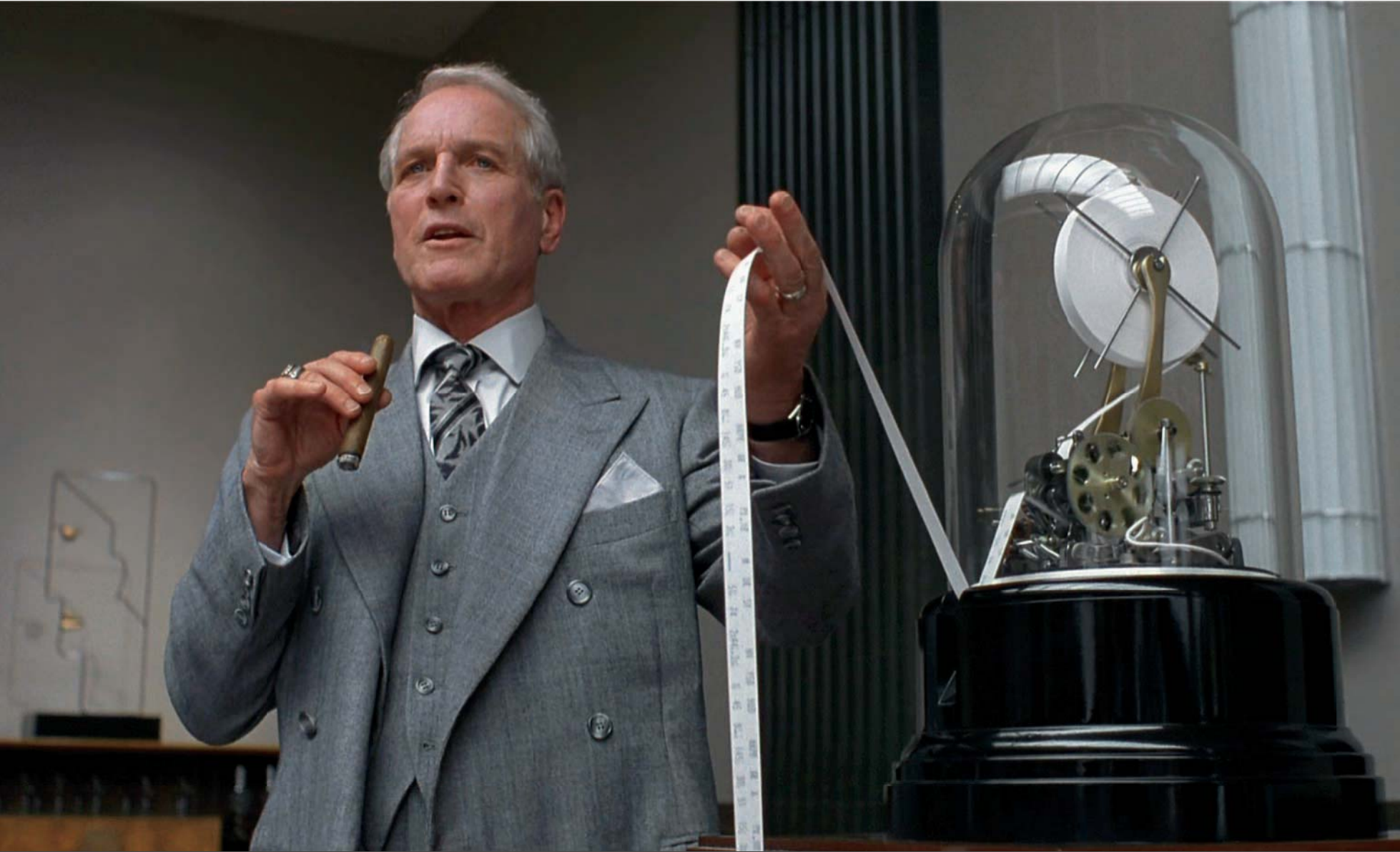
Это его качество также открывает путь недобросовестному, жуящему сигары Сидни Массбергеру (Пол Ньюман), который ищет дурачка для управления компанией, чтобы обрушить ее акции и инициировать враждебное поглощение. Имя персонажа отсылает к злобному журналисту Берту Ланкастеру из фильма Александра Маккендрика «Сладкий запах успеха» (1957), названием которого можно описать стремления Норвилла (то же можно сказать о мюзикле Фрэнка Лессера 1962 года «Как преуспеть в бизнесе, ничего не делая»). «Поздравляю, сынок», – огрызается Массбергер, когда Норвилл показывает совету директоров рисунок с кругом, над которым он работал несколько лет, пока не удостоверился, что готов представить свое изобретение потенциальным инвесторам. «Ты действительно превзошел себя... Ты изобрел колесо», – продолжает он.

Массбергер едва ли может скрыть свой сарказм, но отсутствие оригинальности в изобретении Норвилла – это опорная точка переплетений «Подручного Хадсакера», его культурная, индустриальная и метафизическая аллегория. Нарисовав форму, сокрытую в природе, Норвилл открывает нечто мощное и стихийное: он не так далеко ушел от круга, он возвращается в нем и возвращается. В какой-то момент Норвилл объясняет Эми концепцию кармы, называя ее «великим колесом, которое приносит каждому из нас то, что мы заслуживаем». Позднее немецкий ученый, появляющийся в кинохронике (по образцу последовательности «Марша времени» в фильме 1941 года «Гражданин Кейн»), выскажет похожий философский взгляд, только в более научных



Вверху справа: Интриган Сидни Массбергер – воплощение желания выгоды. Биржевой телеграфный аппарат слева от него является еще одним важным кругом в повествовании фильма.

Внизу справа: Спрятавшаяся в часовой башне в поисках сенсационного материала о Норвилле Барнсе Эми Арчер знакомится с рабочим, который в действительности следит за работой Hudsucker Industries.





WAR & PEACE
VOLUME 1

WAR
&
PEACE

VOLUME
1

TOLSTOY



CREATIVE BULLPEN

«Подручный Хадсакера» – стилизованная сатира на американский капитализм. В этом остроумно составленном образе великий эпический роман Толстого параллелен стараниям маркетингового отдела Hudsucker Industries: искусство и коммерция находятся очень близко, но они разделены стеной. (Шутка имеет и другой уровень – сложный процесс придумывания названия простому изобретению Норвилла длится так долго, что секретарша успевает дочитать «Войну и мир» и берется за «Анну Каренину».)



терминах, ссылаясь на «принцип, который заставляет Землю вращаться вокруг Солнца». Простак и физик в согласии друг с другом, и «Подручный Хадсакера» упивается такими маловероятными эквивалентностями. Мотив вращающегося круга не дает каждому отдельному персонажу и каждой отдельной точке зрения слишком долго занимать моральную или интеллектуальную высоту, и сценарий полон судьбоносных поворотов, можно даже было бы назвать его «О, где же ты, Фортуна?». Сложность повествовательного и тематического дизайна фильма опровергает тот факт, что хула-хуп Норвилла – круг, в котором вращаются все, – был более поздним добавлением в сценарий (братья взяли за сценарий в начале 1980-х, когда жили с Сэмом Рэйми, он тоже внес свою лепту в эту историю). «Нам надо было придумать вещь, которую изобретет Норвилл и которая, на первый взгляд, будет нелепой», – говорил Джоэл в 1994-м. Это должно было быть что-то, что уже существовало в истории американской поп-культуры. И хотя Норвилл не так близок к реальному персонажу, как Бартон Финк к Клиффорду Одесу, он все же очень похож на Ричарда Кнерра, который основал компанию по производству игрушек Wham-O в Калифорнии в 1948 году и примерно через десять лет начал массовое производство и сбыт дешевых пластиковых обручей. Пятиминутный монтаж, показывающий, как эскиз Норвилла превращается в реальный физический предмет, – эквивалент пролога «Воспитания Аризоны» или «джиттербаг Т омпсона» из «Перекрестка Миллера»: бравурный пассаж, который вполне может существовать как отдельный короткометражный фильм; этот эпизод был снят Сэмом Рэйми, вторым режиссером; появление за камерой создателя «Зловещих мертвецов» (1981) объясняет ускоренный кинетизм этого мини-фильма. После манипуляций Массбергера Норвилл оказывается в кресле почившего председателя совета директоров Уоринга

Хадсакера (Чарльз Дёрнинг), и Норвиллу дают добро на выпуск его изобретения. После проекта стремительной быстротой проносится по корпорации, начиная с трубок пневматической почты и продолжая абсурдно затянувшейся серией конференций, переговоров, фокус-групп и сессий тестирования «проверки прочности», включая попытку взорвать прототип динамитом. Головокружительная скорость монтажа иронична. Несмотря на все внешние признаки прогресса, сотрудники отдела исследований и разработок ходят кругами, имитируя траекторию движения хула-хупа – и цикл промышленного производства, который по своей сути стремится отсечь отвлекающие факторы. Ритм карусели привносит мультяшную стилизацию, которая идет даже дальше, чем в «Воспитании Аризоны», – камера проносится, фильм превращается в буффонаду, а тени начинают двигаться самостоятельно. Среди зрелищных моментов есть один: за стенами «креативной курилки», где группа «генераторов идей» спорит о том, как назвать новое изобретение, мы видим секретаршу, которая читает «Войну и мир». Когда мы чуть позже возвращаемся в это место, она уже на середине «Анны Карениной». Это говорит о том, что процесс затянулся на вечность, но также и наталкивает на мысль, что попытка развить увлечение – это сравнительная бессмыслица в контексте реальных литературных (то есть художественных) достижений. Изображение гигантской металлической машины, выдающей один за другим радужные хула-хупы, невероятно сатирическое – яркое видение капиталистических механизмов в работе. Если у Кознов и есть двойственное отношение к системе, которую они изображают (как они сделали в «Бартоне Финке», в котором менталитет конвейера Голливуда представлен как нечто демоническое), это стратегически замаскировано под показной веселостью, особенно когда

Круг замкнулся. Он перестал быть простой абстракцией. Изобретение Норвилла нашло своего первого фаната в маленьком мальчике, интуитивное, экстатическое кружение которого стало началом увлечения по всей стране.

быстрая музыка Картера Бёруэлла переходит в стремительный «Танец с саблями» Арама Хачатуряна в момент, когда мальчик раскручивает хула-хуп Норвилла. Эти вращательные движения переплетаются с кадрами ценников и биржевых тикеров, показывающих внезапный рост богатства Hudsucker Industries. Эта последовательность, практически бессловесная, оживает при помощи музыки и движения, сама по себе является своего рода балетом грез, который направляет более крупные культурные силы того периода. Кадры с детьми и подростками (позднее с их родителями), которые беспечно крутят хула-хупы, наводят на мысль не только об обществе, охваченном потребительским феноменом, но и воскрешают в памяти вращающиеся бедра Элвиса Пресли в шоу Эда Салливана или Чабби Чекара, призывающего слушателей танцевать твист.

Норвилл Барнс не революционер поп-культуры и не «болван». Он мечтатель, и недаром танцовщица в балете его сна очень похожа на женщину, которой танцует Бартон Финк на мероприятии военных. Как и Бартон или, может быть, его альтер-эго «сынок» из «Расстроенного хора», Норвилл хочет возвыситься над своим положением. «Подручный Хадсакера» – это урок смирения, но только до определенного момента. В отличие от Бартона Финка, Норвилл не наказан за свои амбиции. Напротив, в конце всех повествовательных манипуляций Коэнов он вознаграждается. От падения с часовой башни его спасает Мозес. Второй шанс ему дает призрак Уринга Хадсакера, чья расположенность к человеку, который все это время был его «подручным», показана через его крутящийся, похожий на хула-хуп нимб, – Норвиллу предлагается возглавить компанию. Мозес дает напутствие: «Правь с умом и состраданием», и Барнс начинает еще более счастливую жизнь. С этой точки зрения «Подручный Хадсакера» входит в число самых светлых фильмов Коэнов, отвергая не только фатализм лент «Просто кровь» и «Перекресток Миллера» – историй, где выживание главных героев покрыто горой трупов, – но и тревожную двусмысленность в конце «Воспитания Аризоны», которая не проясняет смысл грез Хая и не содержит уверенности, что все будет хорошо. Финал «Подручного Хадсакера» не вызывает сомнений. Коэны показывают, что Норвилл спасен не только от смерти, но и от отчаяния, в которое он впал на первой волне успеха хула-хупов.

Его отношения с Эми, которые были испорчены взаимными подозрениями, налаживаются. Массбергер наказан за свое злодейство и помещен в психиатрическую клинику, в которую он хотел упечь Норвилла. Норвиллу даже дарована еще одна гениальная идея: его изобретение, фрисби, становится новомодной игрушкой. Но здесь есть скрытый смысл: ничтожное расстояние между двумя идеями Норвилла напоминает о том, что картина Бартона Финка про борьбу кажется дословным переписыванием «Расстроенного хора». Коэны не только предпочитают «большоголовым» мечтателей. Разница еще и в том, что «Подручный Хадсакера» допускает возможность того, что обновление превосходит избыточность. Мировоззрение этого фильма циклично, но не цинично. Девиз, написанный на башенных часах Hudsucker Industries, гласит: «Будущее начинается сейчас!» Девиз ироничен в свете того, как фильм фетишизирует настоящее и прошлое, но он также отрицает обычную тревогу относительно будущих событий, которая фигурирует во многих финалах фильмов Коэнов. Кадр с фрисби, улетающим в небо, показывает, что инновации – оборотная сторона самонадеянности, и неважно, есть ли что-то новое под Солнцем, пока Земля (и все на ней) продолжает вокруг него вращаться. В этом тщательно продуманном балете мечты движение – это все. «Надо танцевать!»



БАЛЕТ СНА

Сон Норвилла о прекрасной женщине, ускользающей из его объятий, олицетворяет не только его жажду успеха, но и страх провала. Он боится, что не сможет угнаться за музой, которая ведет его к созданию хула-хупа.



НИМБ

Появление в конце фильма Уринга Хадсакера, бога из машины, отправляет к Кларенсу из «Этой замечательной жизни» и дает Коэнам возможность включить в повествование еще один круг – его вращающийся светящийся нимб.







Фарго

(Fargo)

ПРЕМЬЕРА:

5 апреля 1996

БЮДЖЕТ:

7 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Gramercy Pictures

В РОЛЯХ:

Фрэнсис МакДорманд

Уильям Мэйси

Стив Бушеми

Петер Стормаре

Харви Преснелл

Кристин Рудруд

Тони Денмен

Гэри Хьюстон

Салли Вингерт

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Снег	32%
Кровь	25%
Ночь	15%
Антиокислитель	10%
Кафе «Рэдиссон»	6%
Хосе Фелисиано	5%
Короеды	4%
Ungwent	2%
Хоккей «Золотых сусликов»	1%

«Кажется, меня сейчас стошнит», – говорит Мардж Гандерсон (Фрэнсис МакДорманд) на месте тройного убийства. Это фраза свидетельствует о двух вещах: о седьмом месяце беременности шефа полиции, а также об общем ощущении отвращения от кровавой бойни на шоссе. Появление Мардж только после первой трети «Фарго», возможно, имеет значение, ведь мы уже насмотрелись на отвратительных персонажей фильма и их мерзкие деяния: хищение, вымогательство, убийство. «Это просто утреннее недомогание», – говорит она, наклонившись над снегом, убеждая своего помощника, что все в порядке, хотя тела, оттаивающие в разбитой машине, говорят об обратном. Со значком шерифа и круглым животом Мардж излучает авторитет и уязвимость на фоне безжизненного пейзажа, в холодной и жестокой вселенной «Фарго» нравственная чистота – это деликатное состояние.

Нравственная чистота Мардж не то же самое, что чистота Норвилла Барнса в «Подручном Хадсакера», где Козны играют с архетипом святого простачка, гения, не знающего о своей гениальности. Мардж просто умна. Она собирает воедино разрозненные сюжетные кусочки, даже несмотря на нехватку информации. Но она не провидица, случайно или нет. Она и не «большоголовая», как Бартон Финк. Ей не присуща их (мужская) надменность, зато ее не парализует неуверенность или нерешительность. После двух фильмов об угнетенных творцах подряд «Фарго» представляет зрителю профессионала, который счастлив и наполнен своей работой. Ее сестра по духу в киновселенной Кознов – это Эд из «Воспитания Аризоны», еще один офицер полиции. Сходство этих двух женщин очевидно, как и отличия; Эд впадает в отчаяние из-за своего бесплодия, что приводит к отклонению от профессионального долга – похищению ребенка с Хаем; Мардж же делает все возможное, чтобы подчинить свои физиологические запросы чувству долга. Когда «Фарго» вышел на экраны в 1996 году, критики придерживались двух основных линий: они либо сравнивали его простое построение видеоряда

MINNESOTA



3¢

UNITED STATES POSTAGE

1996

3¢



WELCOME TO
BRAINERD
HOME OF
PAUL BUNYAN
EST. 1971

с самонадеянной Голдбергской конструкцией «Подручного Хадсакера», либо обращали внимание на центральную позицию МакДорманд в этом фильме, чтобы сравнить с «Просто кровь». Обе эти линии по-своему имеют смысл. Джоэл отмечал, что «Фарго» и его по большей части статическая и умеренная операторская работа (в отличие от гимнастических упражнений камеры в «Подручном Хадсакера») представляет собой «новый старт со стилистической точки зрения» и что фильм был «более реалистичным... с правдивыми декорациями и реальным местоположением». Морозные виды Миннесоты сильно отличаются от солнечных экстерьеров фильма «Просто кровь», но ощущение места действия (особенные традиции, фразы, акценты) присутствует в обоих фильмах. Тем не менее, учитывая, что «Фарго» – первый фильм Кознов, снятый в их родной Миннесоте, более продуктивной будет параллель с «Воспитанием Аризоны». Эти две картины невероятно близки друг другу, и не только из-за характеров Эд и Мардж (вспомним, что МакДорманд появляется в «Воспитании Аризоны» в роли женщины, невольно мучающей Эд своими описаниями материнства, а в «Фарго» ее персонаж обретает более тонкое и саморефлексирующее измерение). Козны не раз говорили о своей любви к сюжетам с похищениями, называя их «беременными» драматическими ситуациями, которые подразумевают напряжение и осложнения. Эта метафора становится буквальной в фильме «Воспитание Аризоны», где Эд и Хай задумывают похитить младенца. В «Фарго» динамика повествования изменена так, что вместо двух влюбленных заговорщиков присутствует муж, организующий похищение своей жены. Его мотивация не в том, чтобы стать отцом, как Хай, а в том, чтобы оплатить долги после участия в грязных делах. Джерри Ландегаард (Уильям Мэйси) такой же рецидивист, как и Хай Макданнох: его повторяющееся преступление – жадность. В начале фильма он берет в прокат автомобиль, опираясь на несуществующего дилера как поручителя. Чтобы исправить последствия одной своей аферы, он ввязывается в другую. Его новый план заключается в том, чтобы поручить двум головорезам похитить его жену Джин (Кристин Рудруд). Так он сможет получить выкуп от ее богатого прижимистого отца Уэйда (Харви Преснелл). Джерри не любит Уэйда, потому что думает, что тот считает его неудачником, и неохотно предлагает поддержку, финансовую или какую-то другую. Но поведение Джерри

снова и снова подтверждает критику его тестя. Хай из «Воспитания Аризоны» и его ограбления магазинов изображены как мягкие преступления без жертв, к тому же он осознает, что грабит крупную сеть, а не семейный бизнес. Он делает это с незаряженным оружием под покровом ночи, чтобы сводить концы с концами. Джерри, семейный человек среднего возраста, не кажется столь невинным. Самые светлые мечты Хая – дом, работа, сын – это то, что у Джерри уже есть, но этого ему явно недостаточно. В заставке «Фарго» Джерри едет сквозь снег из Миннеаполиса в Фарго, чтобы заказать похищение; деталь с еще одним автомобилем на прицепе чудесна – вторая машина становится ярмом на его шее. «Это правдивая история», – гласит надпись в заставке «Фарго». Эта фраза уже давным-давно опровергнута: «Мы придумали свою собственную правдивую криминальную историю», – отвечал Итан на вопрос журналиста о том, был ли сценарий фильма вдохновлен провалившимся планом реального выкупа. При этом связь между реальностью и вымыслом является центральной в «Фарго», который стремится к другому виду достоверности, чем его предшественники. Беспроигрышная игра в «Перекрестке Миллера», «Бартоне Финке» и «Подручном Хадсакера» заменена поверхностно свободным, но тщательно контролируемым реализмом, который использует преимущество существующих современных мест и структур вместо сложных исторических реконструкций. Как и в «Воспитании Аризоны», действие фильма происходит в самом сердце страны. Отвлекаясь от насыщенной и ослепляющей палитры Барри Зонненфельда, Роджер Дикинс подчеркивает белизну пейзажа до степени абстракции; иногда кажется, что действие происходит в пустоте, где передний план и горизонт неразличимы. Пустота холста поражает сама по себе, но изобретательность визуальной схемы наиболее очевидна, когда все ослепительное черно-белое пространство забрызгано другими оттенками. «Не кровь, красный», – говорил Жан-Люк Годар, отвечая на обвинения фильма «Безумный Пьеро» (1965) в чрезмерном насилии. «Фарго» наполнен багряными деталями, которые выделяются на фоне общей бледности. Когда Гэри Гримсруда (Петер Стормаре) и Карла Шоултера (Стив Бушеми), двоих преступников, которых нанял Джерри для похищения жены, останавливает полицейский, фары его патрульного автомобиля излучают сверхъестественно белый свет; кровь, которая попадает на лицо Карла, вспыхивает на фоне его бледности. Кровь самого Карла обогатит

Слева: Выплывающая из тумана статуя Поля Баньяна с огромным топором является символом грядущего насилия и определяет «Фарго» как народную сказку. Традиции этого края также подчеркиваются мелодичной музыкой Картера Бёруэлла.



цветом пейзаж, когда Гэир, после разногласий в дележе денег, засунет его в щеподробилку – самый известный момент «Фарго», грубый абсурд, показанный с жестокой ошарашивающей ясностью иллюстрации книги с детскими сказками.

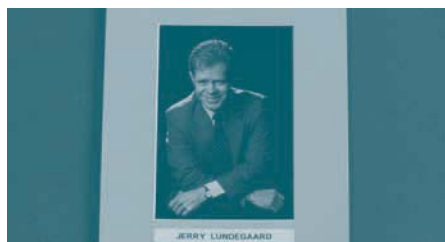
Это не случайный эпизод: басноподобные элементы «Фарго» начинаются с музыки Картера Бёруэлла, народной панихиды с повторяющейся мелодией, и проносятся через образную систему фильма. Это наиболее заметно в изображении мрачного круглолицего Поля Баньяна (два появления которого в фильме становятся рамкой повествования и определяют басенный формат истории). Джеффри Адамс писал, что «ложное притязание на правду находит свой визуальный эквивалент в статуе легендарного гигантского лесника Поля Баньяна». Эта пронзительная мысль может быть выведена на еще более глубокий уровень: визуальное дублирование статуи Баньяна (которая была построена специально для фильма) образом Гэира, громилы во фланелевой рубашке, который в нужный момент пускает в ход топор, наталкивает на мысль о несоответствии между созданными мифами и их прототипами. Нет в «Фарго» блестящих личностей, все они

слишком мелкие, они корыстны и разочарованы собственной ничтожностью; медленный жутковатый кадр с Гэиром, сонно смотрящим телевизор в лачуге, где он отсиживается вместе с Карлом и Джин в ожидании дальнейших инструкций от Джерри, еще больше подтверждает эту мысль. Он смотрит документальный фильм о короедах – эта своеобразная отсылка к «Синему бархату» Дэвида Линча (1986) и его видению инсектоидного зла намекает на то, что Гэир и Карл, который весь эпизод со злостью бьет по телевизору, чтобы улучшить прием сигнала, – всего лишь вредные насекомые в грандиозной схеме вещей.

Невозмутимый голос рассказчика, описывающий происходящее на экране, передает отстраненность энтомолога, которую можно принять за точку зрения самих Коэнов: несмотря на позитивные отзывы, «Фарго» критиковали за снисходительное отношение к персонажам, хотя относительно «Воспитания Аризоны» таких претензий почему-то не было. Вопрос, «симпатизирует» ли фильм своим героям, всегда нацелен на то, чтобы дать отпор антигуманистам, и «Фарго» действительно дает



Контраст между Карлом и Гэиром (один – нервный и агрессивный, второй – онемелый и обалделый) постоянно вызывает комический эффект и предваряет динамику отношений Уолтера и Чувака в «Большом Лебовски».



СОТРУДНИК МЕСЯЦА

В первый раз мы видим Джерри на снимке с работы – это прекрасное отражение его лицемерной, позерской натуры, а его натянутая улыбка скрывает тайные помыслы.



ВТОРЖЕНИЕ

Похищение Джин – странный и смешной эпизод, в котором ужас проникновения в чужой дом подчеркивается неуклюжим, любительским поведением взломщиков. Они среди бела дня идут к входной двери дома в лыжных масках.

в руки недоброжелателей оружие: комично негуманное отношение Карла и Гэира к Джин, которую они бьют, завязывают глаза и таскают, как мешок с картошкой, конечно, жестоко; они обращаются с ней, как с реквизитом, и можно подумать, что Коэны относятся к ней точно так же. Присутствие Джин в эпизоде с короедами, однако, трогает зрителя, потому что поднимает ценность сочувствия над эксплуатацией. Пока Гэир заворуженно пялится в телевизор, она застыла от ужаса.

Вынужденное времяпрепровождение героев похоже на больную пародию на домашний отдых очень странной семейки: Гэир, Карл и Джин. Эти кадры перекрываются Мардж, которая смотрит ту же самую программу со своим мужем Нормом (Джон Кэрролл Линч). Она тоже заворуженно смотрит в экран, и выражение ее глаз похоже на взгляд Гэира. Мардж осознает хрупкое родство с насекомыми из телевизионного экрана – короед, показанный зрителям, оказывается новоиспеченной матерью, обеспечивающей пищу свой выводок, – но она не знает, что делит это ощущение с шестифутовым ночным насекомым Гэиром (визуальное решение связать убийцу и полицейского через экран телевизора Коэны повторяют в фильме «Старикам тут не место»). В этот момент Мардж еще не знает, кто такие Карл и Гэир, и, конечно, она не знает, что это они совершили тройное убийство. Эпизод с персонажами, которые смотрят одну телепередачу, ироничен, но также и до странности поэтичен, будто Коэны позволили всем этим типичным персонажам (примитивные преступники, невинная жертва, уверенный в себе полицейский) сосуществовать в скромной повседневной единой среде.

Тот факт, что Джерри нет места в этом эпизоде, говорит о его своеобразной нише в моральной иерархии «Фарго». Карл и Гэир – тупые преступники, и Коэны при каждом удобном случае подчеркивают их идиотизм, выраженный в основном в недержании речи Бушеми и безмолвном ступоре Стомаре. Контраст в поведении между этими персонажами разыгрывается блестяще для создания комического эффекта. (Постоянное молчание Бушеми в «Большом Лебовски» может рассматриваться как ответ на его словесную манию здесь.) Слишком легкомысленные, совершенно неготовые и, в конце концов, напуганные задачей, за которую им заплатили, Гэир и Карл становятся кровавыми простофилями – более злобная версия братьев Сноутсов из «Воспитания Аризоны» (хотя безразличный взгляд Гэира берет свое начало из образа Одинокого байкера Апокалипсиса).

Джерри тем временем является законным бизнесменом: первый кадр с фотографией «Работник месяца» в его автосалоне в Миннеаполисе показывает хладнокровного улыбающегося профессионала; но он также жулик, что показано не только через его попытку получить деньги от тестя, но и через его попытку надуть клиента, прибавив цену за антиокислитель. «Вы лжец, мистер Ландегаард... чертов лжец!» – покупатель не решается сказать бранное слово в отношении Джерри, и этот момент отражает как глубоко укоренившуюся протестантскую сдержанность общества, так и специфический, посредственный, повседневный вид зла Джерри. Дискомфорт в его разговоре с Карлом и Гэиром, а также с Шепом (Стив Ривис), бывшим преступником, а ныне автомехаником, который посредничает в их встрече, состоит из неуверенности и высокомерия: Джерри одновременно боится преступного образа мыслей этих людей, но при этом он полностью уверен, что умнее их и сообразительнее, что впоследствии оказывается ошибкой. Убийственная некомпетентность Карла и Гэира может сорвать план Джерри, но план его настолько неблагонадежный, что Джерри становится не жертвой в руках судьбы, а ее несчастным орудием.

В этом, возможно, и заключается главное различие между Джерри и Хаем, чей дерзкий план (выношенный вместе с Эд) менее эгоистичен (и менее деструктивен). В «Воспитании Аризоны» похищение ребенка у богачей, совершенное семьей пролетариев, оправдывается тем, что у богачей есть «больше, чем им надо», оно политизировано и полностью не отвергается. Поворот сюжета, в котором Натан Аризона проявляет мягкосердечие и благословляет Хая и Эда (когда те возвращают его сына), соответствует этому принципу. Желание Джерри отнять деньги у Уэйда не лежит в той же плоскости (и Уэйд, который при любой возможности журит своего зятя, далек от Натана Аризоны), но сценарий и трагикомичная игра Мэйси отдаляют зрителя от понимания его желаний. Мэйси был номинирован на «Оскар» за лучшую мужскую роль второго плана, хотя он вовсе не второстепенный персонаж, он настолько же главный, насколько МакДорманд, и его нервная, безумная игра, понятная через настороженный взгляд, является основным источником страха и напряжения в фильме. Мнение о том, что Коэны суровы в отношении своих персонажей, лучше всего применимо к Джерри, муки которого постоянны и истязают. Тщетно соскребая лед с лобового стекла своей машины, а затем впадая в детскую истерику, он





«Меня сейчас стошнит». Этот кадр построен так, чтобы показать нам уродство сцены убийства. Отвращение Мардж еще больше усиливает ужас этой картинки. Ее заявление об «утреннем недомогании» указывает на ее беременность, но диалог также может быть воспринят как проявление шока от последствий невероятной жестокости преступников. На пустыре, усеянном трупами, Мардж, похоже, единственная, кому не все равно.

является символом бессильной безысходности. Комический момент, когда он успокаивается и решает продолжать соскабливать (иначе он просто не сможет выехать с парковки), – это просто изумительно.

Разговор Мардж и Джерри в офисе автосалона – еще один комедийный кульминационный момент, демонстрирующий талант Коэнов передавать диалог в стиле «глухого телефона». Она задает прямые понятные вопросы, он лукавит и юлит, пока болтовня продавца не становится окончательной околесицей. То, что Джерри убеждает, как только осознает, что спокойная, но уверенная Мардж обо всем догадалась, говорит о слабости его натуры. Некоторое время спустя, когда Гэрир убеждает от Мардж, которая находит его домик в лесу (по «медной Сиеру» из салона Джерри), побег Джерри от Мардж интересно дублируется, параллели между Джерри и теми, кого он нанял, неожиданно переворачиваются. Вместо того чтобы сосредоточиться на отрицании Джерри того факта, что он хоть немного похож на этих преступников, Коэны переносят его чувство беспомощности на Гэрира, который сбив с ног прицельным выстрелом Мардж. Этот выстрел говорит о том, что сдержанная точность Мардж выигрывает у грубой жестокости ее противника. В обоих случаях у Мардж есть преимущество над мужчинами. Сюда же относится странная и очаровательная встреча с японо-американцем Майком Янагитой (Стив Парк), чье появление в исключительно белой прослойке Среднего Запада автоматически рвет шаблон. Бартон

Палмер прекрасно пишет о важности поездки Мардж в Миннеаполис на встречу с Майком, ее бывшим одноклассником. Этот эпизод выглядит отклонением от повествования, отвлечением от расследования убийств на дороге, но он связан с главным мотивом фильма о слабых, нечестных мужчинах.

Когда Мардж приезжает в «Рэдиссон» в Миннеаполис на встречу с Майком, она одета в блузку в цветочек и накрашена. Это единственный раз, когда героиня появляется в фильме в стереотипном женском образе. Хотя она и сразу отвергает романтические поползновения Майка, ее желание видеть его наполнено двусмысленностью, усиленной появлением МакДорманд в роли неверной жены в фильме «Просто кровь». Мардж мягко отвергает Майка, но мы так и не узнаем, рассказала ли она о своем свидании мужу. Концептуальный каламбур заключается в том, что, решив ехать в большой город на встречу с Майком, Мардж «отклоняется от нормы». Убежденность Палмера в том, что национальность Майка делает его «экзотичным», интригует, усложняясь шуткой, которая граничит с расовой пародией, о том, что он полностью ассимилировался, он ведет себя и говорит так же, как все остальные здесь (отличие его внешности становится скрытым комедийным приемом).

Майк, как и Джерри, «чертов лжец»; он говорит Мардж, что одинок с тех пор, как его жена умерла от лейкемии, но телефонный разговор с бывшим одноклассником показывает, что эта история – полнейшая ложь. Желание



ЗНАМЕНА И ЧУДЕСА

Чувство голода Мардж в течение «Фарго» связано с ее беременностью, но также характеризует ее как среднего американского потребителя. Этот образ обеспечивается стратегически размещенными рекламными вывесками.



ПРОСТО КРОВЬ

Решение Карла оставить метку там, где он зарывает деньги, – доказательство его помешательства от страха. Малиновый скребок наверняка заметит кто-то другой еще до того, как он сюда вернется.

Этот гениальный кадр с машиной Джерри, стоящей в одиночестве на пустой парковке, отражает изоляцию, в которой он оказался из-за злоупотребления своим профессиональным положением. Вид сверху дает зрителю возможность морально возвыситься над злодеем.



Мардж выйти за пределы рутины жизни, каким бы невинным оно ни было, ее работы, ее замужества, ее роли матери приводит ее к человеку, который может быть двойником Джерри. Этот шаг героини становится как бы предостережением. Один из самых тонких моментов фильма заключается в том что, когда Мардж наконец встречается с Джерри, двойственность и разочарование от ее встречи с Майком уже лежит у нее в подсознании. Мардж не просто разрешает тайну убийств и передает одного из выживших правосудию, она и есть орудие этого правосудия (при этом она не переступает границ своих профессиональных обязанностей). Ее тошнота на первом месте убийства предвосхищает ее отвращение от понимания преступности Джерри и от сцены с Карлом в щеподробилке, но в эти разы ее не

тошнит; она сохраняет самообладание и делает свою работу. Монолог Мардж, когда она везет Гэира на заднем сиденье своей полицейской машины, комично созвучен с эпизодом, где Карл пытается разговорить здоровяка. Гэир молча сидит в ее машине, если процитировать Карла, в «полной гребанной тишине». Эта сцена завершает трилогию встреч с морально неполноценными мужчинами: лицемерный Майк, неполноценный кукловод Джерри и тупой Гэир. Возможно, Майк несколько выпадает из этой троицы, потому что его нечестность не связана с жадой наживы, если не считать уверенности, что его всхлипывания могут привести к отношениям с Мардж. Гэир и Джерри (обратите внимание на схожесть имен) являются соучастниками, но они символизируют разные типы злодейства:

людоед и волк в овечьей шкуре. Мардж говорит Гэиру, что «жизнь стоит больше, чем несчастная кучка денег». Эта фраза опасно близка к банальности и все же произносится с полной искренностью и задумана как своего рода эпиграмма и способ дать последнее слово персонажу, который его заслужил. Ключевые слова, однако, содержатся в продолжении фразы: «Я этого просто не понимаю», – это очаровательное утверждение о том, что Мардж никоим образом не движет алчность, но оно также предполагает невинность, которая пугающе несовместима с тем, что мы видели ранее на экране. Так что когда Коэны еще раз касаются ее сердечности в последней сцене, трудно не чувствовать себя обеспокоенным. Мы видим Мардж и Норма, лежащих в кровати, этот кадр идентичен



кадру, в котором они лежат и смотрят шоу про насекомых; мы слышим разговор о скромном триумфе Норма – его рисунок с птичкой выбрали на трехцентовую марку. Затем они делятся своим предстоящим счастьем друг с другом. «Еще два месяца», – говорит Норм, нежно гладя живот жены; Мардж повторяет: «Еще два месяца».

На первый взгляд, это самая милая концовка во всем репертуаре Коэнов. Победившая женщина-полицейский возвращается домой к своему любящему супругу, что является поворотом в сторону традиционных гендерных ролей в жизни и в кино, и они думают о будущем своей семьи. Но семейный кров не защитил Джин Ландегаард и не сделал ее мужа добросердечным человеком. Единственный ребенок в фильме – это сын Ландегаардов, Скотти (Тони Денмен), будет расти без матери, ее убил Гэир только за то, что она не переставала кричать. Можно смотреть на Мардж и Норма как на олицетворение нормальности, чья простая, скромная заурядность будет держать подобные трагедии на расстоянии. А можно почувствовать беспокойство или ужас из-за

того, что их будущий ребенок будет жить в мире, где правит коррупция и непредвиденные обстоятельства. Что-то всегда может пойти не так, и будущее в конце «Фарго» ужасающе неопределенно. Когда мы видим финальное угасание фильма, у нас начинает сосать под ложечкой.

Вверху: Ужас Мардж при виде щеподробилки с торчащей ногой не делает ее руку менее твердой и не умяет ее морального превосходства.



В НОГАХ ПРАВДЫ НЕТ

Если фильм снят в абсолютно реалистичной манере, то нога Карла, торчащая из щеподробилки, имеет мрачный сюрреалистичный оттенок.

Братья Зеллер

РЕЖИССЕРЫ

Драма 2014 года «Кумико — охотница за сокровищами» Дэвида Зеллера основана на городской легенде о японской девушке, отправившейся в Миннесоту на поиски дипломата с деньгами, закопанного Карлом Шоултером в снегу в «Фарго» (на самом деле о 28-летней офисной служащей, покончившей жизнь самоубийством). Дэвид писал сценарий со своим братом Натаном, фильм был хорошо принят критиками, его показывали на фестивалях по всему миру. Третий фильм братьев, «Девушка», был показан на кинофестивале «Санденс» в 2018 году.

Интересно, что ваш фильм основан на реальной истории, где «Фарго», который тоже был заявлен как фильм, основанный на реальных событиях, является выдумкой. Расскажите об отношениях между правдой и вымыслом в фильме «Кумико».

Когда мы впервые услышали городскую легенду, ставшую прообразом истории «Кумико», нас уверяли, что это реальное событие. А когда мы начали работать над сценарием, поняли, что это современный миф, который родился в интернете. Сначала мы были в замешательстве, потому что правда была очень далека от истории, которую мы взяли. Некоторое время мы даже думали, а не стоит ли нам все переписать. Но потом решили, что не стоит — вначале был миф, который привел нас к этой истории, и этому мифу мы и должны следовать. Так как наш фильм про это, это и стало «правдой».

Охота за сокровищами и надежда на огромные богатства — ведущий мотив кинематографа Коэнов. Думали ли вы об этом, создавая историю «Кумико»?

Нет. Во время работы мы думали о творчестве Вернора Херцога, особенно о его фильмах «Строшек» и «Агирре, гнев божий». Делая «Кумико», мы намеренно решили не обращаться к «Фарго», частично из уважения к фильму (так как мы не хотели черпать из него эстетику), частично потому, что хотели, чтобы наш фильм имел свою изюминку. Во вселенной, в которой разворачивается наша история, мы хотели, чтобы «Фарго» был представителем киномира, а наш фильм был представителем «реального мира».

Какое впечатление произвел на вас «Фарго» в первый раз? Это был первый фильм Коэнов,

который серьезно затронул нерв мейнстрима, что интересно еще и потому, что он снят гораздо скромнее, чем предыдущие фильмы братьев.

Нам он понравился, особенно его баланс между юмором и пафосом. Не могу сказать, какой фильм нам нравится больше всего, но этот сто процентов на первых строчках.

«Кумико» переворачивает самую странную линию сюжета «Фарго», в которой Мардж идет на встречу с азиатом. С какой-то стороны «Фарго» — это фильм об отщепенцах серединной Америки, а Майк — это прекрасный пример. Кумико, скорее, турист, чем ассимилировавшийся житель, но экзотика, которая заключается в видении Америки ее глазами, и есть ключевой момент вашего фильма...

Это интересное замечание, хотя, честно говоря, мы вообще об этом не думали, когда создавали фильм, и более того, мы не думали об этом и после завершения работы. Часть легенды заключается в том, что какой-то местный коп звонил в китайские рестораны, чтобы найти кого-то, кто говорит на японском. Мы ухватились за эту ниточку и начали ее развивать.

Можете ли вы сравнить свою работу, ведь вы тоже братья, с творческим методом Коэнов? Были ли они для вас вдохновением, или, может быть, они просто художники, чьи работы вам по душе?

Мы испытываем невероятное уважение к их режиссерской работе, для нас было критически важно не терять уважения к «Фарго» на каждом шагу создания «Кумико». Конечно, они на нас повлияли и стали источником вдохновения. Я очень хорошо помню, как нас поразили фильм «Воспитание Аризоны», который мы смотрели еще детьми. Мы познакомились с их творчеством через этот фильм. Однако движущей силой «Кумико» была легенда, идея этой современной охотницы за иллюзорными сокровищами и размытые границы между правдой и вымыслом изначально привлекли нас к материалу, а не связь с «Фарго».

ДРУЗЬЯ КОЭНОВ

«Я больше не работаю с Джоэлом и Итаном Коэнами. Я живу с Джоэлом и Итаном Коэнами. Один — мой муж, а второй — мой деверь. Мне очень нравится, что многие люди не понимают, кто из них кто. Я думаю, мы должны сделать все, чтобы так и продолжалось.

Так что, в общем-то, это уже семейный вопрос. Как только они начинают новый проект, я спрашиваю: «Там будет роль для меня?» Второй вопрос: «Где будут съемки?» Ответ на эти вопросы дает мне понять, в каком направлении будет разворачиваться моя жизнь ближайшие несколько лет.

Мы любим называть себя семейным цирком. Я — либо воздушная гимнастка, либо бородатая женщина».

Фрэнсис МакДорманд

ФИЛЬМЫ:

«Просто кровь» (1984)
«Воспитание Аризоны» (1987)
«Перекресток Миллера» (1990)
«Бартон Финк» (1991)
«Фарго» (1996)
«Человек, которого не было»
(2001)
«После прочтения сжечь» (2008)
«Да здравствует Цезарь!» (2016)









Большой Лебовски

(The Big Lebowski)

ПРЕМЬЕРА:

6 марта 1998

БЮДЖЕТ:

15 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Gramercy Pictures

В РОЛЯХ:

Джефф Бриджес

Джон Гудман

Джулианна Мур

Филип Сеймур Хоффман

Стив Бушеми

Джон Туртурро

Петер Стормаре

Дэвид Хаддлстон

Сэм Эллиотт

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Имитация Рэймонда Чандлера	25%
Радиохиты 1970-х	16%
Этикет боулинга	13%
Пародия на порно	12%
Тревога по поводу кастрации	10%
Марихуана	9%
Калуа	8%
Отрезанные части тела	4%
Фото XX века	3%
Президенты-республиканцы	2%
Шутки над Kraftwerk	1%

В сценарии «Большого Лебовски» персонаж по имени Чувак представлен авторской ремаркой как «человек крайне беспечный». Из всех фильмов Кознов «Большой Лебовски», по крайней мере на первый взгляд, кажется самым легким и беспредметным. В открывающих титрах перекаати-поле движется под песню кантри-группы Sons of the Pioneers, чья музыка смягчает все вокруг. Плавное вращение перекаати-поля по кадру – будто ключ к собственным крайне скромным успехам Джефффри Лебовски. Это человек, который настолько легкомысленно относится к жизни, что не знает, какой сегодня день недели, и одевается так, будто каждый день у него «неформальная пятница». Но фильм, разворачивающийся вокруг него, имеет глубину, и можно пойти еще дальше – у него вообще нет дна. «Большой Лебовски» вышел в 1998 году, после того как успех «Фарго» изменил направление карьеры Кознов. Сценарий был написан в начале 1990-х, примерно в то же время, что и «Бартон Финк», это повлияло на схожесть персонажей Джона Гудмана в этих двух лентах. Фильм, на который больше всего похож «Лебовски» среди работ братьев Козн, – «Подручный Хадсакера», с ним он делит несколько ключевых элементов, включая добросердечного, простоватого протагониста (Чувака, или Джеффа Лебовски, играет Джефф Бриджес, для которого была написана эта роль); близкого к народу повествователя (незнакомец, которого сыграл Сэм Эллиотт, чье имя упоминалось Кознами в ранних набросках сценария); общую атмосферу хорошего настроения, которая больше похожа на сумасбродный оптимизм «Воспитания Аризоны», чем на холодное отчуждение фильмов «Просто кровь» и «Перекресток Миллера»; и общее ощущение стилизации (в движениях камеры, декорациях, дизайне костюмов и саундтреке), вместо кровавой простоты «Фарго». Там, где грандиозность «Подручного Хадсакера» превращается в показуху, возможно потому, что этот фильм – первая попытка братьев работать на субсидии студий, виртуозность «Большого

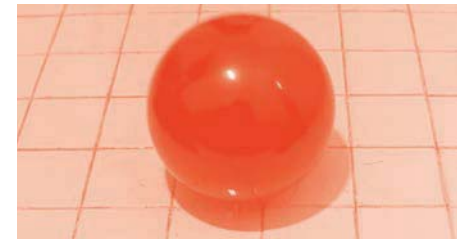
Лебовски» служит чувству умеренности. Различие между этими двумя историями — в разных жизненных позициях их главных героев: у одного — амбиции выше небоскреба, у другого — полная атрофия стремлений. На одной чаше весов — желание взлета по карьерной лестнице, на другой — стремление к горизонтальному положению тела. Когда Норвилл Барнс засыпает на рабочем столе, он представляет себя танцующим танго с прекрасной женщиной, которая элегантно выпархивает из его объятий. В галлюцинациях Чувака он летит за ковром-самолетом или скользит по отполированной дорожке для боулинга. Ему нравится следовать курсу перекати-поля и просто плыть по течению. Постоянная податливость Чувака — это движущая шутка «Большого Лебовски», который построен, как полоса препятствий для человека, с трудом встающего по утрам с кровати. Персонаж частично был списан с американского продюсера и политического активиста Джеффа Дауда, который помогал Коэнам налаживать дистрибуцию во времена фильма «Просто кровь». При этом внимание на себя здесь обращает игра Бриджеса, а не сама пародия. Одна из особенностей Бриджеса — его способность принимать разные образы, как в фильме «Человек со звезды» Джона Карпентера (1984), где он, будучи инопланетянином, принимает форму человека. Его простодушие в роли Чувака также обращает на себя внимание. Он не изобретательный паренек,

как Николас Кейдж в «Воспитании Аризоны» или как Тим Роббинс в «Подручном Хадсакера», он уставший человек, чей идеализм давно исчерпал себя и оставил его ни с чем. Фраза Незнакомца, что Чувак «возможно, самый ленивый человек в Лос-Анджелесе... А это хорошая заявка на победу во всемирном конкурсе лентяев», сопровождается кадрами с лениво плетущимся Чуваком. Его походка говорит нам, что персонаж вполне доволен своей собственной пассивностью, это некое состояние транса, в котором он может получать информацию о внешнем мире только подсознательно. Расплачиваясь за пакет молока в супермаркете накануне первой войны в Персидском заливе, Чувак смотрит новостной выпуск, в котором Джордж Буш грозит Саддаму Хусейну, и запоминает слова президента, чтобы потом самому их использовать. Затем какие-то бандиты нападают на него в его убогом жилище, спутав с другим, более богатым человеком с таким же именем; один из бандитов пишет на его ковер, чтобы завершить унижение. Чувак идет к другому Джеффри Лебовски за компенсацией и, получив отпор, повторяет слова президента «агрессия не пройдет». Чувак не имеет сформированных точек зрения (кроме той, что он ненавидит Eagles), он открыт для внушения, и услышанные банальности бряцающих саблями республиканцев, повторяемые пожилым хиппи, являются точкой стремительного поворота течения «Большого Лебовски» в сторону социальной сатиры. Фильм высмеивает пустой идеализм



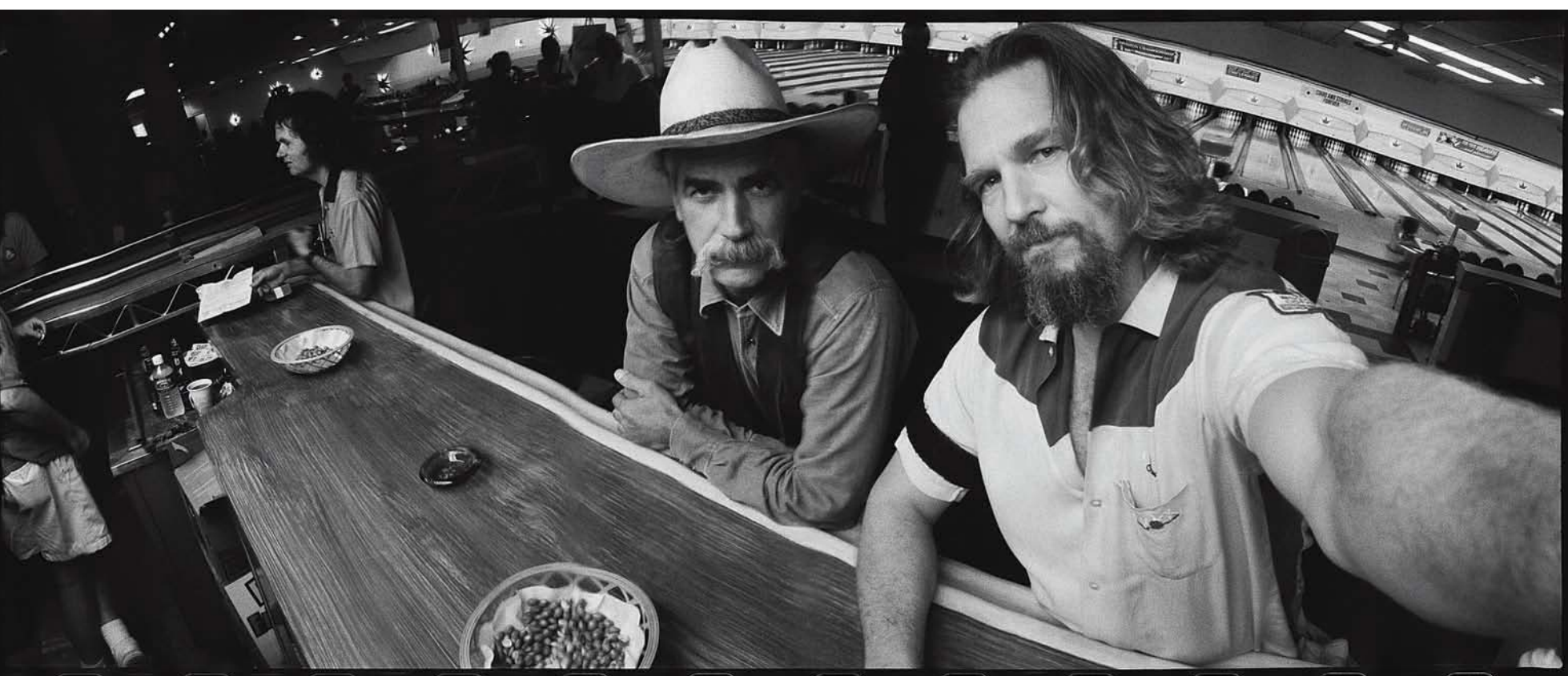
ЗАВЕРЕНИЕ В ЛЮБВИ К ЗЕМЛЕ

Перекати-поле, которое появляется на берегу океана, намеренно помещено в не характерное для этого растения место. Его путь, сопровождаемый голосом Сэма Эллиотта и музыкой Sons of the Pioneers, намекает на коллизию жанров: олдскульный вестерн с современным лос-анджелесским нуаром.



ВТОРЖЕНИЕ В ДОМ

Шар для боулинга продолжает мотив имеющих значение кругов в «Большом Лебовски»; когда шпана Джеки Трихорна врывается в дом Чувака, они используют шар как орудие разрушения его жилища.



левых 1970-х через длящуюся два десятка лет деградацию Чувака из гордого радикала в парня, который оплачивает пакет молока чеком. Козны еще больше углубляют свою насмешку через кучу воинственно настроенных людей, которые не дают Чуваку покоя.

Среди них лучший друг Чувака – Уолтер Собчак (Гудман), ветеран войны во Вьетнаме, посттравматический синдром которого проявляется во внезапных вспышках самодовольной ярости. Поговаривают, что этот персонаж был списан с Джона Милиуса, известного голливудского сценариста, – это еще один пример более странной, чем выдумка, драматургии фильма. Еще есть сам Большой Лебовски, которого сыграл престарелый Дэвид Хаддлстон, – психологический и идеологический двойник Дика Чейни, который с гордостью выставляет свои фотографии с деятелями республиканской партии. «Эта фотография была сделана, когда миссис Рейган была первой леди», – рассказывает помощник Лебовски Брандт (Филип Сеймур Хоффман). Он представляет собой елейного дворецкого из комедий 1930-х, он похож на Смитерса из «Симпсонов».

Отвергнув просьбу Чувака заменить его изгаженный ковер, Большой Лебовски выдает себя за человека, крепко стоящего на ногах. К концу истории окажется, что он и сам такой же «дармоед», каким он считает своего гостя, полностью зависящий от своей дочери Мод (Джулианна Мур). Появление Большого Лебовски как всем

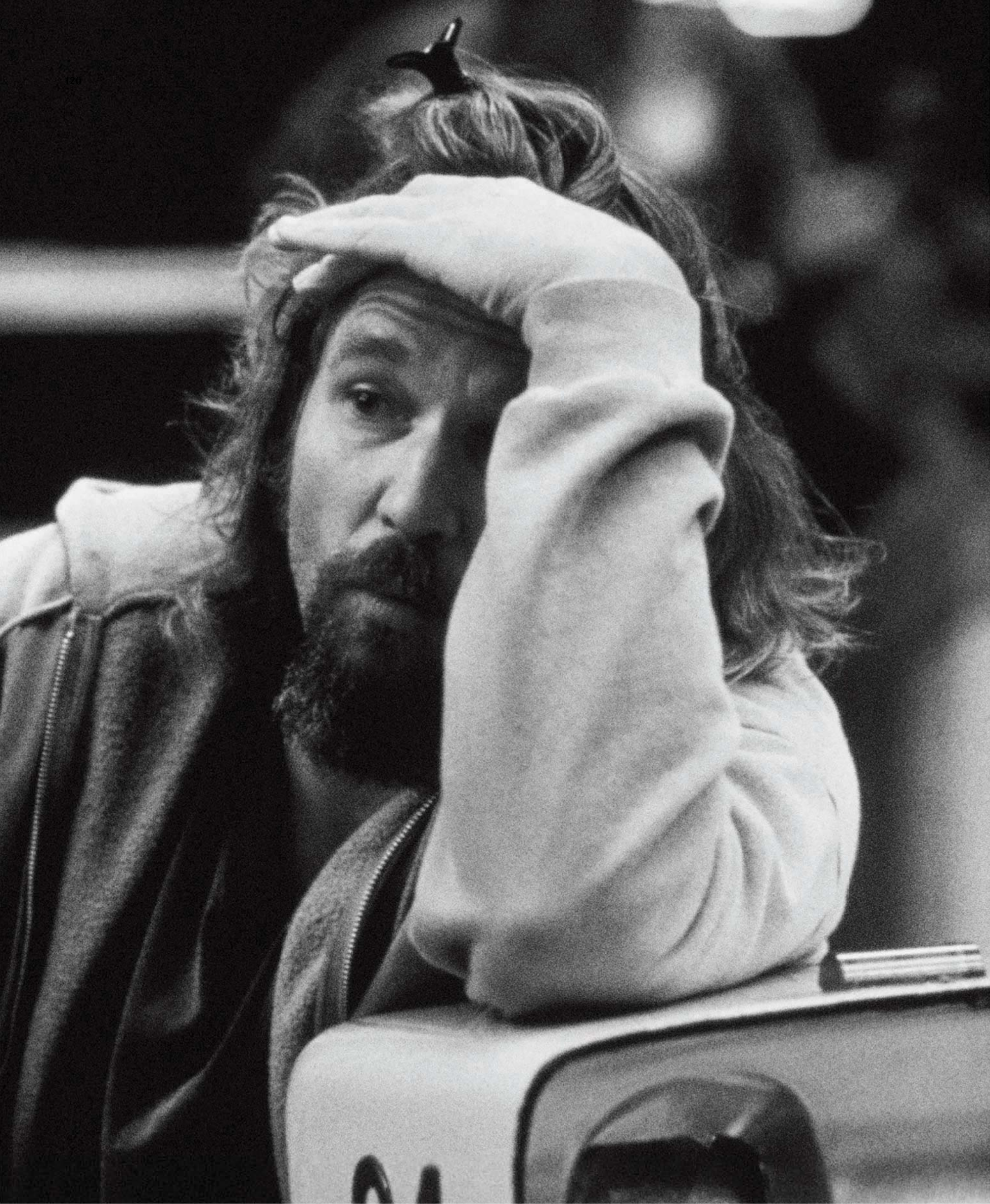
известного «человека за столом» ставит его рядом с Натаном Аризонай, Джеком Липником и Сидни Массбергером. Архетип большой шишки, тайно зависящей от женщины, повторится в фильмах «Человек, которого не было» и «Невыносимая жестокость». Нелепым упрощением было бы сказать, что «Большой Лебовски» – это фильм о чуваче, который хочет новый ковер. Таковыми же глупыми будут слова, что «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона (1941), «Глубокий сон» Говарда Хоукса (1946), «Долгое прощание» Роберта Олтмена (1973) составляют святую троицу нуара, из которой Козны нахватили материала, чтобы создать свой собственный сюжет и драматургию. Однако одержимость Чувака случайным элементом декора пола является мерилом таланта Кознов. Ковер не так далек от сути тематики фильма: он есть то, из чего сделаны мечты. В «Большом Лебовски» доминируют зацикленные, повторяющиеся диалоги, и Чувак не единственный, кто впитывает и повторяет фразы людей вокруг себя. Языковые формулы делятся и увеличиваются с практически вирусной быстротой. Брандт снова и снова повторяет, что жизнь Банни Лебовски (Тара Рид) «в руках» Чувака. Мод постоянно уверяет, что доктор, который посмотрит его вывихнутую челюсть, «хороший человек и педантичный врач». Уолтер, бьющий клюшкой для гольфа по спортивной машине, орет: «Вот что происходит, когда ты обижаешь незнакомого человека!» Присказка Чувака, что «ковер задавал стиль комнате», звучит





Мод Лебовски, если судить по имени, неподходяще неотразима в фильме, наполненном лузерами, которые либо выпали из времени, либо не в теме. Ее авангардное искусство смущает Чувака, но оно также наделяет ее креативными силами. Как и с Мардж в «Фарго», ее беременность символизирует будущее, где «маленький Лебовски» находится на пути к продолжению человеческой комедии.







Хореография в стиле Басби Беркли из сна Чувака завязана на психологической иронии: несмотря на неряшливую внешность, подсознание героя скрупулезно упорядочено.

громче всего. Это заявление становится символом латентного стремления неряшливого персонажа к порядку и придает смысл его образу жизни. Коэны разыгрывают винтажную детективную фикцию, и главный герой здесь представлен сонным, неуклюжим подобием энергичного, несгибаемого частного детектива Филипа Марлоу из произведений Рэймонда Чандлера. Роль детектива Марлоу исполнил Хамфри Богарт в экранизации «Глубокий сон» (1946) и Эллиотт Гулд в «Долгом прощании» (1973), хотя в игре Бриджеса отражается влияние только последнего фильма. И все же решение загадок, которые начинаются после нападения людей, «нассавших на ковер», полностью подчинено путешествию Чувака в самопознание. Это похоже на искания Тома из «Перекрестка Миллера» (только он ищет свою шляпу, а не ковер) и предвосхищает экзистенциальный кризис персонажей в фильмах

«Серьезный человек» и «Да здравствует Цезарь!» (чьи проблемы более эфемерны, чем обоссанный ковер).

В начале фильма мы уже знаем, что у Чувака нет никаких обязательств. «Что, похоже, что я женат?» – спрашивает он у бандитов, которые макают его голову в его же собственный унитаз. Единственный его долг – это долг перед членами команды по боулингу, Уолтером и Теодором Дональдом Каработсосом (Стив Бушеми), которого называют просто Донни. После эпизода с ковром Чуваку приходится действовать, и он становится героем (своеобразным, конечно), поняв то, до чего не может додуматься ни один другой персонаж фильма, – что пропавшая жена сама себя похитила, чтобы получить деньги и отделаться от своего глупого мужа-импотента. Он также без своего ведома заботится о продолжении рода, переспав с Мод и тем самым создав реального

наследника, а не суррогатных «маленьких отличников Лебовски», которых Большой Лебовски называет своими наследниками.

В «Воспитании Аризоны» тревога Хая по поводу отцовства является двигателем сюжета и придает финальным мечтам такой сладко-горький оттенок. В «Большом Лебовски» будущее отцовство Чувака лишь проскальзывает в речи рассказчика, чья неспособность придерживаться объективной точки зрения подчеркивается избыточностью мыслей о будущем. Он не на своем месте, как и перекати-поле, показанное в начале фильма. Эти известные архетипы комично не подходят месту съемок на берегу океана. Это похоже на то, как если бы два грязных беглеца с шоу Дикого Запада XIX века, ведомые самой судьбой, оказались на берегу Тихого океана; несоответствие изображений Старого Запада и Западного побережья видно в том, как Коэны сталкивают два фундаментальных



голливудских жанра – вестерн и нуар, но шутка лежит намного глубже обычной несурзанности. Примерно в середине фильма, когда Чувак берет с собой Уолтера (вернее, тот заставляет его взять себя) на квест, пародирующий истории с Марлоу, чтобы вернуть Банни Лебовски, эта парочка оказывается в пригородном доме Артура Дигби Селлерса – автора 156 серий вестерна 1960-х от ВВС «Заклейменный». Уолтер идеализирует писателя, и он ошеломлен, когда видит его лежащим в комичном огромном аппарате для искусственной вентиляции легких, – его висят на волоске жизнь зависит от этого аппарата, в то время как мягкотелая податливость Чувака является побеждающей силой.

Дж. М. Тири и Бен Уолтерс в своей монографии о «Большом Лебовски» высказали идею, что творчество Коэнов главным образом связано с исследованием (и пародированием) концепции мужественности. Обратите внимание, что музыка, которая играет в начале фильма, – это песня Боба Дилана The Man in Me – романтическая баллада, ода самосовершенствованию. Вариаций на эту тему множество: боулинг представляет собой гомосоциальную утопию, где мужчины жалуются на своих партнерш, его равновесию угрожает один-единственный подозрительный педераст (Джон Т. Уртурро в роли похабного Хесуса Кинтаны). Контраст между манией Уолтера носить оружие и одурманенным марихуаной безразличием Чувака представляет собой разные модели мужественности, а покорный Донни постоянно оказывается посередине. В кадре, который может оказаться самым смешным в фильме, Донни украдкой глядит на Хесуса,

когда Чувак и Уолтер встречаются с ним глазами. Фильм пронизан гомосексуальной паникой, что проиллюстрировано образом Хесуса. Существует также и страх кастрации, он возникает, когда немецкие нигилисты, преследующие Чувака, бросают на него, лежащего голышом в ванне, живого хорька, и достигает кульминации в конце показательного сна, в котором они преследуют его с огромными ножницами, повторяя более раннюю угрозу (произнесенную Питером Стормаре с таким жутким акцентом, какого не было даже в «Фарго») «отрезать его Джонсона».

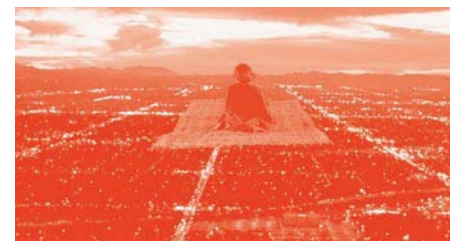
Эпизоды со снами – это место, где все внешне несогласованные части «Большого Лебовски» выходят на сцену: это то, что действительно скрепляет фильм в единое целое. Когда Чувак засыпает от клофелина, подсыпанного в его напиток порнопродюсером Джеки Т. Трихорном (Бен Газзара), ему снится боулинговый оазис с Мод Лебовски, которая одета как Валькирия из оперы, ранее звучавшей из динамиков ее брата. Там есть также Саддам Хусейн в образе парня, который выдает обувь для игры. Вместе с тем Чувак воображает себя персонажем одного из дешевых порнофильмов Джеки Трихорна, а танец на полу, декорированном, как шахматная доска, пришел из особняка Лебовски. Затем он обращает внимание на сам боулинг (единственное, в чем он, вероятно, может превзойти всесильную Мод) и, в рамках абсолютно американского дзена, из боулера превращается в шар для боулинга.

Очевидный контраст между неряшливой внешностью Чувака и его невероятно упорядоченной фрейдистской фантазией забавен сам по себе, он иллюстрирует, что человек



КОВЕР ДЛЯ ТАЙЦЗИ

Ковер (и идея, что он «задает стиль комнате») является центральным элементом в ощущении благополучия Чувака. В этой сцене мы видим его в центре его новоприобретенного ковра.



ПРОГУЛКА НА КОВРЕ-САМОЛЕТЕ

На протяжении всего «Большого Лебовски» сны и фантазии Чувака служат проекциями его внутренней жизни; здесь ковер и Мод связаны как неясные объекты желания, безмятежно плавающие вне его досягаемости.



ПИСТОЛЕТ УОЛТЕРА

Парализованная пассивность Чувака контрастирует с постоянной агрессией Уолтера. Несуразная дружба кампусного радикала в прошлом и ветерана войны во Вьетнаме является чудесным оптимистичным центром фильма – эти идеи поздних 1960-х полностью выпадают из времени в Лос-Анджелесе начала 1990-х.



ИГРА В БОУЛИНГ

Даже в 1990-е Чувак не может освободиться от тени Ричарда Никсона. Повсюду он встречает олицетворения американского консерватизма в образе Джорджа Буша и самого Большого Лебовски (точная копия Дика Чейни).

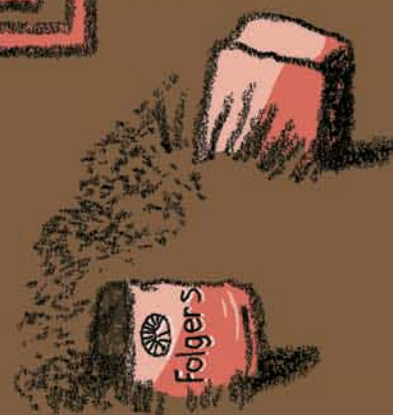
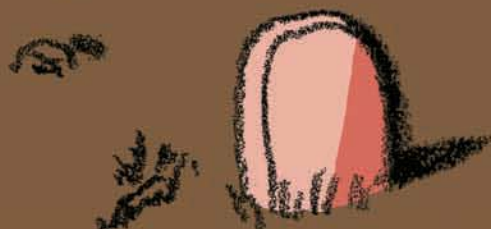
многогранен. Это также ключ для интерпретации фильма: в нем все разрозненное прекрасно уживается, начиная от ортодоксального иудаизма Уолтера, который он перенял у бывшей жены и который дает ему некий моральный авторитет в борьбе со злыми немцами, заканчивая кавером Gipsy Kings на песню Hotel California, которая играет во время первого появления Хесуса (Чувак ненавидит Eagles, так что эта песня в фильме ассоциируется с его противником). Туда же вливается бедный глупый Донни, который постоянно «не в своей стихии», хотя ему так ни разу и не дают высказать мнения. Заканчивает он свой путь в виде праха в жестяной банке, который разлетается по ветру, и отнюдь не в океан, как планировалось, и это еще раз намекает на то, что он и после своей смерти остается «не в своей стихии».

«Сцена смерти Донни» – название песни американской рок-группы Wussy из альбома 2016 года Forever Sounds. В этой песне вокалистка Лиза Уолкер дает Донни звездный момент, в котором ему отказали Коэны, – она перефразирует строчки погребальной речи Уолтера («как и многие в его поколении, ушел так рано») и превращает пятое колесо в героя трагедии. Эпизод, в котором Донни оплакивают два его лучших (единственных?) друга, примечателен тем, что это единственный момент, когда Уолтер и Чувак прерывают круг взаимной враждебности. Картина с огромным Гудманом, обнимающим своего друга, невероятно трогательна, даже несмотря на то, что голос рассказчика называет это событие лишь одним в череде многих: «Думаю, что так и вертится вся эта человеческая комедия, поколение за поколением».

Финальный монолог Незнакомца посвящен той же мысли о заикленности жизни, что и слова Моисея в «Подручном Хадсакера», грандиозность в них скрыта за самоуничижением: «Что же я несу!» Слова Незнакомца о том, что Чувак станет отцом, отсылают к финальному диалогу Мардж и Норма в «Фарго», только здесь нет никакого страха. Кроме того, что «Большой Лебовски» – самый легкомысленный фильм Коэнов, это, вероятно, единственный их фильм с хеппи-эндом. «Я тут у знал, что скоро появится маленький Лебовски», – говорит Незнамец, добавляя скромности насмешливому гигантизму названия фильма. А его фраза «еще, может, по дороге встретимся» добавляет ощущение спокойствия, которое никак не противоречит «ошеломляющей» природе истории, которую мы только что наблюдали, а прямо вытекает из нее. Будущее неопределенно и, возможно, так же ошеломляюще, как и все, что уже прошло, но все равно оно ждет нас. Перекати-поле движется дальше.



КЛАДБИЩЕ СТИВА БУШЕМИ



ДРУЗЬЯ КОЭНОВ

«Каково это — работать с Коэнами?.. Это великолепно! Они создают прекрасную атмосферу для того, чтобы все выкладывались, — ощущение легкости. У тебя появляется чувство, что ничего особенного. Они настоящие мастера на многих уровнях: режиссура, продюсирование, написание сценариев и монтаж... они просто знают, как сделать это круто».

Джефф Бриджес

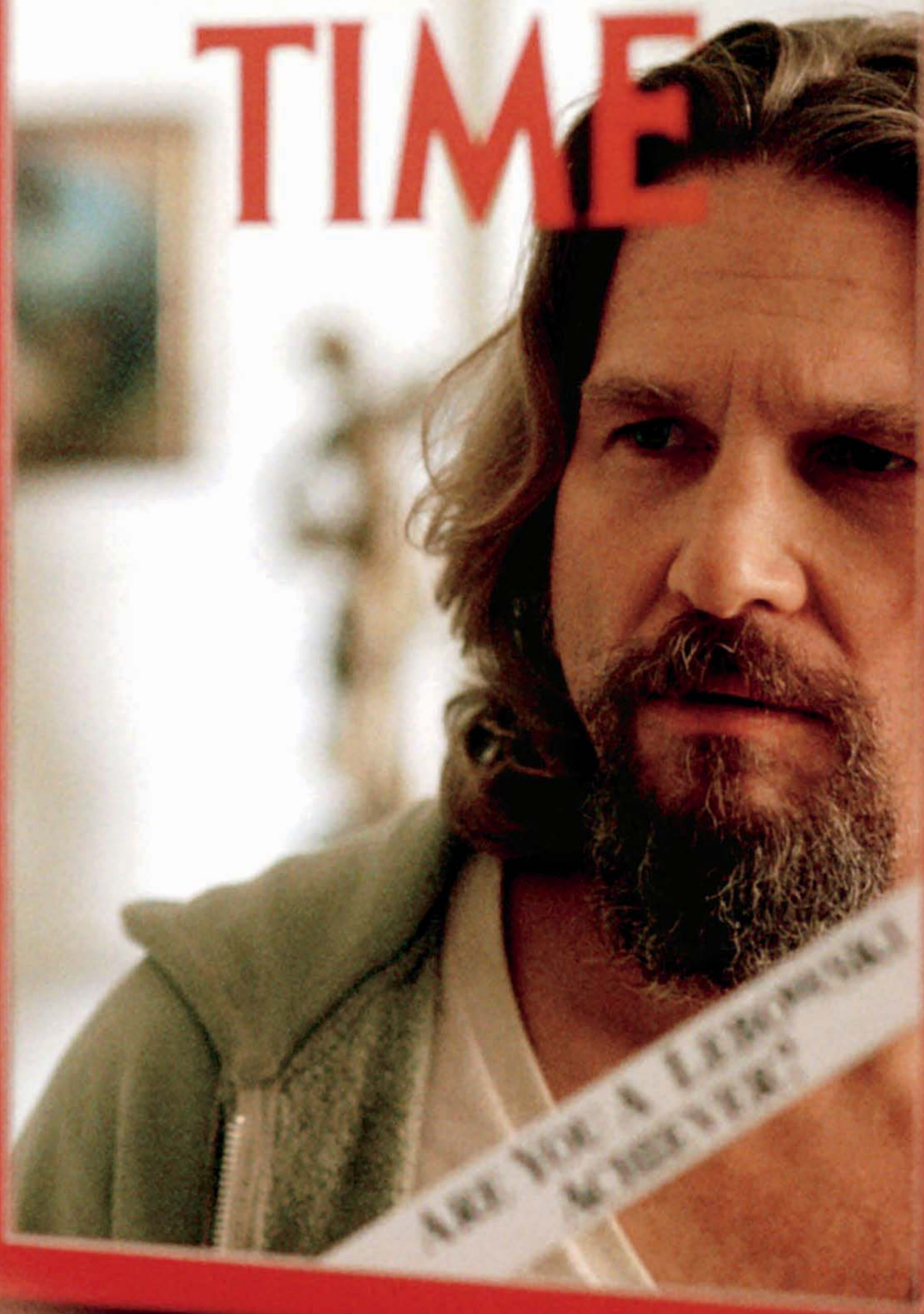
ФИЛЬМЫ:

«Большой Лебовски» (1998)

«Железная хватка» (2010)

MAN OF THE YEAR

TIME



THE NEW A LARGELY
UNUSUAL

Лиза Уолкер

ГИТАРИСТКА И ПЕВИЦА

В 2016 году рок-группа Wussy из Огайо выпустила свой шестой студийный альбом *Forever Sounds* с песней «Сцена смерти Донни», которую написала гитаристка и вокалистка Лиза Уолкер. Сладко напевая над жестким, стонущим гитарным риффом, Уолкер наделяет горемычного героя Стива Бушеми неожиданно эпичными свойствами; ее стихи перефразируют Козновский диалог и создают свой собственный поэтический контекст: «Смотрите: камера возносится в небеса, и пастельные звезды меняют цвета». Искренность песни Уолкер поднимает ее с уровня кинематографической вставки в нечто столь же глубокое и трогательное, как и сам «Большой Лебовски».

Расскажите о вашей любви к «Большому Лебовски» и, может быть, к сцене смерти Донни отдельно?

Если вы работаете дома и не так много выходите во внешний мир, телевидение может стать вашим спасительным маяком. А «Большой Лебовски» – это то, что постоянно показывают по таким каналам, как IFC. Каждый раз, когда его показывают даже если я работаю, мне нравится его смотреть. Это успокаивает. У него очень дружелюбный набор звуков и изображений. И я помню, как была потрясена сценой смерти Донни. На самом деле не выбираешь момент, который тебя тронет. А этот кадр, снятый движущейся камерой, когда он лежит на руках Уолкера, а позади светятся огни боулинга, они кажутся такими особенными огнями. Изображение исчезает, пока не остается только этот свет...

И это похоже на созвездие...

Да, как будто звезды на небе. Может быть, это прозвучит сентиментально, но это как бы его звезды, звезды для его души. И тут раздается звук,



похожий на женский голос. Как вопль, не поет, а завывает, ты это буквально слышишь в музике. Это очень цепляет, и именно этот момент меня впечатлил. Эту сцену я смотрела миллион раз, этот момент будто преследовал меня. Мне кажется, что именно об этом образе я размышляла и думала, что слова Уолтера «у нас потери», как бы банально это ни звучало, говорят о том, что он солдат и в стрессовый момент не теряется. Это мгновение любви. Это момент храбрости. Это прекрасно.

В этом фильме много уровней восприятия...

Для меня это произведение искусства. Это как движущееся полотно, в котором слова из «Ночи охотника» используются в погребальной речи. Именно так великие авторы рассказывают истории. Это как «Одиссея» или библейские сюжеты. Коэны их рассказывают как современные истории, хотя они стары как мир. Я знаю, что это может звучать глупо...

На самом деле это звучит как монолог Сэма Эллиотта в конце фильма: «Думаю, что так и вертится вся эта человеческая комедия, поколение за поколением».

Именно так. Это как в конце фильма «Ночь охотника», где Рэйчел говорит: «Дети, они не пропадут». Это значит, что дух юности живет и процветает, несмотря на трудности. И именно это Эллиотт и имеет в виду, когда говорит: «Чувак не пропадет».

Так и есть. Разве не прекрасно, что в фильме под названием «Большой Лебовски» последнее, что мы узнаем, — это то, что скоро появится маленький Лебовски?

Я плачу каждый раз, когда смотрю его. Наверное, это звучит странно. Честно говоря, когда первый раз увидела этот фильм, я ничего не поняла; потребовалось пересмотреть его, чтобы он мне понравился. Во второй раз смотрела и думала: «Боже, я идиотка. Это самая значительная вещь, которую я когда-либо видела!»

Мне нравится, что вы посвятили Донни песню, потому что он самый нераскрытый персонаж в этом сложном фильме. Он существует между двумя крайностями, Чуваком и Уолтером, посередине...

Только не для меня! Мне кажется, что Донни олицетворяет очень многое. Он слабый и невинный. Таких персонажей я люблю больше всего. Если я что-то читаю или смотрю, то симпатизирую именно таким людям. Хочу, чтобы у них все было хорошо. Есть такие люди, о которых ты думаешь: «Боже, ты можешь всех покарать, но только не их!» И столько трагедии в том, что именно он умирает. Это привносит реальность в фильм и удерживает его от того, чтобы не стать...

Полной карикатурой?

Да, и от того, чтобы стать слишком простым; ведь это напоминание, что любое действие имеет последствия. И иногда невинные попадают под огонь. А еще надгробная речь — она настолько же забавна, насколько прекрасна. Она нелепа, но в то же время это не так. Они ведь смогли это осознать. Мне кажется, этому эпизоду нужно аплодировать, при этом не перегибая палку, и это единственное, что я пыталась сделать в песне.



Не остановить то, что надвигается

2001 — 2006

В 2001 году на Каннском кинофестивале Джоэл Коэн разделил награду за лучшую режиссуру за «Человека, которого не было» с Дэвидом Линчем — единодушное решение, которое выглядело странным, если учесть, как эти два фильма были приняты публикой. Линч получил награду за фильм «Малхолланд драйв» (2001), великолепную, ошеломляющую мелодраму, которая обратила на себя особое внимание после декады проходных фильмов режиссера. Его фантастические голливудские декорации и ему непостижимую игру никому не известной Наоми Уоттс тут же стали называть новым шедевром и сравнивать с «Синим бархатом» (1986). Линч был вознагражден огромным количеством позитивных отзывов, большими кассовыми сборами и номинацией на «Оскар» за лучшую режиссуру (уступив Рону Ховарду). Когда же «Человек, которого не было» пробился на американские экраны, не было ни фанфар, ни праздника. Хотя этому фильму и удалось стать не менее совершенным гибридом реального и кинематографического прошлого, чем «О, где же ты, брат?», его мрачная нуарность не смогла поймать популярное воображение, как и мелодичный эксцентричный гуманизм его предшественника; он стал самым провальным с точки зрения кассовых сборов со времен «Бартон Финка» (который тоже получил приз за лучшую режиссуру в Каннах). Кассовые сборы — это не способ измерения художественных достоинств. Было бы преувеличением назвать фильм, который в целом хорошо принят, а таким и был «Человек, которого не было» (Питер Брэдшоу назвал его «Лучшим американским фильмом года»), провалом. Но он действительно открыл 2000-е на менее чем триумфальной

ноте для Коэнов, став началом затяжного периода засухи в их творчестве, чего не скажешь об их коммерческом успехе. После выхода «Человека, которого не было» они должны были начать работу над адаптацией романа 1993 года «Белое море» Джеймса Дикки в эпический боевик. Это лаконичный захватывающий рассказ о сбитом американском летчике, который пытается выжить в столице Японии во время атаки своих соотечественников. Коэны намеревались снимать фильм практически без диалогов. «Не стоит снимать кино в Токио во время обстрела, если у тебя на это денег не хватает», — говорил Джоэл в 2010 году о свернутом проекте, в котором должен был сняться Брэд Питт («Он слишком стар сейчас», — добавлял Итан в интервью Time в 2007 году).

«Белое море» мог стать первым фильмом Коэнов, снятым в другой стране, а также первым фильмом, снятым не по их сценарию. Сценарий для «Белого моря» писала команда Дэвида и Джанет Пиплз, которые были сценаристами антиутопии «12 обезьян» (1995). Интересно, что сценарий к ленте, которую братья сняли вместо этого — «Невыносимая жестокость», — был тоже написан другими людьми, по крайней мере изначально. История адвоката по бракоразводным делам, который влюбляется в жену своего клиента, приписывается перу телевизионного сценариста Джона Романо, потом, правда, текст дорабатывали Роберт Рэмси и Мэтью Стоун. В 1994 году, когда Коэны делали «Подручного Хадсакера», их попросили переписать сценарий «Невыносимой жестокости», чтобы по нему мог снять фильм кто-то другой. Режиссером должен был стать Джонатан Демме, который уже безупречно себя проявил в работе над подобными эксцентрическими комедиями вроде «Дикой штучки» (1986) или «Замужем за мафией» (1988).

Тот факт, что Коэны спустя десятилетие вернулись к фильму, который изначально был всего лишь работой за деньги, не говорит о том, что «Невыносимая жестокость» – предмет страсти режиссеров. Universal использовала этот фильм в первую очередь для раскрутки Джорджа Клуни и Кэтрин Зеты-Джонс (она только что получила «Оскар» за лучшую женскую роль второго плана в мюзикле «Чикаго» (2002)). Звездные имена в титрах, огромный бюджет в 60 миллионов – это в два раза больше казавшегося заоблачным бюджета «Подручного Хадсакера» – и вклад хит-мейкера, продюсера Брайана Грейзера сделали «Невыносимую жестокость» в большей мере мейнстримным студийным релизом, чем фильмом авторского видения. «У моей непредумышленной отрицательной реакции на новый фильм Коэнов со страшным названием есть много причин», – писал Элвис Митчелл в своей (в целом положительной) рецензии на фильм в New York Times. «Этот фильм наиболее шаблонный из всех фильмов Коэнов», – писал Дэвид Руни в Variety. Дебют в Венеции, а не в Каннах, что можно было интерпретировать как шаг назад, принес большой коммерческий успех (более 100 миллионов долларов в Америке).

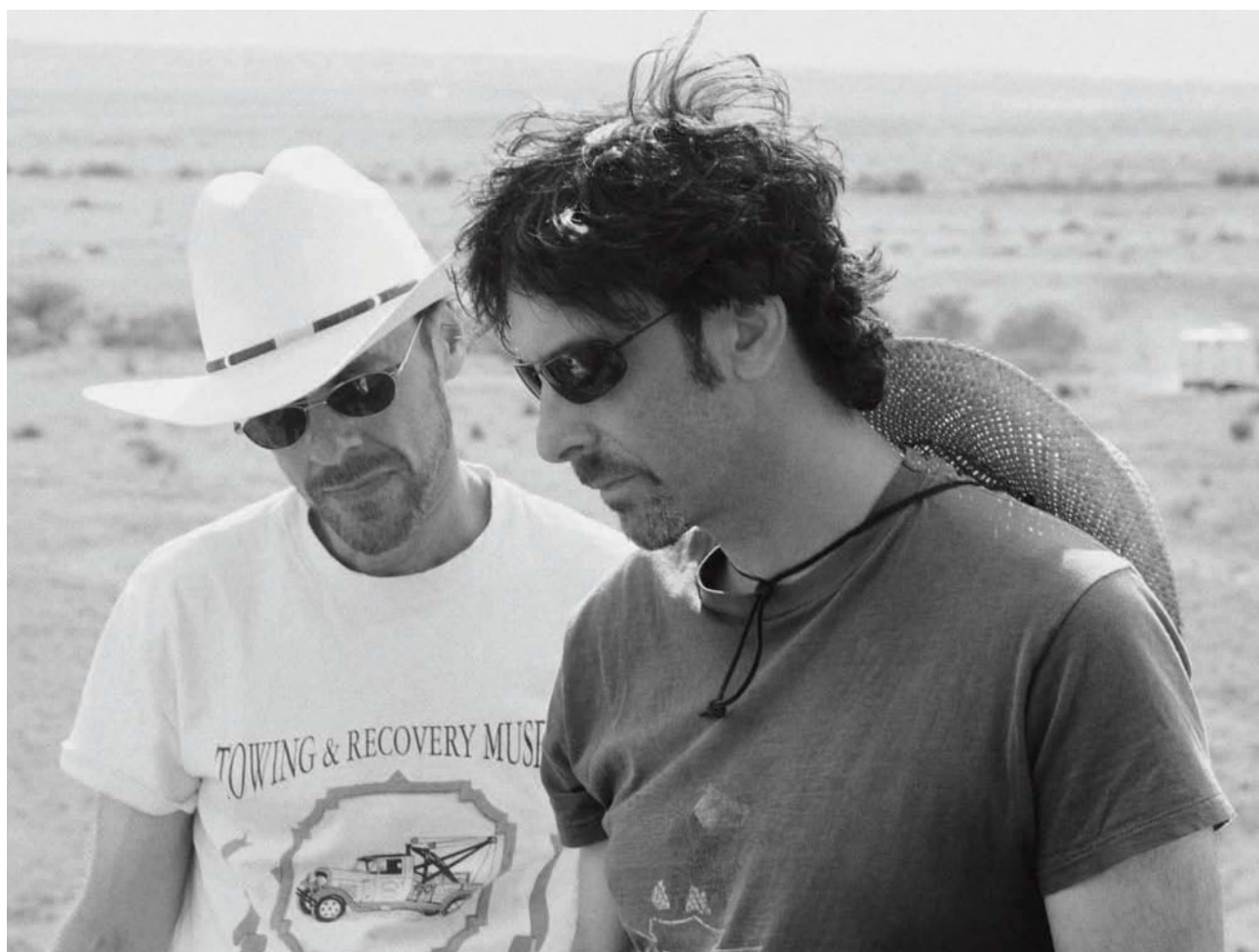
Как и «Невыносимая жестокость», «Игры джентльменов» предназначались для другого режиссера. Коэны сделали ремейк комедии 1955 года от Ealing Studios о группе воров, представляющих музыкантами и ведущих войну против старой квартирной хозяйки. Об этом их попросил оператор Барри Зонненфельд. Когда он отказался от съемок фильма, братья решили взять все на себя. Они перенесли историю на юг Америки – и создали тем самым Миссисипи-диптих с фильмом «О, где же ты, брат?», что проложило некоторую дистанцию между «Играми джентльменов» и их исходным лондонским вариантом. Роль высокопарного вожака преступников сыграл Том Хэнкс, что обеспечило кассовые сборы. Но, опираясь на один хорошо поставленный фильм и пренебрегая своим традиционным методом воздать должное разным источникам, Коэны рисковали стать посмешищем. Кажется, они это тоже понимали – во введении к опубликованному сценарию их монтажер Родерик Джейнс (известный как вымышленный персонаж, призрак, который появился, чтобы братья могли сами монтировать свои фильмы, не обращая на это особого внимания) писал, что он «умолял их не делать этого». «После прослушивания госпелов, которые отобрал для саундтрека Ти-Боун Бёрнетт, кажется, что Коэны пытаются повторить успех фильма «О, где же ты, брат?», – писал Чарльз Тэйлор в Salon, зарождая нотку разочарования, которая будет слышна в подавляющем большинстве рецензий на фильм. Несмотря на то что Ирма П. Холл получила специальный приз жюри в Каннах, наряду с независимым тайским режиссером Апичатпонгом Вирасетакуллом, «Игры джентльменов» стали самым плохо принятым фильмом Коэнов. Хотя Том Хэнкс и принес 75 миллионов долларов США (чего вполне хватило, чтобы окупить бюджет проекта), общее отсутствие энтузиазма

у критиков после выхода фильма наводило на мысль, что Родерик Джейнс, возможно, знал немного больше, чем его коллеги. Можно сказать, что фильм недооценили и что смелость замены хрупкой британской бабушки на пожилую афроамериканку на самом деле создает совершенно новый социокультурный контекст в истории грешников, попадающих под божественную кару, и является одним из самых интересных идиосинкразических маневров Коэнов. Но уж если «Игры джентльменов» и будут вспоминаться как достопримечательность, то скорее по административным, а не художественным соображениям: это первый фильм братьев, в титрах которого они оба значатся режиссерами. Всем давно было понятно, что Джоэл и Итан уже много лет делят между собой эту должность, однако теперь они решили заявить об этом публично, ссылаясь на закрученный сюжет фильма в качестве основания для объявления совместного авторства.

Это решение докажет свою значимость, когда Коэны через несколько лет получат два «Оскара» за лучшую режиссуру за «Старикам тут не место», фильм, который стал поворотной точкой в незадавшемся для них начале XXI века. В интервью Collider Джоэл рассказал, что продюсер Скотт Рудин прислал им раннюю корректуру романа Кормака МакКарти. «Мы читали другие книги МакКарти для удовольствия, они нам очень нравились, но мы поняли, что по этой мы снимем реально интересное кино». Каждая страница истории МакКарти о тexasском шерифе, напавшем на след безжалостного киллера, – он сам выслеживает ветерана войны во Вьетнаме, скрывающегося с двумя миллионами долларов, украденных денег наркоторговцев, – пропитана напряжением, пульсацией и кинематографичностью. Итан признавался The Guardian, что книга напомнила ему работы Сэма Пекинпа. «Крепкие парни, живущие на юго-западе и отстреливающие друг друга», – сказал он. – Конечно, мы понимали, что тут есть сходство».

Параллели между «Старикам тут не место» и «Фарго» в контексте «возвращения в форму» поразительны: оба эти фильма вышли после провала студийно субсидированных предшественников, оба были проще визуально и по интертекстуальным отсылкам, чем обычно. Miramax и Paramount Classics вложили в фильм 25 миллионов долларов, снят он был только в Техасе и Нью-Мехико. «Старикам тут не место» стал самым реалистичным фильмом со времен «Фарго», и Коэны утверждали, что их творческий процесс здесь также сводился к минимуму. В разных интервью они снова и снова повторяли вариации одной и той же шутки про то, что адаптация книги МакКарти была настолько простой, как если бы они открыли книгу и просто копировали диалоги в текстовую программу. «Только бумажные книги нельзя нормально положить в открытом виде, они постоянно закрываются», – добавлял Итан для The Guardian.

В отличие от «Человека, которого не было» и «Игр джентльменов», «Старикам тут не место» остался без каннских наград, зато рецензии называли его шедевром –



это слово появлялось все с большей частотой, как только фильм вышел на экраны в 2007 году. «Старикам тут не место» – лучший фильм Итана и Джоэла Коэнов... Просто создать один такой фильм – это уже чудо. А тут вам еще один». Фильм вышел, когда Америка была окутана тревогой и, кажется, жаждала появления антигероев. 2007 стал годом выхода «Нефти» Пола Томаса Андерсона с Дэниэлом Дэй-Льюисом в роли социопатичного капиталиста. Так что «Старикам тут не место» был к месту и ко времени – убийца Антон Чигур в исполнении Хавьера Бардема стал еще

одним легендарным персонажем после Мардж Гандерсон. В мировом прокате фильм собрал 170 миллионов долларов. И это было удивительно, учитывая его жестокую, бескомпромиссную атмосферу и без прикрас запечатленное насилие. Фильм получил четыре «Оскара», включая награду за лучший фильм (обойдя «Нефть»). Он прошел долгий путь, завоевывая широкую аудиторию любителей фильмов, созданных вовсе не для ублажения зрителя.



SUPERIOR HOLD

Hair Dressing

DAPPER DAN

NET WT. 3.5 oz

DELUXE POMADE

О, где же ты, брат?

(O Brother, Where Art Thou?)

ПРЕМЬЕРА:
22 декабря 2000
БЮДЖЕТ:
26 миллионов долларов
СТУДИЯ:
Buena Vista Pictures
В РОЛЯХ:
Джордж Клуни
Джон Туртурро
Тим Блейк Нельсон
Крис Томас Кинг
Джон Гудман
Холли Хантер
Чарльз Дёрнинг
Дель Пентекост

ОСТОРОЖНО!	
В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:	
Старинная музыка	33%
Аллюзии на Гомера	19%
Аллюзии на Престона	
Стёрджесса	10%
Помада	9%
Белые платья	8%
Слепые	5%
Нападение на скот	7%
Жаренные на костре суслики	6%
Номинации на «Грэмми»	3%
Зарытые сокровища	0%

В 1928 году Гарри МакКлинтон написал песню Big Rock Candy Mountain о горькой земле, превратившейся в утопию – рай на земле. МакКлинтон, который бедно жил в молодости, взял за основу своей песни легенду XIV века о Шларaffenланде – месте необыкновенного комфорта и свободы, в котором социальные нормы перевернуты, а привилегированные сословия не имеют власти над всеми остальными. Его версия этой древней, уводящей от обыденности фантазии посвящена всем угнетенным и обездоленным, которые получают больше всех, если эта чудесная мечта вдруг материализуется. «В Больших сладких горах двери тюрем из жести, и можно оттуда выйти, как только ты там окажешься». Веселая мелодия превратила песню в оптимистичный гимн (и в радиохит, когда ее в 1959 году спел Берл Айвз). Однако огромная пропасть, которая лежит между сладкими обещаниями рассказчика и горькой реальностью времени, в которое была написана эта песня, оставляет печальное послевкусие.

Песня, которая переносит древнюю легенду в реальное время, – это идеал фильма «О, где же ты, брат?» Так же как МакКлинтон черпает вдохновение из мифа для своего гимна для обездоленных, Итан и Джозел ищут вдохновение для своей баллады о Великой депрессии в прошлом. Под старую запись МакКлинтона Big Rock Candy Mountain титры фильма говорят нам, что сценарий основан на «Одиссее» Гомера. Это громкое заявление содержит несколько уровней (иронического) смысла. Во-первых, Коэны и раньше много заимствовали из разных произведений, но никогда не ставили ссылку: в «Перекрестке Миллера» нет указания, что фильм основан на «Кровавой жатве» Дэшила Хэммета. Коэны пошли еще дальше и говорили в интервью, что не читали Гомера, а скорее



Вверху: Слегка обесцвеченная палитра оператора Роджера Дикинса напоминает фотографии Уолкера Эванса, работавшего во времена Великой депрессии.

Внизу: Сбежавшие всегда находятся в опасности, которая может исходить даже от мальчугана с ружьем.

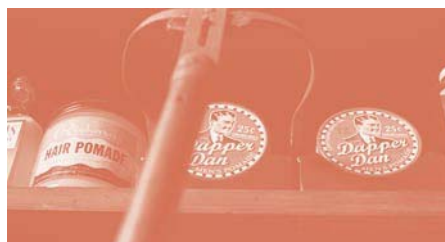


интегрировали самые известные эпизоды «Одиссеи» по памяти в сценарий о сбежавших из тюрьмы каторжанах, который лежал у них с конца 1980-х. «Не знаю, правильно это или нет, но мы обозначили Одиссею», – говорил Джоэл.

Если не учитывать все недомолвки Коэнов, в фамилии одного из персонажей есть намек на менее каноническую (или признанную) точку отсчета; речь идет о Верноне Т. Уолдрипе (Рэй МакКиннон), который появляется ближе к концу фильма в роли романтического оппонента сбежавшего каторжника Улисса Эверетта МакГилла (Джордж Клуни). Уолдрип собирается жениться на бывшей жене Эверетта Пенни (Холли Хантер). Она отказывается признать своего мужа, вернувшегося из тюрьмы; ее требование к мужчине – это партнер,

который «благонадежен». Не нужно долго думать, чтобы опознать героев с именами Улисс (Ulysses – латинизированная форма имени Одиссея. Прим. ред.) и Пенелопа в работе, которая отсылает к «Одиссее». Улисс – главный гомеровский герой, Пенелопа – его верная жена, которая ждет его возвращения на Итаку после долгих лет скитаний. Однако Уолдрип, кажется, отсылает к писателю-фантасту Говарду Уолдрипу, чей роман «Дюжина грязных работ» 1989 года с юмором перемещает 12 подвигов Геракла в Миссисипи во времена Депрессии, в то же самое место, которое выбрали Коэны для своей американизированной версии греческого мифа.

Коэны никогда публично не упоминали «Дюжину грязных работ», и, учитывая общую разношерстность



ИДЕАЛЬНЫЕ ВОЛОСЫ

Фраза Эверетта о том, что он «Человек Дэппера Дэна», подчеркивает его франтовство и продолжает постоянную тему Кознов о персонажах, которым не все равно, что у них на голове.



«МЫ СРЕДСТВО МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ»

Отношения между ретромусикой и современным аппаратом, который разнесет эту музыку повсюду, подчеркиваются вставкой кадра с записывающим устройством.



СМЕШНАЯ ЛЯГУШКА

Магический реализм фильма «О, где же ты, брат?» добавлен с осторожностью: сирены не превращают Пита в жабу, что возвращает фильм в реальность.

их подхода к написанию сценариев, эта отсылка может и не существовать. Как и «Подручный Хадсакера» и «Большой Лебовски» – фильмы, которые относятся к комедийной части фильмографии братьев, «О, где же ты, брат?» – это чистый постмодерн. Его постмодернизм начинается с названия, которое было взято из эксцентрической комедии Престона Стёрджесса «Странствия Салливана» и растягивается до использования реальных и квазиреальных фигур американской истории 1930-х. Среди них – Джордж «Малыш» Нельсон, воплощенный Майклом Бадалукко, и блюзовый музыкант Томми Джонсон (Крис Т. Омас Кинг), чья апокрифическая встреча и последующая фаустовская сделка с дьяволом, ошибочно приписанная годами позже более известному и современному гитаристу Роберту Джонсону, рассказывается мимоходом. В этом фильме нет ничего «оригинального», кроме сочленения разных элементов, именно поэтому отсылка в открывающих титрах честнее, чем кажется. Это не попытка угодить кому-то, а проявление некой деликатности. Отсылка к «Одиссее» как бы говорит, что любой художник в традиции вестерна многим обязан Гомеру, а рассказ любой истории о возвращении домой означает воссоединение с корнями самого повествования – возвращение к корням всех сказаний вообще.

Это ощущение древней и благословенной земли занимает центральное место в фильме. Как и «Воспитание Аризоны», и «Фарго» (и, в меньшей степени, «Просто кровь»), восьмой фильм Кознов – это пейзажный фильм, который меняет городские строения на простор природы: лесные поляны, проселочные дорожки и фермерские поля. У фильма характерные цвета (фотохимический оттенок достигается весьма иронично – пленку состаривают при помощи сложных цифровых процессов) и горизонтальное расположение кадра, которое подчеркивает простор Миссисипи и служит стартовой площадкой для гэгов. Когда мы впервые видим Эверетта и других беглецов – Пита Хогаллопа (Джон Т. Уртурро) и Делмара О’Донелла (Тим Блейк Нельсон), – они выскакивают из-за линии горизонта, исчезая из виду в поле желтой кукурузы. Этот кадр напоминает побег из тюрьмы братьев Сноутсов из «Воспитания Аризоны», где кадр с двумя большими, кричащими мужчинами, которые выползают из мокрой грязной земли, является пародией на чудо рождения в фильме о людях, мечтающих стать родителями. Здесь визуальная шутка имеет другое значение: она делает этих донкихотских каторжников детьми богатой, плодородной земли. Кажется, что в фильме «О, где же ты, брат?», который имеет более ограниченный взгляд на прошлое, чем любой из предыдущих фильмов Кознов, все

вырастает прямо из земли. В «Перекрестке Миллера» и «Подручном Хадсакера» воссоздание ушедших эпох было в значительной степени делом стилизации и дизайна костюмов. Это справедливо и для «О, где же ты, брат?», только здесь ощущение прошлого глубоко встроено в саму текстуру картины. Ненасыщенная палитра Роджера Дикинса сосредоточена на желтом и зеленом и обходит голубой и красный (красный появляется только в одном кошмарном исключении). Его мягкая сепия похожа на фотографии Уолкера Эванса и Доротей Ланж, только здесь фокус смещен от документальной аутентичности к фантазии – это самая прекрасная стилизованная картинка во всей истории кино. Больше, чем любой из его предшественников, «О, где же ты, брат?» впадает в крайности, изображая социально и экономически суровый исторический период мягкими фантастическими штрихами. Это провокационный и потенциально проблематичный выбор, ведь братья взяли на себя риск изобразить Великую депрессию и ее разрушительные последствия не слишком серьезно. При этом понятно, что любой фильм, вышедший под знаком «Странствий Салливана», будет сторониться социального реализма. В классической пьесе Стёрджесса претенциозный кинорежиссер (Джоэл МакКри) собирается снять серьезную драму о Великой депрессии и для этого переодевается бродягой без гроша, чтобы лучше «понять страдания». В какой-то момент его грабят, и он буквально проходит милю (а на самом деле всю сотню миль) в ботинках человека, намного более бедного, чем он сам (walk a mile in one’s shoes – «пройти милю в чьих-то ботинках») – побывать в чьей-то шкуре). На протяжении всей «глубокой Южной Одиссеи» Салливана Стёрджесс безжалостно высмеивает либеральный импульс к социально сознательному искусству; автора книги внутри фильма, озаглавленной «О, где же ты, брат?», зовут Синклер Бекстейн; это имя объединяет сразу трех писателей – Синклера Льюиса, Джона Стейнбека и Эптона Синклера.

Мораль «Странствий Салливана», которая доходит до самодовольного тщеславного персонажа позже, чем до зрителя, заключается в том, что искусство с посланием менее ценно, чем искусство, которое энергично и непринужденно стремится развлечь. «По нашему мнению, фильм, который снял бы Салливан, если бы у него была такая возможность... это фильм, который затрагивает большие и важные темы», – объясняли Козны. Их заявление, возможно, было саркастическим, но факт остается фактом: «О, где же ты, брат?» не отворачивается от жесткой исторической правды, прикрываясь легкомысленным цитированием «Одиссеи». Злодеи в этом фильме – белые шовинисты и куклуксклановцы, и в нем больше

понимания расовых различий и неравенства, чем в любом другом фильме Коэнов, за исключением, возможно, «Игр джентльменов», который также пропитан культурой американского глубокого юга. То, что Коэны трактуют этот материал широко, стилизованно, несколько не умаляет его действенности. «О, где же ты, брат?» – авантюрное кино, но его порой не слишком тонкий юмор направлен на общественную критику. В авантюрных произведениях персонажи-простолюдины выступают проводниками в несовершенном обществе; их отчуждение от богатства и власти дает им моральный авторитет, даже если они глупцы. Различные вариации на тему дурачества, разыгрываемые Клуни, Т. Уртурро и Нельсоном, забавны и специфичны (особенно остро звучит щеголеватое подражание Клуни известной роли Кларка Гейбла в «Это случилось однажды ночью»), но они проистекают из работы Николаса Кейджа в роли Хая в «Воспитании Аризоны» и Тима Роббинса в роли Норвилла Барнса в «Подручном Хадсакера». Акцент делается не на глупость, а на невинность. Небритые, в каторжных робах, они производят впечатление суровых людей, и все же они по-своему неподкупны: когда Делмар получает «спасение» от Конгрегации евангельских христиан, собранных у реки в лесу, щенячий энтузиазм Нельсона говорит о том, что он и есть одно из божественных созданий. С точки зрения предполагаемой причастности фильма «О, где же ты, брат?» к гомеровскому мифу об Одиссее баптисты довольно четко выступают в качестве дублеров пожирателей лотосов – лотофагов, культа истинных верующих, загипнотизированных сочетанием наркотических веществ и молитвы. Слияние древнегреческой религиозной секты и евангельского христианства – само по себе имеющее место явление, а вот визуальная связь между этими милосердными прихожанами, одетыми в белое, и кулуксклановцами, которые собираются в кульминационный момент фильма, чтобы линчевать афроамериканского персонажа, откровенна и тревожна. В обеих сценах «религия старого времени» равносильна конформистскому бреду, усиленному использованием музика: прекрасное многоголосое исполнение Down to the River to Pray («Вниз к реке на молитву») в первой сцене и резкая сольная версия песни O Death («О, смерть») во второй.

Обе эти песни как бы проистекают изнутри самого фильма, как и любая другая музыка в картине, кроме Big Rock Candy Mountain. «О, где же ты, брат?» вообще от начала до конца наполнен музыкой, которая является частью истории, а не

используется как условное подчеркивание. Можно сказать, что этот фильм – мюзикл, но так же и фильм-путешествие и исторический фильм, что является не только проявлением концептуального мастерства братьев, но и основой большого коммерческого успеха. Фильм вышел в октябре 2000 года и быстро стал самым кассовым фильмом того времени. Его саундтрек занимал верхушки разных чартов, что не так часто случается в рейтингах, где доминируют поп и хип-хоп. (Саундтрек также удостоился «Грэмми» как лучший альбом года, обойдя Outkast, U2 и Боба Дилана.)

Основной аккорд, созданный тщательной подборкой стандартов кантри, блюза и госпела, выбранных для «О, где же ты, брат?» музыкальным продюсером Ти-Боуном Бёрнеттом вместе с режиссерами фильма и записанных полностью еще перед началом съемок, отражал новизну для современных слушателей, знакомых с музыкой прошлого. Этот феномен усиливает восприятие ленты. Чтобы заработать немного денег, Эверетт, Пит и Делмар маскируются под группу The Soggy Bottom Boys («Мокрозадые парни»). С помощью Томми Джонсона они исполняют безупречную версию Man of Constant Sorrow («Человек постоянной печали»), которая внезапно имеет невероятный успех и превращает это спонтанное трио в настоящих звезд (подарок судьбы, который спасает их позже, когда их преследуют члены Ку-клукс-клана). Man of Constant Sorrow стал главным хитом саундтрека «О, где же ты, брат?» – символом его очаровательного традиционализма – и все же в контексте киномира 1930-х это уже «старомодная музыка»: анахронистический возврат, который неожиданно восхищает современную аудиторию.

«Если песня не нова и никогда не стареет, то это народная песня», – шутит герой фильма «Внутри Льюина Дэвиса» – духовного продолжения ленты «О, где же ты, брат?». Две эти работы проясняют отношение Коэнов к музыке жанру, основанному на знакомстве с музыкой прошлого. Для кинематографистов, которые постоянно интересуются кругами и цикличностью, распространение и подъем популярности фольклорных и блюграссовых (смесь музыки иммигрантов с Британских островов и афроамериканских джаза и блюза. – Прим. ред.) стандартов – песен, в основном без указания на цитируемых авторов, исполняемых и передаваемых разными музыкантами из поколения в поколение, – прекрасно соотносится с тематическими интересами Коэнов. Джеффри Адамс писал, что «вся музыка, выбранная для фильма, уходит корнями в южные регионы страны

Вверху: Постепенное превращение Улисса (Эверетт МакГилл) в своего древнегреческого тезку – одна из лучших шуток фильма. Бутафорская борода, которую он надевает в кульминационный момент, придает ему гомеровский вид.

Внизу: Кажущаяся врожденной способность персонажей фильма петь и попадать в ноты говорит о том, что музыка является естественной составляющей их сообщества и культуры: они наследуют фолк-мелодии своей эпохи.







Сказочная атмосфера фильма «О, где же ты, брат?» тонко комментирует смешение культур. Афроамериканский гитарист Томми Джонсон сидит в сторонке, в то время как The Soggy Bottom Boys, представившиеся «цветными» музыкантами, записывают свой хит Man of Constant Sorrow. Множество круговых элементов в кадре обрамляют идею о постоянной востребованности музыки прошлого. А отражение в стекле продюсера звукозаписи говорит о постоянно повторяющейся коммерциализации культуры.



в 1920-е и 1930-е», что верно, хотя некоторые композиции были написаны намного раньше. Down to the River to Pray и Keep on the Sunny Side, а также Big Rock Candy Mountain на самом деле были написаны в конце 19 века. Ощущение того, что это всем знакомые песни, помогает объяснить, почему персонажи, формально не обученные музыке, – то есть The Soggy Bottom Boys, в отличие от великолепного Томми – способны воспроизвести такие сладкие мелодии и гармонии. Сказочное видение Кознов старой и странной Америки, где каждый может спеть, несет в себе истину «музыка корней» – она меньше связана с созданием нового, чем с интерпретацией, восхваляющей прошлое и являясь его продолжением. Невероятный успех песни «Человек постоянной печали», записанной группой The Soggy Bottom Boys, перекликается с неожиданной удачей Норвилла Барнса в «Подручном Хадсакера». В музыкальном плане Эверетт и его компаньоны не делают ничего нового. Но там, где Норвилл придумал то, что является в своей основе предметом

развлечения и инструментом для отвлечения внимания, The Soggy Bottom Boys касаются – хотя и непреднамеренно – нежного и чувствительного общественного нерва. Ирония песни «Человек постоянной печали», ставшей хитом на волне увлечения музыкой старины, в том, что текст этой песни описывает меланхолию и отчаяние, созвучные с происходящим во времена Великой депрессии. Утверждение рассказчика, который «видел беду все свои дни», может быть соотнесено с положением оригинального Улисса – Одиссея (это греческое имя в грубом переводе означает «сын боли»), или с положением несчастного Эверетта (который сам является причиной большей части своих страданий), или с положением Салливана с его высокомерным желанием «познать страдания», или с положением афроамериканского населения США в начале XX века, чье формальное освобождение от пут рабства вовсе не стало спасением от расовых предрассудков. Так как музыкальный продюсер радиостанции (Стивен Рут) слеп, он не знает, что The Soggy Bottom Boys, которые называют себя

Появление сирен – одна из самых ясных и прямых отсылок к «Одиссее», их соблазнительная колыбельная подчеркивает невинность главных героев.

«цветными», на самом деле, за исключением Томми, белые, и этот эпизод – короткое, но глубокое исследование традиции белых артистов, перенимающих культуру темнокожих. Первое исполнение песни Man of Constant Sorrow удивительно и прекрасно, но пронизано тревогой (широко открытые глаза Клуни говорят о нервозности Эверетта по поводу попадания в ноты). Второе исполнение на сцене триумфально: скрытые под длинными лохматыми бородами (еще одна отсылка к «Одиссее» и аналогичной тактике героя скрывать свою истинную личность, когда он впервые возвращается в Итаку), The Soggy Bottom Boys играют для большой и благодарной толпы, которая не знает, что их музыкальные герои – беглые каторжники. В этот раз меланхолия песни трансформируется в нечто бурное и катарсическое – это уже не печаль, а причастие. Вместо удивительной торжественности испувших грехи христиан и психопатической мании ку-клукс-клановцев здесь мы видим людей, объединенных чувством братства и быстро изменившимся отношением к злобному расисту, кандидату в губернаторы Гомеру Стоуксу (Уэйн Дювалл), который стал врагом всех из-за The Soggy Bottom Boys. Стоукс – это сложный комический персонаж, решительная, но неприметная фигура, чьи лозунги о защите «маленького человека» материализованы использованием карлика

в предвыборной кампании. Его нисхождение напоминает Бартона Финка. То, что этот потенциальный реформатор, чей призыв к сплочению состоит в том, чтобы «очистить штат», оказывается главой местного отделения ку-клукс-клана, является предсказуемым, но крайне значительным поворотом сюжета. Как и в случае с приветливым коммерческим агентом Чарли Медоусом в «Бартоне Финке», который превращается в ангела мщения, Коэны рисуют близость популистской риторики и фашистской идеологии. То, что The Soggy Bottom Boys в конечном итоге свержают расистскую структуру власти штата – буквально, когда они проникают на собрание клана и опрокидывают горящий крест на грубого лейтенанта Большого Дэна Тига (Джон Гудман), – является счастливым побочным результатом их неудачных поисков сокровищ. Их безразличие к цвету кожи, которое проявляется в том, что они подбирают Томми на дороге, а завершается тем, что они спасают его от виселицы, вызывает восхищение, прекрасно компенсируя их глупость и изначальную мотивацию – алчность: Эверетт пообещал Питу и Дельмару зарытые сокровища, но, учитывая безразличие Коэнов к финансовым успехам, герои их не находят. Вместо этого Эверетт получает назад – что еще больше связывает его с Одиссеем – своих

дочерей и жену. Его повторное взволнованное заявление, что он «проклятый глава семьи», встает в ряд с умопомрачениями других страдающих отцов Коэнов, начиная с «Воспитания Аризоны», а игра Хантер не предполагает ничего, кроме (гиперболически) плодотворного изменения ее более ранней роли Эд. Пенни гневается на своего мужа за то, что он попал в тюрьму (неоднократно), имея шесть дочерей, как если бы Эд сама родила пятерню Аризоны и ушла от Хая, потому что он не перестает грабить банки. Пенни жестока к Эверетту, но сдержанная игра Хантер показывает, что ее героиня не ненавидит его. Она хочет, чтобы он вырос и взял на себя ответственность за свою семью, истинное сокровище, которое ждет его в конце его путешествия. Награда Эверетта ненадолго откладывается последним поворотом сюжета: даже после примирения с Пенни он и его друзья попадают в лапы шерифа Кули (Даниэл фон Барген), который преследовал их весь фильм (немногословный и тихий, его солнечные очки всегда ловят отражение пламени, и он является продолжателем традиции человека – охотника за головами, начатой Одиноким байкером Апокалипсиса из «Воспитания Аризоны»). Именно здесь Коэны раскрывают самые причудливые из всех своих отсылок к Гомеру: The Soggy Bottom Boys спасены от повешения благодаря потоку воды, хотя в «Одиссее» именно



Посейдон препятствовал возвращению героя на родину. Божественное вмешательство напоминает концовку «Подручного Хадсакера» и становится предтечей «Игр джентльменов» с его благочестивой героиней, защищенной от зла высшей силой, и вполне библейских историй из «Серьезного человека».

Ирония Эверетта, считающего себя интеллектуалом, несмотря на отсутствие сообразительности, по поводу божественного спасения вложена в его финальный монолог. Безмятежно плывя в нахлынувшем потоке, он не выражает благодарности за то, что его «спасли», как это делает Делмар во время эпизода с баптистами, но начинает разглагольствовать, что овладение гидроэлектростанцией создаст «дивный новый мир... настоящий век разума». Взгляды Эверетта на грядущее как на научно сконструированную утопию настолько же смехотворны, как и мечты о сказочной стране изобилия и праздности, но

его оптимизм абсолютно согласуется с пьянящим духом фильма: надежда на то, что все будет лучше, несмотря на опыт, который говорит другое. У лисс Эверетт МакГилл не боится будущего, потому что он не знает ничего лучшего, и в конце фильма он получает все, что хотел, как и его тезка: постоянные страдания наконец закончились. А что касается «истинного века разума», который он видит на горизонте, то он еще впереди – такой же эфемерный и далекий, как и страна мечты из песни The Big Rock Candy Mountain группы Vernon Dalhart.



НЕДРУЖЕЛЮБНЫЙ ГИГАНТ

Циклопический Большой Дэн Джона Гудмана – архетип Коэнов: очаровательный рубаха-парень, чей дар красноречия скрывает жестокость.



РОЖДЕНИЕ НАЦИИ

Используя ку-клукс-клан в качестве злодеев, Коэны обращают внимание на расовое давление, характерное для того исторического периода.



Песня Боба Дилана The Man in Me звучит в открывающих титрах фильма «Большой Лебовски» – гимн нежной мужественности.



Льюин Дэвис допускает серьезную разрушительную ошибку, играя траурную старомодную песню Death of Queen Jane на пробах в клуб Gate of Horn.

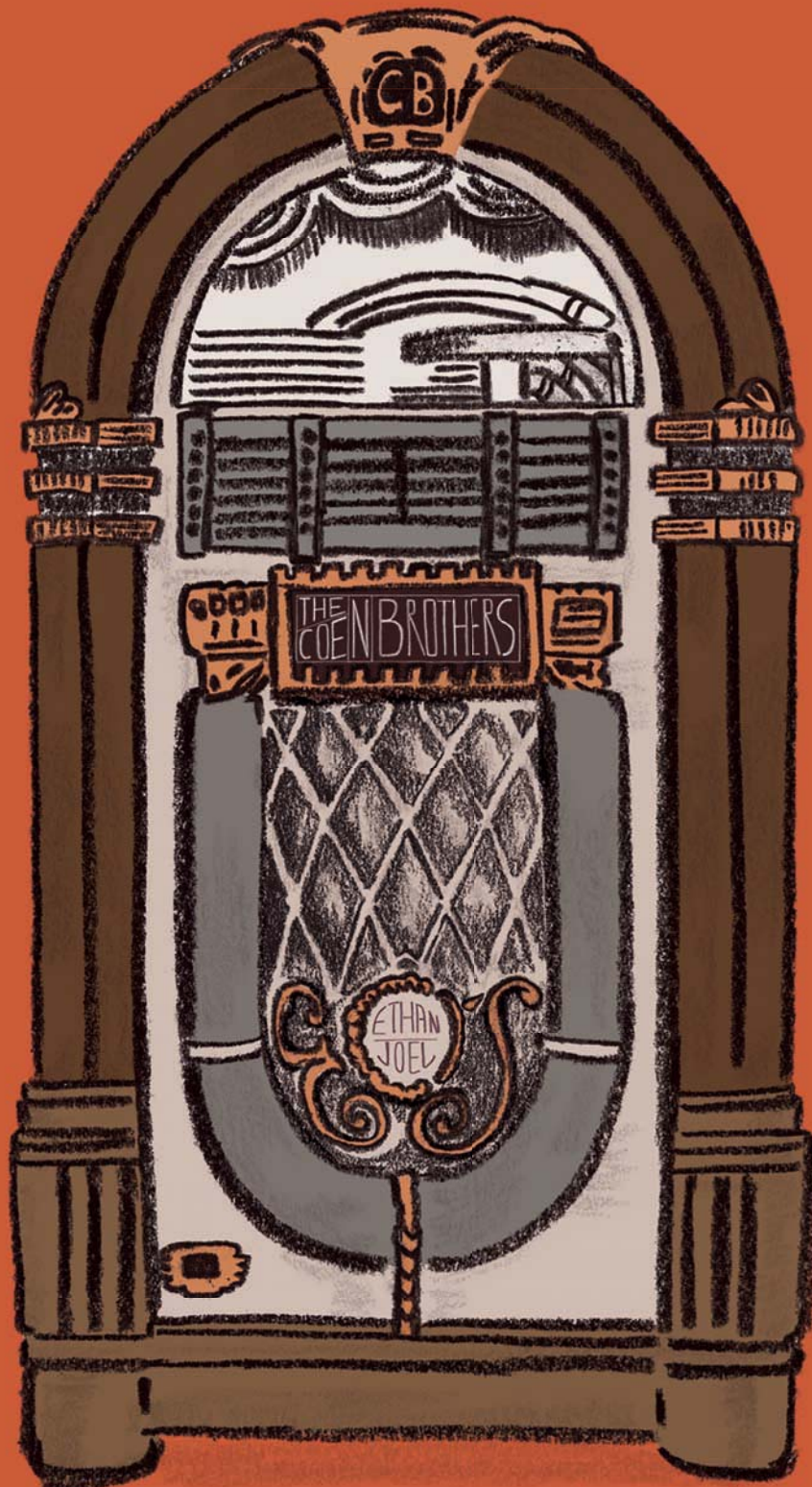


Классическая композиция The Four Tops удачно выражает тему повторяющегося насилия и жестокости в фильме «Просто кровь».



Стандарты госпела о важности благочестия открывают черную комедию «Игры джентльменов» о современных алчных мошенниках.

Музыкальный автомат Козлов



Песня The Everlasting Arms, которая звучит на протяжении фильма «Железная хватка», достигает максимального накала в исполнении Айрис Демонт.



В самом известном эпизоде «Перекрестка Миллера» ирландский мафиозный босс расправляется с двумя итальянскими наемниками под песню Danny Boy.



Песня Suspicious Minds в исполнении Элвиса обрамляет историю о ревности, донжуанстве и мошенническом брачном договоре в «Невыносимой жестокости».



В фильме «Серьезный человек» раввин Маршак цитирует строчки песни Jefferson Airplane, как будто они содержат в себе мудрость веков.





Человек, которого не было

(The Man Who Wasn't There)

ПРЕМЬЕРА:
31 октября 2001
БЮДЖЕТ:
20 миллионов долларов
СТУДИЯ:
USA Films
В РОЛЯХ:
Билли Боб Торнтон
Фрэнсис МакДорманд
Тони Шэлуб
Скарлетт Йоханссон
Джеймс Гандольфини
Майкл Бадалукко
Джон Полито
Кэтрин Боровиц
Ричард Дженкинс

ОСТОРОЖНО!
В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Незнакомец	19%
«Двойная страховка»	16%
«Лолита»	13%
Стрижки	11%
Сонаты Бетховена	10%
НЛО	9%
Флирт	8%
Поедание пирогов	7%
Ночь бинго	5%
Ночь охотника	2%
Цвет	0%

«Уход за собой, мой друг, – самая важная вещь в бизнесе, после личных качеств разумеется», – говорит предприниматель Крейтон Толливер (Джон Полито) Эду Крейну (Билли Боб Торнтон), знакомцу, которого он пытается вписать в схему быстрого обогащения. Крейтон помешан на внешности – тщеславный и высокомерный, невысокого роста, он скрывает свою лысину под париком из человеческих волос. Для Крейтона ухаживать за своей внешностью значит проявлять личность. А Эд работает в парикмахерской. Он зарабатывает на жизнь стрижкой волос, хотя не получает от этого никакого удовольствия. Для него это просто последовательность действий, предписанная и механическая. Отсюда и его попытка перейти в бизнес, субсидируя план Крейтона по созданию сети химчисток, рискованное, но потенциально прибыльное предприятие, которое, по его мнению, может в конце концов вытащить его из парикмахерской, ставшей для него тюрьмой, – местом непостижимой экзистенциальной скуки, связанной с парадом почти одинаковых голов, ежедневно проходящих под его ножницами. Идея создания «Человека, которого не было» пришла Кознам во время съемок «Подручного Хадсакера». Они увидели плакат с разными мужскими стрижками из 1940-х и решили, что история, разворачивающаяся в мужской парикмахерской, может быть интересной. Потом братья немного принизили эту идею в серии интервью перед выходом фильма. «Мы снимаем фильм о парикмахере в Северной Калифорнии в начале 1940-х годов, – сказал Джоэл



DRY CLEANER
Opening
HERE SOON!



Джиму Ридли в 2000 году во время пресс-тура к фильму «О, где же ты, брат?». – Я недавно был в Техасе, – продолжал он, – и рассказал об этом Энн Ричардс, бывшему губернатору. Она на меня смотрела примерно секунд 20 и потом сказала: «Как-то меня эта новость не особо приводит в восторг».

В его шутке есть доля правды. Несмотря на то что фильм получил хорошие отзывы и приз за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале 2001 года, «Человек, которого не было» не удостоился такого же признания публики, как предыдущие фильмы Коэнов. В нем нет культурного влияния «Фарго», культа добросовестности «Большого Лебовски» и удивительной привлекательности «О, где же ты, брат?». Этот фильм опирается на интровертивную игру Торнтона и встает в ряд с самыми выдержанными фильмами Коэнов, без диких тотальных сдвигов нескольких своих предшественников. В нем мало эксцентричных или возмутительных штрихов. Если говорить об аллюзиях, то фильм отсылает ко множеству кинолент, литературных и даже научных источников, включая длинный монолог о немецком квантовом физике Вернере Гейзенберге и его знаменитом «принципе неопределенности», но без пугающей интертекстуальной плотности, как в «Большом Лебовски» или в «О, где же ты, брат?». Саундтрек практически полностью состоит из фортепианных сонат Бетховена. В целом возникает чувство строгого и даже удушающего формального контроля.

Эту сдержанность можно было бы принять за отсутствие индивидуальности или переизбыток внешних эффектов, как если бы Коэны упражнялись здесь в технике. Безупречная черно-белая операторская работа Роджера Дикинса, которая идеально имитирует текстуры и световые характеристики послевоенного нуара и которая принесла оператору номинацию на «Оскар», является наиболее очевидной выдающейся особенностью. (Фильм был снят на цветную пленку, а после переведен в черно-белую гамму.) Если в фильме «О, где же ты, брат?» Дикинс многозначительно играл с цветом и оттенками, то здесь он с удвоенной энергией усиливает привлекательные композиции. Многие самые запоминающиеся моменты в «Человеке, которого не было» чисто визуальны: треснувшее стекло в момент роковой борьбы Эда с любовником жены – оптическая иллюзия, которая создает впечатление, что вселенная раскалывается позади них; игра света, которая так и не была замечена, – ловушка для адвоката в столпах теней, когда он произносит речь в тюремной камере своего клиента, и при этом создается ощущение, будто он пойман в паутину собственной риторики; сюрреалистическое зрелище полета колпака колеса после страшной

аварии, лениво вращающегося в лесу, как перекасти-поле (или шляпа, подхваченная ветром). Не так уж и сложно провести параллель между «Перекрестком Миллера» и «Человеком, которого не было»: обе ленты опираются на классические голливудские жанры – гангстерский фильм и нуар, соответственно, обе показывают в высшей степени самоуверенных персонажей. В игре Торнтона есть что-то от проникновенной медлительности Гэбриела Бирна, и его парикмахер, по его собственному признанию, во многом «большоголовой», он «мало говорит» и предпочитает выражать себя через долгие внутренние монологи. Но это вовсе не значит, что он умен. Его план – получить деньги для Крейна, шантажируя Большого Дэйва Брюстера (Джеймс Гандольфини), менеджера, который спит с его женой Дорис (Фрэнсис МакДорманд), – это любительская работа. Большой Дэйв быстро раскусил обман и решает разделаться с Эдом в офисе, но Эд, пытаясь защититься, убивает его. На следующее утро Дорис арестовывают за это преступление, а Эд оказывается неспособным каким-либо значимым образом сознаться в убийстве и вместо этого нанимает болтливого адвоката Фредди Риденшайдера (Тони Шэлуб) для ее защиты.

В тематическом плане «Человек, которого не было» является повторением и даже разворотом в противоположную сторону «Перекрестка Миллера». Если в более раннем фильме речь идет о персонаже, который старательно учится избавляться от всех человеческих чувств, пытаясь стать настолько оцепеневшим, чтобы спокойно убить своего врага и уйти от лучшего друга с той же безмятежной отстраненностью, то главный герой фильма «Человек, которого не было» пытается заполнить свою пустую жизнь, пока еще не слишком поздно. Можно даже сказать, что Эд Крейн, чья работа сосредоточена на головах других людей, тоже весь фильм бежит за шляпой. Точно так же, как и летящий колпак колеса неожиданно превращается в НЛО (редкий пример спецэффектов от кинематографистов, которые обычно предпочитают более интегрированные формы иллюзионизма), объект мечтаний Эда меняет свою форму в течение фильма. Сначала это нечто абстрактное: пространное обещание лучшего будущего, связанное с открытием сети химчисток.

Позднее Эд перенесет свои стремления культивировать что-то свежее на миловидную девушку Бёрди (Скарлетт Йоханссон), дочь соседа. И заговор с шантажом, и девушка по соседству представляют собой два пути бегства для Эда: первый – от его нелюбимой профессии парикмахера, второй – от его черствого, лишенного любви, бесполого брака с Дорис. К





ОТРЕЗАННЫЕ ПРЯДИ

Мотив быстротечности постоянно присутствует в «Человеке, которого не было»: отрезанные пряди, прежде чем Эд их сметает, служат физическим доказательством присутствия посетителей, которые проходят через парикмахерскую.



ТОЛЬКО ЕГО ПАРИКМАХЕР ЭТО ЗНАЕТ

Парик Крейтона Толливера намекает на его фальшивость, а также на его уязвимость. Лысая голова также была признаком слабости в «Перекрестке Миллера» и в «О, где же ты, брат?»



БЁРДИ

Хоть она и играет Бетховена на фортепиано, таланта пианистки у Бёрди нет... Ее музыкальные способности – это в значительной степени изобретение Эда, нужное, чтобы оправдать свое влечение к ее молодости и красоте.



несчастью, эти два пути безнадежно переплетены. Девственная чистота Бёрди является аналогом чистоты бизнеса с химчистками, но ее едва скрытая сексуальная привлекательность при этом делает Бёрди искаженным зеркальным отражением Дорис, не говоря уже о детях, которых союз Эда и Дорис еще не породил (более мрачная версия отцовского беспокойства, которое есть в «Воспитании Аризоны», «О, где же ты, брат?», «Большом Лебовски» и «Внутри Льюина Дэвиса»). Желания Эда – полноценная работа, привлекательный партнер, благополучная семейная жизнь – характеризуют его как самого обычного человека, однако «Человек, которого не было» черпает большую часть своей силы в том, как строго подвергается сомнению идея нормальности

Эд бреет ноги Дорис в ванной; это говорит о том, что скука и угодиничество, которые он ощущает в парикмахерской, распространяются и на личную жизнь.

главного героя. Точнее, если Эд Крейн – обыватель, то страшно даже подумать о том, какой хаос обиды, страха и отрицания связывает воедино социальную ткань. Один из главных мотивов фильма – скрытность. Почти все главные персонажи скрывают что-то, что мгновенно перевернуло бы впечатление других людей о них, начиная с лысины Крейтона и его (едва) скрытой гомосексуальности. Секретов у Дорис несметное множество: роман с боссом, Большим Дэйвом, ее беременность от него, которая обнаруживается только после ее самоубийства (отсекая превращение фильма в судебную драму). Большой Дэйв Джеймса Гандольфини говорит всем, что он герой войны, но на самом деле весь конфликт он пересидел дома. Как и Большой Лебовски, он внешне сильный человек, поддерживаемый богатой женщиной, – его магазин Nirdlinger's носит фамилию ее семьи. Тем временем, жена Дэйва Энн Нирдлингер (Кэтрин Боровиц) сохраняет видимость любящей, послушной жены, но, как выясняется во время полуночного визита в дом Эда после убийства ее мужа (в преступлении обвинена Дорис, хотя совершил его Эд), является параноидальной женщиной со сложными сексуальными фантазиями, связанными с инопланетянами. Разговор Эда с Энн на первый взгляд может показаться сторонним отступлением в фильме, но на самом деле это его стержень. Действие разворачивается в 1949-м, два года до этого ходили слухи, что в Розуэлле, Нью-Мексико, упал НЛО. Эти слухи породили множество конспирологических теорий (в Северной Калифорнии также происходит действие романа 1955 года «Похитители тел» Джека Финнея, сигнального текста, высмеивающего конформизм эпохи Эйзенхауэра). Коэны дерзко встраивают темы и символы научной фантастики середины века в свой нуар. Рассказ Энн о том, что ее похитили и обследовали вместе с Большим Дэйвом во время отдыха на природе, – это защитный механизм ее психики, срабатывающий на факт

что их любовь уже давно ушла («он ко мне с тех пор не прикасался»), что ей не хватает секса. Такие взаимоотношения у Эда и Дорис. Связав свою сексуальную неудовлетворенность с мифическим событием того времени, Энн показывает себя как человека, возвращенного шизофреническим духом времени. Она одновременно восхищена и напугана социальными и технологическими изменениями вокруг.

Коэны и Дикинс обыгрывают визит Энн как комическую попытку для Эда, который в этот момент имеет дело с куда более страшными проблемами, например с обвинением его жены в убийстве и его невысказанной виной. Это также момент выявления родственности между героями. Как и Энн, Эд больше всего хочет оправдать свой провал с браком и объяснить свое отчуждение. Но его покровительственный, сострадательный ответ Энн говорит о многом. Позднее, когда его арестовывают за убийство, которого он не совершал (убийство Дэйва Крейтона, которого на самом деле убил Большой Дэйв), Эд сам видит НЛО, который висит над зданием тюрьмы, прежде чем улететь за горизонт, оставляя его таким же опустошенным и одиноким, как Энн Нирдлингер. По мере развития сюжета «Человека, которого не было» Эд начинает понимать, что может видеть окружающих насквозь, хотя его мотивы тоже выглядят прозрачными. В этом он похож на внимательного, но погруженного в себя героя романа Альберта Камю «Посторонний». Критик Ричард Г. Огран убедительно утверждал, что именно этот роман стал вдохновением для фильма, и даже более сильным, чем нуарные ленты, которые всплывают в памяти благодаря работе Роджера Дикинса, и проступающие через сюжет отсылки к роману Джеймса Кейна (речь идет не только о фамилии Нирдлингер, но и об аллюзиях на сюжеты «Милдред Пирс» (1941) и «Почтальон всегда звонит дважды» (1946)). Как и Мерсо Альбера Камю, Эд рассказывает свою историю из тюрьмы. Оба они смотрят на жизнь фаталистично, что подтверждается жестокими,

но непреднамеренными убийствами, которые они совершили. На самом деле, именно убийство Дэйва заставляет Эда впервые почувствовать, что он не дурак, а своего рода провидец: «Мне так показалось... Как будто я смотрел на все это со стороны и они дрались на моих глазах».

Однако растущее самосознание Эда приносит ему мало пользы, когда он оказывается во власти судьбы. Сюжет «Человека, которого не было» строится вокруг длинных, переключившихся полос обманчивой удачи и неудачи. Эд не становится подозреваемым в убийстве Большого Дэйва, но он вынужден смиренно сидеть, пока обвинение вешают на его жену. «Сомнительная защита» Фредди Риденшайдера звучит убедительно, но вызывает вопросы после суицида Дорис. Эд выживает в автомобильной аварии, но приходит в себя в полицейском участке, куда он попал за убийство, которого не совершал. Норвилл Барнс в «Подручном Хадсакера» является просто «шутком судьбы» благодаря улыбающимся ему высшим силам. Эду Крейну никто не улыбается сверху. Отсутствие божественных сил обыгрывается в одной из первых сцен, где Дорис и Эд идут в церковь. Кадр с движением камеры от витражного потолка к кафедре, где вместо священника стоит человек, выкрикивающий цифры – визуальный каламбур. Режиссеры помещают игры с удачей на место, которое традиционно ассоциируется с божественным присутствием. На контрасте с ориентированными на ветхозаветные истории «Серьезным человеком», «Железной хваткой» и «Да здравствует Цезарь!» «Человек, которого не было», очевидно, развивается во вселенной, покинутой Богом. Даже название как бы созвучно с божественным отсутствием.

Давно решив для себя, что нет никакого смысла что-то искать — что «награда наша на земле, и лотерея, возможно, является ее пределом», — Эд пытается создать свои собственные смыслы. Его увлечение Бёрди представляет собой вершину его амбиций, но также и его заблуждения. Несмотря на

Молчаливая тоска существования Билли Боба Торнтон лежит между множеством высокопарных идей. В отличие от других протагонистов Коэнов, Эд Крейн не дурак и не лицемер, но самообманывающийся страдалец, который сам является творцом своей неудачи.





Вплетение аллюзий в фильм «Человек, которого не было» настолько же сложно, как и во всех других фильмах Кознов. Название магазина, в котором работает Дорис, является отсылкой к антигероине романа «Двойная страховка» Джеймса Кейна. А использование манекенов в качестве свидетелей убийства визуализирует все большее отчуждение Эда Крейна от окружающих. Это еще и отсылка к «Поцелую убийцы» Стэнли Кубрика.





Вверху: Когда Большой Дэйв пытается задушить Эда, он так сильно прижимает его к окну в офисе, что стекло трескается. Кадр построен так, что кажется, будто эта внезапная вспышка насилия ломает саму реальность.

Внизу: Отчуждение, возникшее в браке Эда и Дорис, визуализировано чертой на столе в тюремном зале. Даже в таких страшных обстоятельствах они не могут преодолеть отрешенности.



деланную наивность, Бёрди прекрасно понимает, откуда берет начало щедрость этого мужчины, который решает помочь осуществить ее мечту стать пианисткой, мечту, которую она не может описать даже в самых смутных словах. Пытаясь подтолкнуть ее к реализации своих устремлений, он становится похожим на какую-то пародию гордого родителя, что привлекает внимание к отсутствию у него детей. Когда она проваливает прослушивание в престижной музыкальной школе, которое проводит тщеславный учитель (визуальный двойник Крейтона Толливера), и говорит, что хочет стать ветеринаром, Эд расстраивается, ведь она уничтожает его собственную мечту об успехе. Ее расстройство молчаливо, а он парализован. Неуклюжая попытка девушки загладить перед ним свою вину (сделать ему минет, пока он

за рулем) – это пародия на такую же сцену в «Лолите», и возбужденный, неестественный протест («Господи, Бёрди!») не может никого одурачить, кроме, возможно, его самого. В этот момент он получает все, чего на самом деле хочет, – сексуальное удовлетворение и выход из рутины – но он не успевает осознать этого из-за аварии, которая погружает персонажей и сам фильм в долгую фантазийную сцену, ставшую одной из лучших сцен Коэнов. Когда Эд погружается в сон после аварии, он как будто бы возвращается в начало фильма: он снова дома и спокойно вглядывается в соседей с крыльца. Некий торговец (Кристофер МакДональд) подходит к его дому и старается предложить Эду идею нового бизнеса – это вариация на тему бизнес-плана Крейтона. Эд едва начинает





Болтун-адвокат Фредди Риденшнайдер пытается оправдать Дорис в убийстве Большого Дэйва, говоря о принципе неопределенности в ее защиту. Здесь операторская работа Дикинса показывает человека, попавшего в ловушку своей риторики.

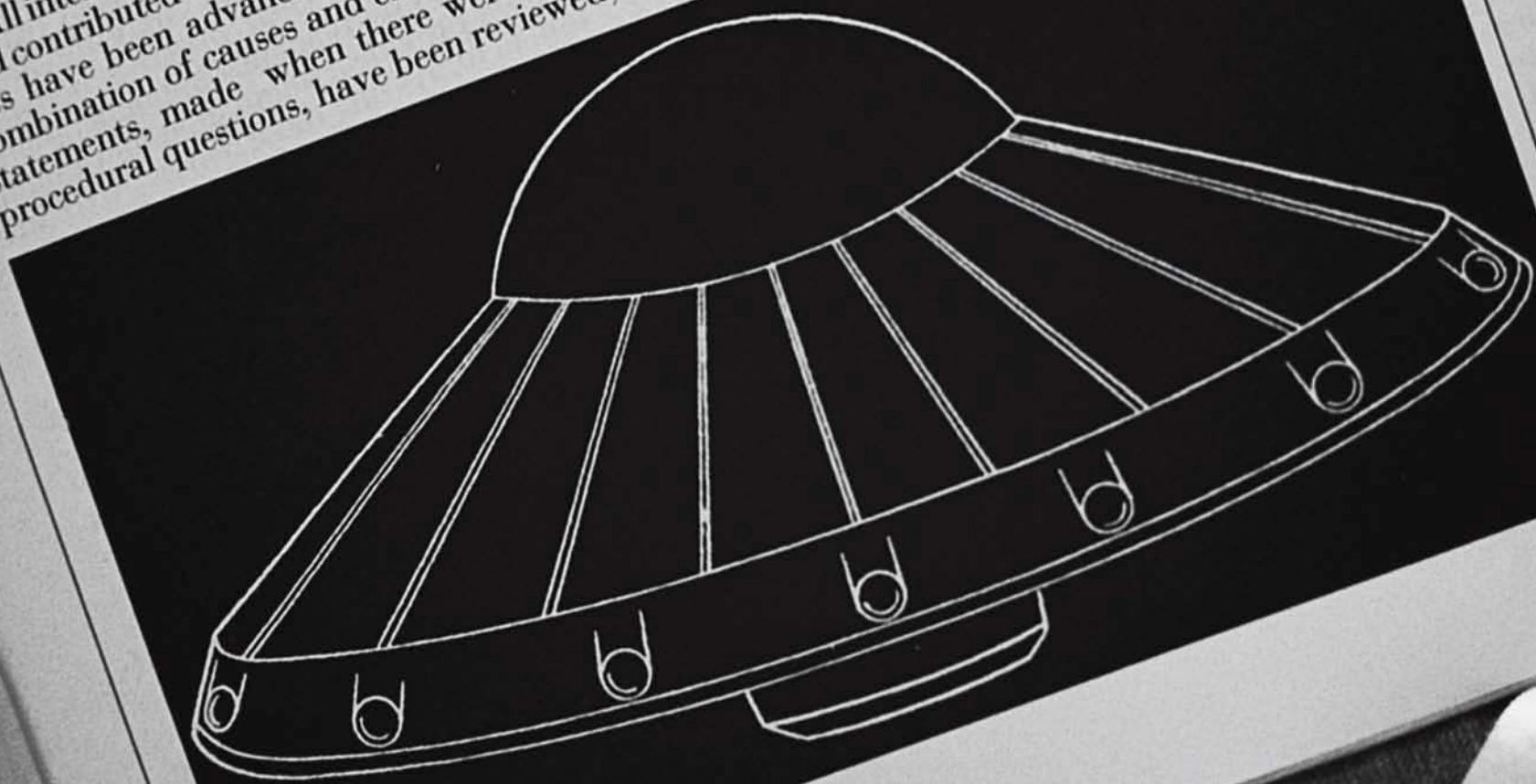
проявлять интерес к этому предложению, как появляется Дорис и просит продавца проваливать. Потом они вместе идут в гостиную и молча сидят на диване – это семейная жизнь, которая далека от идеальной, но она намного комфортнее того, что ждет Эда, когда он очнется. Эда обвиняют в убийстве Крейтона Т олливера, вместо Дэйва Брюстера, и, хотя Эд не совершал этого убийства, создается ощущение, что паззлы попадают ровно на свои места и что доказать свою невиновность он все равно не сможет.

В конце «Воспитания Аризоны» Хай подсознательно предполагает хеппи-энд для себя и своей супруги, в этом финале много детей и внуков. Для него это восторженное видение того, чего он никогда не имел. У Эда же подсознание выдает точную копию существования, из которого он так сильно хочет выбраться. Это означает, что в моменты паники и травмы он возвращает себя к Дорис и в их внутренние отношения без внешнего взаимодействия. Это может означать, что он действительно любит свою жену (что он и говорит), или, учитывая отказ Бёрди, что этот мечтающий стать свободным человек – всего лишь скромный домосед. По игре Торнтона непонятно, раздражен

the basis of possible latitude.
Given questions regarding
mination, great care has been
importance.
All interested parties were in attendance
and contributed to the overall result. Theo-
ries have been advanced which suggest a
combination of causes and effects. Earlier
statements, made when there were more
procedural questions, have been reviewed,

ceptable reaction
able reaction
upon more detailed
cord was deemed possible

to the scene
flagrant argu-
facts on the
Theori-
gest a con-
Earlier s-
more p-
viewed
their
sion
is u-
wi-
to
s-





СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ

Во сне, после автомобильной аварии с Бёрди, Эд видит себя дома с Дорис. Неважно, воспоминание это или фантазия, но кадр имеет двойное толкование: дом как убежище и дом как пытка.



БЕЛАЯ МГЛА

Комната, в которой стоит электрический стул, максимально минималистична, что переносит напоминающую о прошлом эстетику фильма в чистую абстракцию: ослепляющая белизна пространства исполняет мечту Эда о «чистом старте» в момент смерти.

Эд или успокоен желанием Дорис постоянно держаться от него подальше. В кинематографе Коэнов до «Человека, которого не было» всегда оставалась какая-то неясность, например мрачный конец «Фарго», который вспоминается в этой сцене из-за присутствия Фрэнсиса МакДорманда. Но шизофреничное содержание сна Эда так явно делит фильм пополам, что концовка кажется несколько размазанной, будто фильм, следуя путем главного героя, просто исчезает, ничего не оставляя после себя.

Ослепительная белизна последнего кадра «Человека, которого не было» – это цвет самой смерти, Эд тянется к свету. Никак иначе эту сцену прочитывать нельзя. Изображение Эда и Дорис, сидящих на отдалении друг от друга в гостиной, однако, обозначает тенденцию к двусмысленности, которая знаменует лучшие работы Коэнов XXI века, начиная от «Старикам тут не место» и заканчивая «Серьезным человеком»; в этих фильмах нет разделения на черное и белое, точно так же его нет и в «Человеке, которого не было», который погружает мир и сон в серые тона.

Сверху: Эд оптимистично называет химчистки будущим, но Коэны недаром вставляют в сюжет панику 1950-х относительно вторжения НЛО – это тревога общества относительно развивающихся технологий.

Внизу: Траурная вуаль Энн Нирдлингер создает зловещий, но смехотворный эффект. Точки на вуали делают ее похожей на сумасшедшую, когда она рассказывает о нападении инопланетян.

Картер Бёруэлл

КОМПОЗИТОР

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Да здравствует Цезарь!» (2016)
 «Железная хватка» (2010)
 «Серьезный человек» (2009)
 «После прочтения сжечь» (2008)
 «Старикам тут не место» (2007)
 «Игры джентльменов» (2004)
 «Невыносимая жестокость» (2003)
 «Человек, которого не было» (2001)
 «Большой Лебовски» (1998)
 «Фарго» (1996)
 «Подручный Хадсакера» (1994)
 «Бартон Фин» (1991)
 «Перекресток Миллера» (1990)
 «Воспитание Аризоны» (1987)
 «Просто кровь» (1984)

Музыка, которую писал Картер Бёруэлл для Коэнов в течение стольких лет, такая же разная и виртуозная, как сами фильмы. В ней есть фолк, классика, госпел, эмбиент и минимализм.

Вы рассказывали, что перед работой над фильмом «Просто кровь» вы смотрели фильм «Птицы» (1963), чтобы получить вдохновение.

Я ничего не знал и не особо интересовался тем, как создается музыка для фильмов, когда у меня появилась возможность ее написать. И я подумал, что стоит посмотреть несколько картин и понять, что в них происходит с музыкой. Это было во времена видеков и сетевого телевидения, так что я проверил, что будут показывать по телику в тот день, и наткнулся на «Птиц» Хичкока. Мне этот фильм нравится, так что я решил, что это отличное кино для обучения. Но фильм так поглотил меня во время просмотра, что я вообще забыл про музыку. Поэтому после финальных титров я запустил «Птиц» снова и осознал, что в них нет ничего похожего

на традиционную киномузыку. Это было больше похоже на «конкретную музыку», это были записи пения птиц и каких-то электронных манипуляций. Бернард Херрман указан в титрах как консультант, хотя не понимаю, чем он конкретно занимался. Для меня это стало великолепным уроком о том, какой может быть музыка в кино, и о том, что нет никаких правил.

Это похоже на то, что вы делали в «Старикам тут не место», так ведь? Этот фильм часто описывают как ленту, в которой почти нет музыки, а есть какие-то эмбиентные звуки, служащие музыкальным сопровождением.

Да, это так. Мы использовали в этом фильме такой подход, при котором музыкальное сопровождение вытекает из звукового дизайна. В этом фильме много ветра, он есть почти в каждой сцене. Я создал тона завывающего ветра, чтобы задавать давление и глубину каждой драматической ситуации. Именно отсюда и вытекала музыка. Мы очень быстро поняли, что здесь музыка будет напоминать вам о том, что вы смотрите фильм. Понимаю, это может звучать странно. Конечно, мы знали, что снимаем кино, но ведь музыка отрывает зрителя от реальности любого фильма. Думаю, есть уйма режиссеров, которые относятся к музыке серьезно и думают над ее присутствием или отсутствием в истории. Хичкок был одним из таких режиссеров, и я думаю, что Джоэл и Итан тоже.

В фильме «Просто кровь» музыки минимальное количество, но она определенно там присутствует. Ключевая песня саундтрека – It's the Same Old Song, она отражает цикличность мизантропии. Мотив фортепиано здесь также имеет зацикленную структуру, но в ней есть теплота и душа, хотя и в странном виде. Это один из моих любимых треков из фильмов Коэнов.

Может быть, это и мой любимый саундтрек, и один из моих любимых фильмов тоже. Он и «Фарго». Для него я создал несколько

Concert Score

FARGO

FARGO, NORTH DAKOTA

COMPOSED AND ORCHESTRATED
BY CARTER BURWELL*Molto Bombasto*

композиций после просмотра части отснятого материала. Когда я впервые встретил Итана и Джоэла, они прослушивали композиторов, но тогда я не мог им ничего предложить. Я этого просто не делал никогда, так что, вернувшись домой, кое-что написал. Некоторые композиции лучше подходили для триллеров, они были тревожными. Не знаю даже, почему эта музыка пришла мне в голову, но у нее такая атмосфера, потому что одна из ее линий невероятно четкая, немного похожа на тиканье часов, и это создает напряженность. И потом аккорды просто зациклились. Мы пошли в студию, чтобы записать эту музыку, я думал, что мы будем записывать ее по большей части на компьютере, а этот бит будет исполнен на синтезаторе. Когда Джоэл и Итан услышали, как я играю эту партию на фортепиано, и так получилось, что они увидели, как эта музыка сочетается с картинкой, мне кажется, Козны поняли, что она помогает испытывать сочувствие к персонажам. Фильм написан в очень жестком ключе. Они помещают своих героев в реально

плохие ситуации. Зрители видят, насколько это плохие ситуации, даже если персонажи не догадываются об этом. Так что музыка, которая дает аудитории эмпатию, ставит зрителя в еще более неприятное положение, потому что нам не все равно, что будет с этими людьми. И я думаю, что именно с этим когнитивным диссонансом и играют Козны.

Меня приводит в замешательство тот факт, что «Просто кровь» – это дебют, но он сделан идеально с точки зрения формы.

Думаю, что идеальность фильма кроется в сценарии. В том, как фильм снят множество и множество идей. Некоторые из них, как, например, камера Барри Зонненфельда, скользящая по бару, могут казаться немного глупыми. В то время Козны еще не дошли до момента рефлексии над собственным стилем и критики идей – это прерогатива более опытных режиссеров. Думаю, они пытались выставить себя напоказ, как все делают в первых фильмах.

Но сценарий великолепен. И жестокость в сочетании с юмором пошла именно отсюда, а потом переместилась во все их работы.

Музыка в фильме «Просто кровь» потрясающе циклична. Ты как бы постоянно ждешь, когда она начнет развиваться, а потом снова вернется обратно. В «Фарго» есть такая же прекрасная звуковая петля, когда фолковая мелодия начинает повторять сама себя. Кажется, что это в целом общая тема фильмов Кознов – бесконечные повторяющиеся петли.

Думаю, вы правы. Им это нравится, и не важно, назовете вы это метафорой или мировоззрением. Такой мотив особенно присущ фильмам с их фирменным стилем. И это же есть в моей музыке. Музыка, которую я люблю слушать, и которую я пишу, именно так и звучит. В ней нет традиционного конца. Я люблю музыку в том плане, как она структурирует время, и мне кажется, что, если вы возьметесь правильно структурировать время, у него не будет конца.

Concert Score

FARGO

FARGO, NORTH DAKOTA

3

29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

Picc. *mf* *f*

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Clar. *mf* *f*

Basn. *mf* *f*

Hn. *mf* *f*

Hn. *mf* *f*

Picc. Tpt. *mf* *f*

Tbn. *mf* *f*

Tba. *mf* *f*

Timp. *mf* *f*

Sleigh *mf*

Cym. *mf*

Snare *mf*

BD *mf*

Chim.e *mf*

Hp. *mf* *f*

Pno. *mf* *f*

Fiddle 1 *mf* *f*

Fiddle 2 *mf* *f*

Vln. 1 *mf* *f*

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf arco* *f*

Dbl Bass *mf* *f*

3

Факт в том, что мне нравится эта музыка, и я пишу нечто подобное. И это судьбоносное совпадение, что мне, Итану и Джоэлу интересны петли и повторения.

В «Фарго» музыка начинается просто, а потом становится очень тяжелой, будто мы смотрим нечто эпичное. И это кажется ироничным, ведь в фильме все так повседневно и тривиально.

Это и задумывалось как ирония. Было так: они дали мне прочитать сценарий еще до съемок, я его прочитал и был удивлен количеством скандинавских имен. Кроме этого, в сценарии были отсылки к снежной погоде. Я знаком со скандинавским фолком и начал слушать диски с этой музыкой, слушал их все время, пока шли съемки. Так я собрал несколько идей, несколько старых фолковых мотивов. Одна композиция нравилась мне больше всего, она попала в фильм, это The Lost Sheep, и эта песня прекрасно подходит под персонажа Мэйси. Эта фолковая композиция в конце концов стала гимном. Мне пришлось поработать с ней, так как мелодия там ну слишком простая, там нет развития, как и в любой другой народной мелодии. Главным вопросом, который вставал перед нами в «Фарго», был в том, что в фильме есть насилие, и мы хотели, чтобы оно было правдоподобным. При этом мы должны были оставить пространство для смеха, ведь там убийцы – шуты. Если музыка будет слишком забавной, вы не поверите в насилие. Так что мы решили, что музыка должна быть слишком серьезной. Я постарался срастить скандинавский фолк и традицию нуаров, которая прослеживается в фильме «Убийцы» (1946). Очень внимательно слушал музыку из этого фильма и старался понять, как она сделана. Это музыка с тихими деревянными духовыми и громкими басовыми кларнетами. Я хотел скомбинировать эти две формы, так что тема начинается просто, и она приятна слуху, с ее арфовым мотивом. Затем вы видите машину, едущую сквозь снег, и музыка начинает шириться. Она становится все более и более интенсивной, но ничего не происходит.

Расскажите о сути вашей работы со звукомонтажером Скипом Ливси. Вы оба работали с Козэнами с самого начала, и я знаю, что вы вместе работали над музыкальным сопровождением, а оно зачастую необычно.

Именно Слип позвал меня работать над фильмом «Просто кровь», он был там звукомонтажером. Мы оба крутились тогда в музыкальной сфере Нью-

Йорка, он был басистом, я играл на синтезаторе в каких-то ночных клубах. Он мне позвонил и сказал: «Я работаю над фильмом, это первый фильм двух парней, они наши ровесники. Им нужна музыка, и мне кажется, то, что ты делаешь, может им подойти... Тебе это интересно?» И я ответил: «Да, а почему бы и нет?» Пришел и познакомился с Итаном и Джоэлом. Они были честны со мной и сразу сказали, что фильм, возможно, никогда не выйдет на экраны и я не получу свою зарплату. Но мы все равно начали работу.

Когда мы взялись за «Бартона Финка», Джоэл думал, что, может быть, этому фильму музыка вообще не нужна, там могут быть только звуковые эффекты. Он поговорил со Скипом насчет темы отеля в таком ключе. Он хотел, чтобы звук был ненатуралистичным и чтобы он выходил на первый план. Я думал, что музыка нужна сценарию, потому что видел что-то детское в Бартоне. Он представляет себя как человека слова, но на самом деле он куда более наивный. Эти мысли я передал Джоэлу и Итану, показал им небольшую тему на фортепиано. Она им понравилась, но звуковые эффекты все равно оставались на первом плане, так что я, Слип и братья сели за работу. Но вместо того чтобы встретиться и обсудить финальную версию музыкального сопровождения, решить, что будет звучать громче, а что уйдет на второй план, мы начали отсматривать сцену за сценой. Мы изучили весь звуковой спектр. Хорошим примером служит сцена, когда камера движется от кровати Бартона с Одри к ванной, а потом к сточной трубе. Начинается сцена с темы Бартона, но, когда камера останавливается на сточной трубе, музыка там больше не нужна, так как начинает преобладать звуковой шум. Так что выяснилось, что работать над каждой деталью сообща – действительно хорошая идея. С тех пор мы только так и делаем.

Вы читаете сценарий, прежде чем начать работать над музыкой?

Они всегда дают мне сценарий перед началом съемок. Сценарии «После прочтения сжечь», «Серьезного человека» и «Железной хватки» были готовы одновременно, и они сказали: «Это то, чем мы будем заниматься следующие три года». Я уверен, что в каждом сценарии есть что обсудить, но никогда не начинаю писать музыку, опираясь лишь на сценарий. Я не пишу ноты, пока не посмотрю фильм, потому что воплотить сценарий в жизнь можно очень по-разному. Можно много разных фильмов снять по одному и тому же сценарию. Итан и Джоэл показывают мне

отснятый материал намного раньше, чем кому бы то ни было. Обычно композиторы – первые люди, видящие отснятый материал, после режиссеров и монтажеров. Но поскольку с братьями уже давно знаем друг друга, и поскольку Джоэл и Итан сами монтируют свои фильмы, я могу прийти в любой момент, и они показывают мне какой угодно отрывок, так что у меня есть возможность сразу почувствовать настроение материала.

Не была ли песня Everlasting Arms уже упомянута в сценарии «Железной хватки»? Эта композиция настолько сильно тематически подходит фильму и отсылает к «Ночи охотника», что я с трудом могу себе представить, что сценарий был написан без упоминания этой песни тем или иным образом.

Вы правы, песня уже была в зарождающемся концепте фильма, но в сценарии ее не было. Мы не хотели делать музыкальное сопровождение в стиле голливудского вестерна, потому что так уже делал Элмер Бернстайн в первой версии экранизации «Настоящего мужества». Ну и конечно, Итан и Джоэл уже много раз использовали кантри в своих фильмах. Я прочел сценарий, а потом перечитал книгу и понял, что есть в книге кое-что очевидное, что не так просто читается в сценарии. Я имею в виду тот факт, что причина, по которой Мэтти оказывается среди отъявленных преступников, — ее излишняя уверенность в собственной правоте. Эта уверенность исходит из Библии и ее церковного опыта. В книге почти на каждой странице есть цитата из Библии, благодаря этому факт постоянно остается в поле зрения читателя, в сценарии же это не так очевидно. В самом начале фильма и в самом его конце есть закадровый голос, но вообще эта мысль не встроена в историю фильма так, как это происходит в книге. И я понял, что музыка может вернуть фильму атмосферу воцерковленности. Еще до начала съемок я пришел к братьям и сказал: «У меня есть идея относительно музыки». И Итан ответил, что у них появилась эта же идея и они думали про Everlasting Arms из «Ночи охотника». Так что нам обоим в голову пришла одна и та же идея в одно и то же время, и мы поняли, что это надо делать. Я считал, что, раз уж эта песня была в другом известном фильме, нам надо найти что-то еще, но мы все-таки остановились на этой композиции. Иногда так бывает. Я, например, не хотел никаких отсылок к «Ночи охотника», но, мне кажется, Джоэл и Итан не обратили на это внимания. Эта песня просто подходила. А еще ее можно сыграть очень просто, несколькими нотами на фортепиано.

Мне очень нравится Everlasting Arms в кадре, где Мэтти, потерявшая руку, удаляется от камеры, но мне не казалось, что это намеренный ход...

Мы не стремились к такому эффекту.

Однако люди постоянно с полной серьезностью говорят о фильмах Коэнов в терминах намеренных отсылок, как будто они продуманно закодированы в повествование, чтобы быть найденными зрителем. Насколько это справедливо для творческого процесса братьев или это просто фантазии критиков?

Конечно, мы обсуждаем что-то настолько очевидное, как отсылка к «Ночи охотника». Есть и другие намеренные отсылки в их фильмах. Но то, о чем говорите вы, касается желания Коэнов, чтобы их фильмы были старательно наполнены осмысленностью. Не надо забывать, что они работают с жанровым кино, а оно изначально наполнено аллюзиями. Такие фильмы всегда отсылают к более старой традиции киноискусства, в той или иной степени. Так что отсылки встроены сами по себе, а Коэны просто любят их наслаивать, это их развлекает. Мы всегда стараемся максимально развлечь себя, работая над тем или иным фильмом. Я практически ни разу не слышал, чтобы кто-то говорил о потенциальном зрителе или чтобы кто-то упоминал критиков или место в истории кино. Мы действительно пытаемся классно провести время. Если мы можем смеяться во время работы над фильмом, если мы можем сделать что-то, чем мы реально гордимся, это здорово. Джоэл и Итан смогли выстроить систему, которая позволяет им получать удовольствие благодаря тому, что они добились права на финальный монтаж и на возможность привлекать сильных продюсеров, которые дают им независимость от студии. Они зовут кого-то вроде Скотта Рудина, и он встает между ними и любым вмешательством извне, так что мы реально можем делать фильмы полностью самостоятельно. Такой детальный доступ к производству они просто обожают, поэтому и продолжают вставлять столько отсылок, сколько могут, чтобы занять исследователей кино еще на сотни лет.

Что вы думаете о том, что Коэнов называют замкнутыми и хитрыми, когда речь идет об их общении с медиа и разговорах о работе?

И не спроста они имеют такую репутацию. Я думаю, что они действительно хитроумные. Они так себя ведут на съемочной площадке и



в монтажке. В их фильмах, когда все кажется предельно серьезным, вы всегда знаете, что сейчас будет шутка, потому что им просто необходимо спустить воздух. В этом все они. Итан изучал философию в Принстоне, и выходит так, что почти во всех их фильмах люди действительно ищут смысл жизни, хотя его явно нет. Персонажи постоянно ищут смысл во вселенной, а у них из-под ног выбивают почву. Вот в этом все Коэны. Думаю, что замкнутость, которая из них исходит, подчеркивает, что именно они являются авторами той или иной работы, но это вовсе не значит, что они хотят давать интервью или фотографироваться на каждом углу. Это две разные вещи. За десятилетия работы они привыкли к интервью, но они все равно не особо это любят. Они не любят говорить о себе и не любят делать из себя звезд.

Что вы думаете о продолжительности и плотности своего сотрудничества с Коэнами? Вы работаете с братьями уже почти 35 лет, а это реально долго.

Да. Я сейчас в том возрасте, что, когда я собираюсь со своими коллегами-композиторами, людьми моего поколения, вроде Тома Ньюмана, они спрашивают, не думаю ли я о пенсии. Я случайно вступил на эту тропу и начал писать музыку для

голливудских фильмов, и я уйду из этой сферы с легкостью. Но работать с Итаном и Джоэлом я буду до самой могилы. Мы постоянно делаем все, что можем. Нас никто никогда не просил расслабиться и делать что-то другое, кроме лучших фильмов, насколько это возможно. Это наша особенность. Вот пример того, насколько это особенно: мы вместе делали фильм «Просто кровь», потом началась работа над «Воспитанием Аризоны», и они отлично знали, что я ничего не смыслю в банджо. Итан мне позвонил и сказал: «Знаешь, может быть, это для тебя недостаточно круто, но ты поработаешь с нами еще?» И я подумал, что я в деле. Когда был «Перекресток Миллера», они также прекрасно понимали, что я ничего не знаю про оркестровую музыку, что у меня нет никакого классического бэкграунда, а они хотели именно оркестровую запись. Любой другой режиссер позвал бы специалиста; в тот момент их уже все знали и они могли позвать кого угодно. Но они позвали меня. И это же безумие! Потому что они знали, что мне придется все это изучать с нуля, и именно этим я и занялся. Для меня это была великолепная возможность. Пока они будут делать фильмы, я буду с ними.

БРАЧНЫЙ
КОНТРАКТ
МЭССИ
НЕРУШИМ!



Невыносимая жестокость

(Intolerable Cruelty)

ПРЕМЬЕРА:

10 октября 2003

БЮДЖЕТ:

60 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Universal Pictures

В РОЛЯХ:

Джордж Клуни

Кэтрин Зета-Джонс

Пол Адельштейн

Седрик «Развлекатель»

Ричард Дженкинс

Билли Боб Торнтон

Эдвард Херрманн

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Suspicious Minds	19%
Шутки ниже пояса	18%
Аллитерации	15%
Трофейные мужья	12%
Очень глупые мужчины	10%
Дизайнерская одежда	9%
Мерзкие собачки	7%
Понты	6%
Выстрелы в себя	4%

В конце «Подручного Хадсакера» хула-хуп – символ послевоенной американской изобретательности и объединенного конвейерного производства – продолжает вращаться в бесконечности так же неизменно, как и земной шар. Эксцентричность Кознов совершает полный цикл десятилетие спустя в «Невыносимой жестокости», где круг Норвилла Барнса становится искусной изюминкой в финальной сцене, снятой в декорациях нового популярного реалити-шоу «Самые смешные разводы Америки». Шоу является нестерпимо бессердечным действием, изобретенным расчетливым частным детективом, финансируемым недобросовестными юристами и произведенным на свет распутным голливудским поэром, который пытается снова стать известным, апеллируя к самым низменным инстинктам человека. Послание обоих фильмов в том, что цикл бездумной индустрии развлечений остается непрерывным, как бы к этому ни относились. Как бы то ни было, язык брачных отношений действительно применим к фильму, открывающие титры «Невыносимой жестокости» представлены гиперболизировано пародийными анимированными фигурками Купидона, стреляющими во всех направлениях, под песню Suspicious Minds Элвиса Пресли, которая признает лежащую в основе отношений паранойю. Девятый фильм Кознов – это такая антиромантическая комедия, в которой нечистые мотивы накаляются со все меньшим притворством. В книге «Стремление к счастью» философ и критик Стэнли Кэввелл ввел термин «комедия повторного

брака», чтобы сгруппировать известные эксцентрические голливудские комедии 1930-х и 1940-х годов, начиная от «Это случилось однажды ночью» (1934) и «Воспитания крошки» (1938) и до «Его девушка Пятница» (1940) и «Леди Ева» (1941).

Вот в чем смысл теории Кэвелла: так как голливудский производственный кодекс того времени не одобрял изображение супружеской измены и внебрачного секса, создатели фильмов придумывали сюжеты, в которых персонажи разводились и флиртовали с другими людьми, только чтобы вернуть привлекательность друг для друга. В итоге получалось, что в фильмах было много запретных подтекстов, но правила при этом не нарушались, а непристойность персонажей и их поступков служила выравняющим средством как от высокомерной снисходительности, так и от благочестивого идеализма. Несмотря на скандальные, немоногамные шутки и инциденты, все фильмы, которые Кэвелл назвал «комедиями повторных браков», заканчивались воссоединением и еще большей любовью центральных пар – взаимная привязанность, усиленная борьбой и самоанализом, а не помощью священника или мирового судьи.

Очень умные ребята Коэны, изучающие историю

американского кино, принимают эту концепцию и развивают ее. «Невыносимая жестокость» – это комедия о повторном браке, в которой главный герой – адвокат по разводам. Как и «Подручный Хадсакера», фильм наполнен сумасбродными аллюзиями: у него сложный сюжет и абсолютно звездный состав; где Тим Роббинс отыгрывает Гэри Купера, Джордж Клуни изображает Кэри Гранта (уходя от образа Кларка Гейбла из фильма «О, где же ты, брат?»). Как и «Подручный Хадсакера», «Невыносимая жестокость» была сделана в той же голливудской студийной системе, которой она пытается воздать должное, и, так же как «Подручный Хадсакера», она была воспринята как неудача. Не с точки зрения кассовых сборов: двойная звездная сила Клуни и Зеты-Джонс – актриса только-только получила «Оскар» за лучшую женскую роль в «Чикаго» – привела к сборам по всему миру более 100 миллионов долларов. Критики же отнеслись к фильму подозрительно, посчитав, что после цепочки гениальных и неординарных картин и после прорыва «Фарго» Коэны создали подделку. «Невыносимая жестокость», – писал Скотт Фаундас в LA Weekly, – похожа на разновидность фильма, который получается из двух по сути эрудированных, анархических



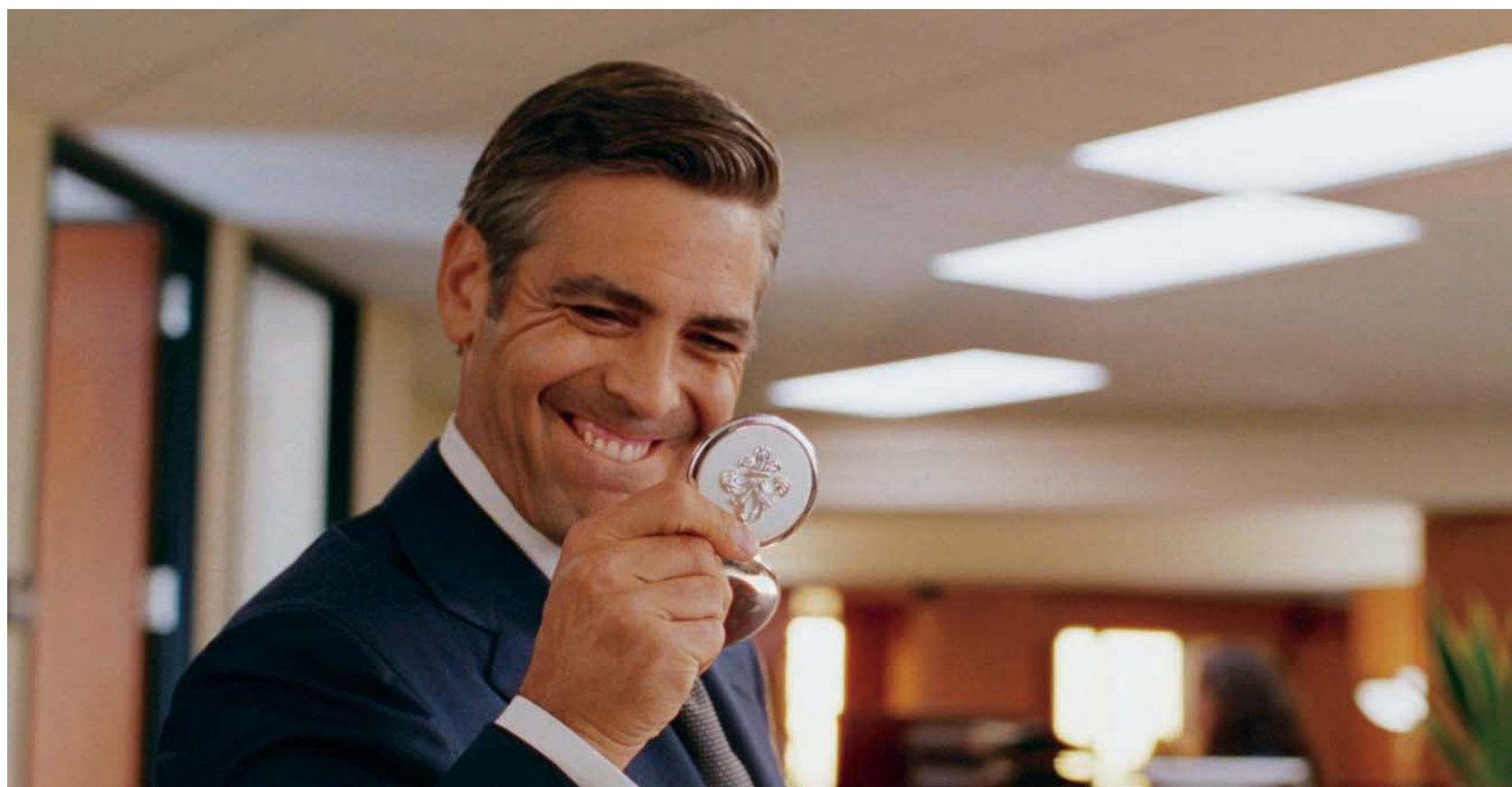
ОБЪЕКТ НАСМЕШКИ

Телевизионный продюсер Donovan Donnelly фотографирует раны для предъявления доказательств в своем будущем бракоразводном процессе – это первая из многих шуточек, основанных на принципе «прикрытия тылов».



УЛЫБКА НА МИЛЛИОН ДОЛЛАРОВ

Прекрасные зубы Майлза – это индикация его ненасытных, хищнических appetitov – он жаждет денег, успеха и, в конечном итоге, Мэрилин.



Внизу слева: В каждой из своих ролей у Коэнов Клуни подрывает мужскую славу своего героя, подчеркивая нарциссизм и тщеславие; поверхностная безупречность Майлза скрывает глубокую неуверенность относительно своей работы и будущих перспектив.

Внизу справа: Кроваво-красное платье Мэрилин подает ее как «опасную женщину», даже когда игра Кэтрин Зеты-Джонс последовательно говорит об одиночестве и меланхолии ее героини.

талантов, играющих на понижение для масс». Не помог восприятию и тот факт, что фильм «Невыносимая жестокость» был первым в режиссерской карьере братьев, над сценарием которого работали не только они. Это затруднило, даже подорвало ранее неприступное авторство Коэнов. Сценарий был написан в начале 1990-х годов Робертом Рэмси и Мэтью Стоуном, Коэнов же наняли почистить сценарий, но на этом работа над текстом не закончилась. Сценарий прошел через множество успешных переделок и вызвал интерес у множества мейнстримовых режиссеров того времени, включая Рона Ховарда и Джонатана Демме, прежде чем Коэны решили переписать его и снять фильм самостоятельно. Это произошло после того, как их запланированная экранизация «Белого моря» Джеймса Дикки провалилась. Долгий перерыв между написанием сценария и его воплощением не был нехарактерным явлением для братьев, в карьере которых было много отложенных проектов, но «Невыносимая жестокость» является чем-то вроде курьеза в их творчестве. В некотором смысле фильм встраивается в их обычную манеру подключать другие источники для вдохновения и аллюзий, но это также отражает некоторые более практические и – для пары кинематографистов, привыкших к полной автономии и творческому







«Невыносимая жестокость» – козмовская версия романтической комедии, в которой настоящая любовь – безнадежная иллюзия. Ироничное соседство статуи Купидона и роскошного бассейна усиливает напряженность между романтической любовью и материальным удовлетворением, которая ведет всю историю к ее циничному завершению, в то время как дешевая леопардовая пошлость обстановки указывает на поверхностность характеров нуворишей.

контролю, – значительные проблемы, например, как переделать существующий сценарий под их сформированную модель производства кино. Их решением была сверхкомпенсация: «Невыносимая жестокость» – самая маниакальная комедия после «Подручного Хадсакера». Ей не хватает созерцательной, пейзажной красоты, вклинившейся между сюжетными точками «Воспитания Аризоны» и «Фарго», и обманчиво вялых длиннот «Большого Лебовски». После лаконичного экскурса в нуар «Человека, которого не было» «Невыносимая жестокость» представляется сгустком энергии. Корпоративная юридическая среда в фильме показана шумной и быстро развивающейся; персонажи – моторчики с именами, наполненными аллитерациями. Звездного адвоката Клуни зовут Майлз Мэсси, а его основной клиент – мистер Рекс Рексрот (Эдвард Херрманн). Еще одно отличие: в резком контрасте с неудачниками «Большого Лебовски» и беглецами из «О, где же ты, брат?» все персонажи «Невыносимой жестокости» в большинстве своем довольно умны – иногда даже слишком для их собственной выгоды. У каждого в этом фильме есть скрытые мотивы, и все герои – опытные манипуляторы с непроницаемыми лицами: Мэрилин Рексрот в исполнении Кэтрин Зеты-Джонс настолько управляет ситуацией и людьми, что становится обладательницей порочного богатства, просто зная, как, когда и кому сказать «да». «Порочное богатство вам к лицу», – говорит Майлз Мэрилин, эта фраза становится неким коаном (мысль, фраза, которая обычно содержит алогизм или парадокс, понятные скорее на интуитивном уровне. – Прим. ред.) в течение фильма. Богатство как порок – это подтекст «Невыносимой жестокости». Связь между убийственной аморальностью и материальным благом, которая развивается во многих более серьезных фильмах Коэнов, здесь приобретает комический оттенок. Фильм также подмешивает некоторые элементы триллера в действие: измена Рекса Рексрота запечатлена на видео убогим частным детективом по имени Гас Петч (Седрик «Развлекатель»), который по сути является двойником Виссера М. Эммета Уолша из фильма «Просто кровь» (его часто заявляемая одержимость «схватить за задницу» бьет по голове, даже если это рифмуется со своекорыстным мировоззрением Виссера). Дальше, после серии комичных эпизодов, Майлз нанимает гротескного, связанного с мафией убийцу Сиплого Джо (Ирвин Киз), чтобы убить Мэрилин, что еще раз отправляет к уравниванию прелюбодеяния и мерзкого, возмездного насилия в «Просто кровь». Момент, когда Джо выслеживает Мэрилин в ее темном доме, – тоже

отсылка к дебютному фильму Коэнов (вплоть до неожиданного кровавого момента, который служит одиноким поразительно катарсическим случаем физического насилия в фильме, посвященном словесному варварству). Тот факт, что Майлз находит Мэрилин порочной, не очень-то помогает ему избавиться от влечения к ней. Наоборот, он безумно влюбляется в нее, даже когда пытается заблокировать ее мультимиллионное бракоразводное соглашение, вызвав цепь событий, в которых он трансформируется из ее оппонента в зале суда (где он одерживает верх) в адвоката, устраивающего ее следующий брачный контракт (где им тонко манипулируют), а затем в ее нетерпеливого любящего мужа (где внезапно он обнаруживает, что его имущество в опасности). Структура «Невыносимой жестокости» – один поворот за другим – так же тщательно продумана, как и в «Подручном Хадсакера», только там нет экзистенциального лоска. Этот же фильм механичен – все встает на свои места, но его лучшие сцены все равно завораживают. Три эпизода особенно помогают фильму несколько смягчить его репутацию более утешающим отступлением: пара свиданий за ужином, помещенных в обоих концах рассказа, закладка кажущейся сделанной, но комически ужасной последовательности, которая вызывает тот же грызущий, мужской ужас в сердце, что и во многих других работах братьев. Первая ключевая сцена происходит прямо перед началом судебных прений в зале суда между Майлзом и адвокатом Мэрилин Фредди Бендером (Ричард Дженкинс). Во втором фильме подряд Коэны называют адвоката Фредди, но персонаж Дженкинса гораздо менее виртуозный, чем хитрый Риденшнайдер Тони Шэлуба в «Человеке, которого не было»; вместо ослепления присяжных разговорами о принципе неопределенности Фредди Бендер сам выглядит не очень-то определенно – не идет ни в какое сравнение с изящным шоу, которое устраивает Майлз во время процесса. Обедая вместе в шикарном ресторане (необычная мягкость игры Роджера Дикинса демонстрирует непревзойденную виртуозность после суровой игры с контрастами в «Человеке, которого не было»), Майлз и Мэрилин одновременно оценивают друг друга как потенциальных противников и романтических партнеров, причем Майлз попадает в самую порочную ловушку. Мэрилин видит в Майлзе мужчину, который настолько хорош в своей профессии, что острые ощущения исчезают. Она говорит ему, что он «скучающий, самодовольный и скоро пойдет ко дну». Майлз отмахивается от критики как от очередного подавления из огромного арсенала Мэрилин, но





ГРЯЗНАЯ РАБОТА

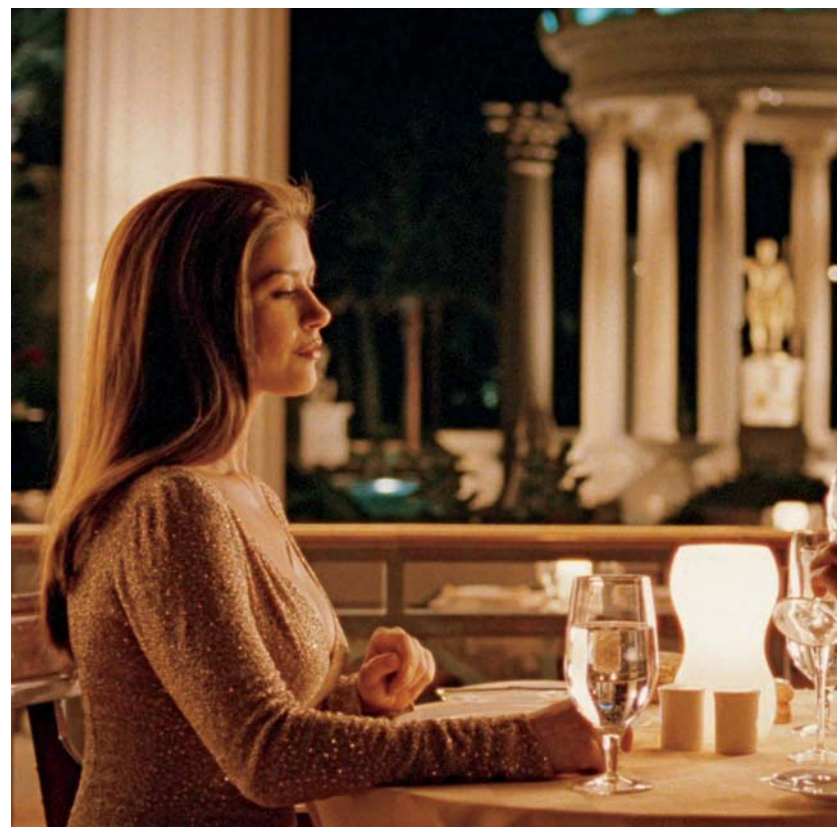
Бессовестный частный детектив Гас Петч является духовным наследником злодея Виссера из фильма «Просто кровь». Это наемный работник, который наживается на распутстве и нечестности своих клиентов.



«ЖИЗНЬ БЕЗ ВНУТРЕННОСТЕЙ»

Журнал, который Майлз читает в ожидании встречи, – насмешка над его зарождающимся чувством вины и беспокойством по поводу направления его личной и профессиональной жизни; несмотря на финансовый успех, он подозревает, что работа его опустошает.

Консьерж-сплетник Хайнц, барон Клаус фон Эспи является карикатурой на европейское высокомерие; его ручная собачка Елизавета – одна из пары очень важных собак в «Невыносимой жестокости».



позже мы видим, что ее слова он принял близко к сердцу – сердцу, которое воспалено страстью к его истязательнице. В фильме «О, где же ты, брат?» идиотизм персонажа Клуни был такой, что самоактуализация казалась невозможной, но Майлз – еще один «большоголовый», его рассудок постепенно парализуют сомнения. После успешного дела с лишением Мэрилин богатства Рекса, за которое он берется, чтобы унижить ее в открытом суде, доказав, что ей нужен мужчина, «которого легко обмануть и контролировать», он идет на встречу со своим старшим партнером по адвокатской конторе. Майлз ждет возле офиса босса и листает журнал, заголовок на обложке которого гласит – довольно неуместно и весело – «Жизнь без внутренностей».

Этот текст, по-видимому, относится к Хербу Мэйерсону (Том Эддидж), старому высохшему монстру, который выглядит как точная копия портрета Дориана Грея: труп в костюме. Точно так же, как с полумертвым сценаристом Артуром Дигби Селлерсом в «Большом Лебовски», Коэны намеренно подчеркивают гротескную близость своего персонажа к смерти, чтобы сделать отсылку (обратите внимание, что Херб дышит в таком же обрывистом, больном ритме, как и Селлерс). Позиция в кадре Херба, сидящего в тени за массивным столом, также напоминает Сидни Массбергера из «Подручного Хадсакера» – они оба корпоративные монстры, которые представляют

Слева: Собака Мэрилин прикусывает руку встревоженного Майлза – предвестие того, что его победа в зале суда еще сыграет с ним злую шутку.

Посередине: Ужин Майлза и Мэрилин быстро становится тихим и проникновенным. В этом элегантном кадре они показаны равными, но недостаток зрительного контакта говорит о том, что они оба погружены в свои одинокие мысли.

Справа: Момент (кажущейся) искренней симпатии в фильме, где люди женятся и разводятся из-за спортивного интереса.





собой спекулятивное зло в его чистейшей, самой неприкрытой форме.

Стремление Майлза двигаться по карьерной лестнице делает его похожим на Норвилла Барнса. Только Барнс – деревенщина, а Майлз – акула (это животное приходит в голову из-за постоянной заботы Майлза о зубах, которая вытесняет помешательство Клуни на прическе в «О, где же ты, брат?»), но оба они робеют в присутствии своих боссов. Когда Майлз смотрит в холодные мертвые глаза Херба и слушает его болтовню о том, что надо работать еще усерднее, он понимает, что, возможно, смотрит на самого себя спустя пару десятков лет. И его стремление превращается в ужас: Коэны изображают его застывшим от паники за столом, а затем суматошно рассматривающим свое лицо в зеркале в поисках следов порока. Это делает Мэрилин вдвое привлекательной в его глазах: не просто в качестве сексуального завоевания, но и в качестве спасения от «жизни без внутренностей».

И так Майлз начинает меняться. Вместо коронной речи на конвенции адвокатов по бракоразводным процессам с темой «Как арестовать имущество вашего супруга» (намек на броскую фразу Гаса Петча указывает на то, что корпоративная культура и работа детектива в стриптиз-молле имеют общий знаменатель) Майлз импровизирует оду истинной любви. «Любовь – это прекрасно, – бормочет он, как

герой (тоже с аллитерацией в имени) Брдон Гекко в своей речи «Жадность – это прекрасно» из «Уолл-стрит». – «Я здесь, чтобы сказать вам, что цинизм, который, по нашему мнению, защищает нас, на самом деле разрушает – разрушает любовь, разрушает наших клиентов и разрушает нас самих». Сентиментальность Майлза читается как пародия на те высказывания, которые традиционно присутствуют в конце старых голливудских фильмов; даже особенно оптимистичные комедии Фрэнка Капры, как, например, «Мистер Смит едет в Вашингтон», не исключение. В этих фильмах утверждение принципа перед лицом цинизма характеризует как героев, так и зрителей. Майлз выучил свой урок, но он не в том положении, чтобы учить кого-то еще, фильм еще далек до конца. Мэрилин еще не закончила с ним.

Страх Майлза стать циником делает его легкой добычей для Мэрилин. Ее план включает поддельную свадьбу с фальшивым нефтяным магнатом (Билли Боб Торнтон здесь как еще один «человек, которого не было»), которая расстраивается с помощью Майлза, а потом свадьбу с самим Майлзом, который еще не догадывается, что его обдурили с использованием его же собственного легендарного «договора Мэсси», предоставляющего его новой жене беспрепятственный доступ к его (порочному) богатству. Майлз наступает на свои же грабли, и теперь на его банковских счетах пустота, его сердце разбито, но Мэрилин все равно

не получает полного удовлетворения от этой победы. У нее нет сцены, подобной той, где Майлз встречается с Хербом Мэйерсоном, а потому этот эпизод написан и сыгран Зетой-Джонс так, чтобы показать признаки вторгающегося сомнения. В самой показательной сцене «Невыносимой жестокости» – и, возможно, одном из самых откровенных обменов мнениями во всей фильмографии Коэнов – Мэрилин признается Майлзу (снова за ужином), что находится в «той определенной точке, где вы достигли своих целей, но все еще не удовлетворены». На уровне сюжета это откровение как бы говорит нам о том, что Мэрилин предпочла бы быть с Майлзом, а не одна с его деньгами. Однако эти слова звучат так, будто Коэны разговаривают сами с собой. Если раньше в карьере братьев, начиная с фильма «Просто кровь», главной была тема обретения финансовой независимости, то такой фильм, как «Невыносимая жестокость», доказывает, что они достигли ее, ведь это студийный фильм с участием суперзвезд. Но он одновременно указывает и на то, насколько иллюзорным может быть это чувство достижения, ведь это так близко к наемной работе. «Подручный Хадсакера» – это авторский фильм, который слегка вышел из-под контроля и почти разрушил желание Коэнов успешно работать в голливудской системе. А «Невыносимая жестокость» легко скользнула на коммерческий рынок, на который раньше братья стремились попасть только на своих собственных условиях.

«Невыносимая жестокость», не столько дань уважения теории Кэвелла о «комедиях повторного брака», сколько тонкая аллегория об опасностях и ловушках абсолютного успеха, приобретает необходимый подтекст, чтобы квалифицироваться как авторское кино. Майлз и Мэрилин находят свою версию настоящей любви, но ощущения, что они нашли удовлетворение, нет. Самоанализ Коэнов вместе с жестоким мировоззрением переиначивает фразу «и жили они долго и счастливо» под знаком статус-кво – защищенного, вопреки речи Майлза, порочным, несгибаемым цинизмом. Вместо того чтобы строить совместное будущее, Майлз и Мэрилин повторяют свое прошлое. Майлз вылезает из машины адвокатской деятельности (в надежде сохранить свои внутренности) и вкладывает деньги в шоу «Самые смешные разводы Америки», что не совсем соответствует полной смене профессии. Даже вне зала суда

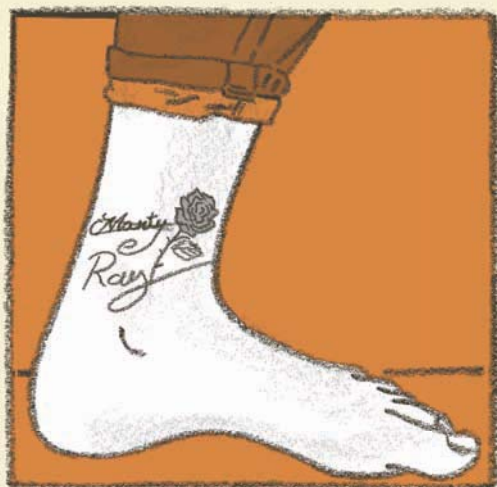
он продолжает наживаться на изменах других людей. И теперь он пытается внедриться в сферу развлечений при помощи мерзкого продюсера Донована Доннелли, уродливой карикатуры в стиле Джека Липника из «Бартон Финка», который в конце концов оказывается столь же победоносным, без какой-либо идеалистической фигуры художника, чтобы противостоять ему. Заключительные кадры «Невыносимой жестокости» показывают зрителей в студии, которые бездумно скандируют «Возьмет за задницы!», вторя циничному ведущему шоу Гасу Петчу, тоже отказавшемуся от своей прошлой работы. Особенно тревожно, если эти кадры демонстрируют, что думают Коэны о своей собственной аудитории, или, что менее отвратительно, они могли бы быть пародией на «массового зрителя», смеющегося над шутками, придуманными такими, как Джек Липник и

Донован Доннелли. Майлз и Мэрилин, может быть, и любят друг друга, но то, что они создали вместе, сомнительно – это еще одна версия хула-хупа Норвилла, инструмент отвлечения масс. Обеспечивая необходимый счастливый финал, которого требует жанр, «Невыносимая жестокость» все равно оставляет ощущение незавершенности.

Губительный упадок Донована после его проигрыша в суде дает Коэнам шанс сбросить крупного голливудского продюсера в канаву – возмездие, которое будет отменено в конце фильма.



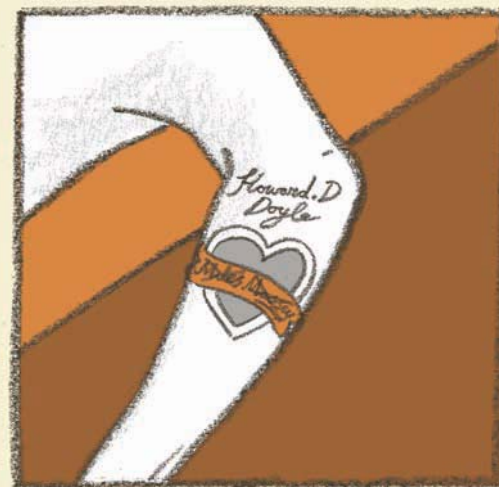
СЕРДЦЕЕДЫ



Уход Эбби от Марти к Рэю в фильме «Просто кровь» запускает порочный круг ревности и мести.



Гомосексуальный любовный треугольник в «Перекрестке Миллера» между Минком, Эдди и Берни становится неясной параллелью отношениям между Томом, Лео и Верной.



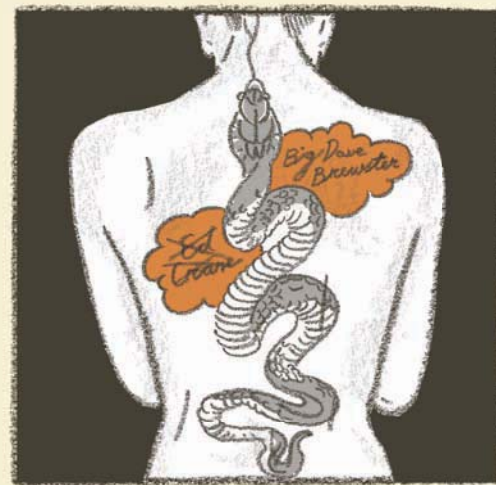
В «Невыносимой жестокости» женитьба Мэрилин на подставном миллионере Говарде Дойле (которого сыграл актер мыльных опер) – угроза для Майлза, который рискует потерять власть над своими сбережениями.



В «Воспитании Аризоны» Хай гневно отвергает предложение своего коллеги Гленна поменяться женами. Он любит только Эд.



Джудит Гопник хочет уйти от своего мужа Ларри к «серьезному человеку» Саю Эйблману, но судьба (или Бог?) вмешивается в виде автомобильной аварии.



В фильме «Человек, которого не было» Дорис думает, что Эд ничего не знает о ее отношениях с Большим Дэйвом, но он знает об этом с самого начала, что приводит к фатальным последствиям.

ДРУЗЬЯ КОЭНОВ

«Братья Коэн? Конечно, они талантливы и смешны, конечно, они очень опытные и плодотворны, возможно, они одна из лучших команд режиссеров и сценаристов всех времен. Все это знают. Но не все знают, что они на самом деле не родственники. Они это выдумали».

Джордж Клуни

ФИЛЬМЫ:

«О, где же ты, брат?» (2000)
«Невыносимая жестокость» (2003)
«После прочтения сжечь» (2008)
«Да здравствует Цезарь!» (2016)



Игры джентльменов

(The Ladykillers)

ПРЕМЬЕРА:

26 марта 2004

БЮДЖЕТ:

36 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Buena Vista Pictures

В РОЛЯХ:

Том Хэнкс

Ирма П. Холл

Дж. К. Симмонс

Марлон Уайанс

Ци Ма

Райан Херст

Дайан Делано

Джордж Уоллес

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Ealing Studios	23%
Эдгар Аллан По	14%
Фланнери О'Коннор	11%
Синдром раздраженного кишечника	10%
Госпел	9%
Хиппیتی-хоп	8%
Христианское милосердие	7%
Попытка удушения	6%
Посткоммоционный синдром	5%
Пластичные взрывчатые вещества	4%
Материнский инстинкт	3%

В меньшей степени, чем другой Джеффри Лебовски (я говорю о Чуваке), Газ Панкейк (Дж. К. Симмонс) – человек, который оставил свое сердце в 1960-х. Говорливый подрывник, нанятый для помощи в сложном ограблении казино-теплохода, пришвартованного в порту Сошьера, штат Миссисипи, Газ явно знаком с этим местом. Он любит вспоминать свое знакомство со «Всадниками Свободы», которых он характеризует как «группу увлеченных либералов с севера, которые работают все вместе, как мы с вами» – это «мы» относится к шайке воров. Даже те, кто слабо знает современную американскую историю, вряд ли согласятся со сравнением самоотверженных борцов за гражданские права с бандой наемных грабителей, но Газ настолько затерян в безмятежной дымке былой славы, что не способен осознать глупость своих слов.

На самом деле, в комбинации забывчивой бравады и жаргона экс-хиппи Газ являет собой гибрид Чувака и Уолтера Собчака – кампусного радикала и реакционного патриота в долговязой мозговитой оболочке. Любой, кто смотрел «Большого Лебовски», знает, насколько несовместимы эти два взгляда на жизнь, поэтому образ Биза буквально трещит по швам. С синдромом раздраженного кишечника, который является не только комическим символом его профессии – он взрывник, – но также намекает на то, что он, как и Уолтер Собчак до него, не способен управлять собой ни на каком уровне – ни на физическом, ни на словесном.

В фильме, переполненном – даже по стандартам Коэнов – нелепыми персонажами, настойчивое стремление бандита изобразить себя старым





крестоносцем за социальную справедливость (он постоянный читатель журнала Mother Jones) делает его самым большим клоуном (болезнь Газа также намекает на то, что он полон дерьма). Он пытается использовать свой статус, чтобы запугать Гевейна Мак Сэма (Марлон Уайанс), молодого афроамериканца, который, хотя и не умнее Газа, видит насквозь покровительственную риторику белых спасителей. Когда Гевейна спросили, знает ли он, кто такие «Всадники Свободы», он кратко ответил: «Мне плевать, кто они такие. Просто скажи мне, когда они уйдут».

Есть несколько фактов, которые необходимо рассказать об «Играх джентльменов»: это ремейк фильма Александра Маккендрика 1955 года (черной комедии с одноименным названием The Ladykillers – игра слов «Убийцы леди» и «Сердцееды». – Прим. ред.); в фильме снимался Том Хэнкс, находясь на пике своей славы, в редкой для него роли злодея; и, так же как и «Невыносимая жестокость», этот фильм считается одним из самых слабых в творчестве Коэнов, созданным якобы для того, чтобы вернуть форму к фильму «Старикам тут не место». Что остается незамеченным, так это социологическая сатира «Игр», которая расширяет и углубляет расовый комментарий ленты «О, где же ты, брат?», меняя время действия на современность. История предшествующего фильма о злобных, политически аффилированных куклуксклановцах, побежденных мягкими, не разделяющими людей по цвету кожи беглыми каторжниками, признает расовый раскол в Америке, предполагая, что он может быть преодолен объединяющей силой народной музыки. «Игры джентльменов» – единственный фильм Коэнов, в котором афроамериканские персонажи выведены на первый план (а не доброжелательными рассказчиками, как в «О, где же ты, брат?» и «Подручном Хадсакера»), это риск и с точки зрения изображения, и с точки зрения

ответственности, но братья все равно заходят на эту противоречивую территорию.

На уровне сюжета «Игры джентльменов» так же закручены, как и все криминальные истории Коэнов. План, разработанный мерзким профессором Голдтуэйтом Хиггинсоном Дорром (характер, основанный на образе профессора Маркуса Алека Гиннесса из фильма Маккендрика), ограбления городского казино, используя подвал дома пожилой вдовы Марвы Мэнсон (Ирма П. Холл) в качестве базы операции, совпадает с первоисточником, как и история прикрытия: профессору нужно репетиционное пространство для его (фальшивой) церковной музыкальной группы. Как и более элегантная версия злодея Виссера М. Эммета Уолша из фильма «Просто кровь», Дорр склонен использовать людей в своих целях. В эссе о фильме в The Atlantic Кристофер Орт отмечает, что знаменитая фраза Виссера после убийства Марти – «И кто теперь глупо выглядит?» – фактически была заимствована из сценария «Убийцы леди» студии Ealing. Но, как и его предшественник, Дорр не такой уж мастер-манипулятор: что-то всегда может пойти не так. И (как и в оригинальном фильме) его схема идет вкривь и вкось с самого начала, создавая комедию ошибок, похожую на небрежные сюжеты «Фарго» и «Большого Лебовски», только с еще большим набором вытекающих друг из друга последствий. Сложность сюжета «Игр джентльменов» как будто поддерживает относительно простые темы фильма. Очевидно, что Дорр и его команда – плохие люди, они алчные, беспринципные воры, пытающиеся использовать бесхитрость невинной женщины, которая слишком добродушна, чтобы сразу распознать их реальные натуры. И когда жулики решают убить хозяйку дома, чтобы спокойно сбежать с деньгами, они все становятся жертвами цепочки неудачных событий. Очевидная развязка – это нравственная сказка, в которой

Слева: «Игры джентльменов» – первый фильм, где Итан и Джоэл оба указаны в титрах как режиссеры; это также был их первый официальный ремейк, переместивший комедию Александра Маккендрика 1955 года из Лондона в Миссисипи.





Как и многие злодеи из фильмов Кознов, профессор Дорр постоянно говорит по кругу, чтобы не говорить ничего по существу. Если он отдыхает, то это только потому, что он обдумывает свой следующий монолог. Выбор на эту роль кинозвезды, любимца публики Тома Хэнкса был одновременно концептуальным и коммерческим крючком; гиперпреувеличенная аристократичность профессора Дорра связывает его с персонажами романов Уильяма Фолкнера и Фланнери О'Коннор, а также раскрывает расистское наследие Юга в истории с благочестивой африканско-американской героиней.

Вселенная спокойно и праведно распределяет все согласно плану.

Однако ничто в космологии Коэнов не бывает столь прямолинейным. «Игры джентльменов» – очень неоднозначный фильм, особенно в том, что касается вопросов религии, которые вместе с расовыми взаимоотношениями поставлены здесь в центр сюжета (это предвосхищает крупномасштабные ветхозаветные вопросы «Серьезного человека», «Железной хватки» и «Да здравствует Цезарь!»). Фильм открывается тем, что персонажи фильма «О, где же ты, брат?» могли бы признать гимном: песней «Давай вернемся к Богу» (Come, Let Us Go Back to God), как поет почтенная техасская евангельская группа The Soul Stirrers. Как и Suspicious Minds Элвиса в «Невероятной жестокости», это увертюра, указывающая нам на некую встроенную в повествование философию с ее ленивой, нежной мелодией и религиозным рефреном: «Давай вернемся к Богу» – идеальная песня для Марвы Мансон, настоящей верующей, которая получает утешение после смерти мужа на церковных собраниях.

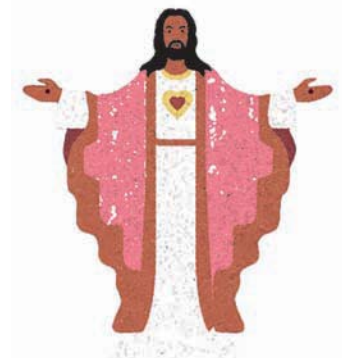
В оригинальном фильме «У бийцы леди» миссис Уилберфорс (сыгранная незабываемо и с буйной комической энергией Кэти Джонсон) всего лишь эксцентричная старушенция – милое создание, пропитанное регионально специфическими британскими стереотипами. В версии же Коэнов этот персонаж был переосмыслен как фанатично набожная женщина, которая чувствует необходимость донести свои ценности до сознания всех, кто ее окружает. Она врывается в местный полицейский участок и жалует на группу подростков, слушающих «вредную музыку» хип-хок на максимальной громкости. «Знаешь, как в этих песнях они называют цветных? У тебя есть какие-нибудь идеи?» – вопрошает она.

Песня, которая вызывает в ней столько возмущения, – это гимн «Я оставил свой кошелек в Эль-Сегундо» (I Left My Wallet in El Segundo) группы A Tribe Called Quest, что забавно по ряду причин. Во-первых, музыкальное наследие A Tribe Called Quest положительно оценивается критиками за их прогрессивные тексты – они отвергли зарождающийся в то время гангста-рэп и сфокусировались на более позитивных и конструктивных формах. Также этот момент говорит о том, что молодежные пристрастия Сошьера отстали примерно на десятилетие: песня была написана в 1992 году. Наконец, I Left My Wallet in El Segundo – затянутый рассказ о попытке вернуть утерянные деньги, а это сквозной мотив в кинематографе Коэнов и очень близкий к сюжету «Игр джентльменов». Здесь Коэны явно так же щепетильно относятся к выбору музыки, как и в любом другом своем музыкальном фильме. Ужас

Марвы относительно нового увлечения молодежи («Они называют эту музыку хиппیتی-хоп, но мне не хочется скакать под нее») показывает, что она из старой гвардии с ветхозаветными ценностями, ее неприязнь к A Tribe Called Quest наводит на мысль о чем-то большем, чем просто любовь к церковной музыке. Это одна из лучших ироний Коэнов в этом сценарии. А заключается она в том, что и Марва, и Газ, персонажи, которые, как и Дорр, явно пережили эпоху Джима Кроу на расистском Юге, – с презрением реагируют на дерзкий поступок Гевейна, который пропитан звуками и стилем хиппیتی-хопа.

Не то чтобы Гевейн был каким-то благородным героем, хоть его имя и позаимствовано у рыцаря Круглого стола. У айанс, который начал свою карьеру со скетчей в сериале «В ярких красках», – это невероятно естественный комик, которому мастерски удается играть придурков. Но статус Гевейна как младшего помощника старшего дворника в глазах как мнимой героини фильма, так и главного злодея (Дорр берет его на дело, только потому что тот работает в казино) говорит многое об укоренившихся взглядах жителей Сошьера и, как следствие, о постгражданской эре на Юге с его мнимым равноправием, где разворачивается действие. Когда Гевейна увольняют из «Королевы бандитов» за панибратство с клиентом и обвинения босса в расизме, Мистер Гудж (Стивен Рут) превращает обвинение в доказательство своей правоты: «Весь обслуживающий персонал черный, Мак Сэм. Тебя заменит черный. И его, без сомнения, тоже заменит черный».

«О, где же ты, брат?» заканчивается фантазией о расовой солидарности в комплекте с горящим крестом ку-клукс-клана, символически опрокинутым на облаченного в мантию циклопа Джона Гудмана. «Игры джентльменов» не прекращают давить на больные места американской культуры. Некоторые насмешки Коэнов очевидны: Дорр в галстук, с его безупречной аристократичностью выглядит как олицетворение старого Юга, словно только что вышел с хлопковой плантации, – таким образом усугубляется угроза, которую он представляет для Марвы. Желание Коэнов создавать персонажей, которые не так умны, как им кажется, и чья многословность отвлекает от осознания этого факта, достигает чего-то вроде апогея в диалоге Дорра, истинной фигуры коэновского круговорота: он склонен к повторениям и избыточности на каждом шагу, и это, в общем, имеет смысл, учитывая его попытку скопировать поведение прошлого. В вышедшем из моды прикиде и со специфическим словарным запасом, он выглядит как человек, попавший в петлю времени. Профессорские манеры Дорра и его неустанная многословность немного пугают Марву, которая становится на





редкость почтительной в его присутствии. Она позволяет себе орать в полицейском участке, перед реальными фигурами власти, но чувствует себя скованной перед красноречивым квартирантом. Марва сохраняет отвращение и скептицизм относительно Гевейна и молодой, недисциплинированной черной маскулинности, которую, по ее мнению, он представляет. Ее нелюбовь к нему связана с преувеличенно глубоким чувством уважения к ее умершему мужу Отару. «Какой был человек!» – говорит Марва о своем муже, и эта ее реплика отсылает к первым фразам «Большого Лебовски»: «Бывает, что человек...» Чувак – это персонаж с заниженными идеалами, но он должен их приобрести, чтобы передать эти идеалы «маленькому Лебовски». Марва не задумывается о будущем. Она бережно хранит в сознании то, что уже знает: Бога, свою церковь, а также вечную доброту мужа, который, как ей кажется, по-прежнему присматривает за ней.

Коэны лукаво предполагают, что так оно и есть. В знак уважения к «Странствиям Салливана» выражение лица Отара на портрете меняется по мере развития сюжета. Отар, написанный маслом, отражает его статус для Марвы как платонического идеала мужественности – скорее иллюстрация, чем реальность из плоти и крови. Его грозное посмертное присутствие также открывает сверхъестественные возможности в повествовании; это придает фильму тон магического реализма, чего не было в оригинальной версии. По сюжету профессор и его приспешники решают убить старуху, которая им помогла, но все их попытки оборачиваются против них же. Один за другим Дорр и его люди становятся жертвами несчастных случаев, будто подстроенных высшими силами, возможно и Отаром.словно какой-то ангел-хранитель защищает Марву.

Самый яркий случай – когда Генерал (Ци Ма), вьетконговец, решает задушить Марву во сне, но пугается часов с кукушкой, в которые встроена миниатюра Иисуса. От звука часов Генерал давится сигаретой и разбивается насмерть, упав с лестницы, абсурдный эпизод, который воскрешает в памяти сцену с Ангелом в «Подручном Хадсакера», когда бой часов спасает Норвилла. Таким образом, можно полагать, что богобоязненная риторика Марвы и наполненный госпелами саундтрек здесь совершенно к месту, но считать «Игры джентльменов» притчей, где добро всегда побеждает зло, – разрушительно. Подобно хитрым самодельным динамитным устройствам Газа, которые никогда не взрываются там, где должны, Коэны наполнили свой ремейк неожиданными взрывоопасными элементами, и это, может быть, их самый искусно заминированный сценарий.



ОН БЫЛ ЧЕЛОВЕКОМ

Портрет умершего мужа Марвы Отара возглавляет действие «Игр джентльменов», иногда меняя выражение лица в соответствии с сюжетом, – идея, позаимствованная у Престона Стёрджеса.



КОШАЧИЙ ГЛАЗ

Ощущение, что за шайкой Дорра постоянно следят, простирается от портрета Отара до кошки Марвы, которая станет причиной смерти Генерала.



Ирма П. Холл получила специальный приз на Каннском кинофестивале – председателем жюри был Квентин Тарантино – за роль набожной, дотошной вдовы Марвы Мансон.

Разочарованная тем, что музыканты, якобы репетирующие в ее доме, еще не сыграли ни одной ноты в ее присутствии, Марва приглашает их выступить перед своей женской группой. Дорр, который понимает, что это разоблачит их, предлагает вместо этого прочесть стих из «неспокойного ума Эдгара Аллана По». Он выбирает поэму «К Елене», стих XIX века, посвященный Елене Троянской, – «лик, что тысячи судов гнал в дальний путь». Тут связь с фильмом «О, где же ты, брат?» просто очевидна, Елена – одна из главных героинь «Одиссеи». Поэма завершается восхвалением Елены, чья красота стала силой, вернувшей блуждающую душу, возможно даже самого Одиссея, в спокойную гавань:

*В морях Скорбей я был томим,
Но гиацинтовые пряди
Над бледным обликом твоим,
Твой голос, свойственный Наде,
Меня вернули к снам родным:
К прекрасной навсегда Элладе
И к твоему величью, Рим!*

В кульминационный момент фильма Эдгар По отомстит Дорру, явившись в образе черной птицы, под которой отламывается кусок статуи и падает прямо на голову профессора, убивая его. Последнее слово Дорра в фильме – «ворон». Морские образы в поэме «К Елене» идут рука об руку с самым утонченным визуальным мотивом фильма: серия кадров с мусорной баржей, идущей к сияющему горизонту, появляется каждый раз, когда кто-то из «ледикиллеров» умирает, – их как будто переправляют в другой мир вместе с мусором (в фильме Маккендрика преступники были брошены в хвост поезда). Но в момент прочтения поэмы Дорр полностью владеет публикой. Его высокопарное чтение держит внимание Марвы и ее подруг. Они купились на интеллектуальные притязания их белого гостя, и Дорр выигрывает своим чувством превосходства, совершенно незаслуженно и отвратительно укоренившимся в контексте. Козыны переводят наш взгляд на портрет Отара, не впечатленного этим жульничеством. Выбор поэмы о «величии Рима» намекает также на дохристианский упадок, противоречащий благочестию семьи Мансон.

После прочтения «К Елене» Дорр пытается выкрутиться из сложившейся ситуации и раскрывает Марве полуправду о своих намерениях. Он признается, что он не музыкант, а вор, и оправдывается тем, что он и его люди – современные Робин Гуды, которые крадут у плохих расточительных людей и возвращают деньги тем, кто в них больше всего нуждается. И тут, на вершине своей хитрости, он говорит, что казино – это «прибрежная Бморра», прямо взывая к духовным ценностям Марвы, и



КОРОЛЕВА БАНДИТОВ

Изменение места в сценарии означает, что вместо ограбления железнодорожной станции преступники крадут деньги из казино, название которого отражает их бандитский дух.



«ПРОБЛЕМЫ ЭТОГО МИРА»

Использование бодрых, заразительных госпел-стандартов для саундтрека ограбления напоминает использование Кознами полифонической музыки в фильмах «Просто кровь» и «Перекресток Миллера».

обещает ей, что если она сохранит их секрет, то он позаботится о том, чтобы деньги поступили в место, которое ей дорого: в Университет Боба Джонса. Этот университет находится в Гринсборо, Каролина, это Христианский либеральный университет искусств, который до 2000 года не позволял межрасовые знакомства в студенческой среде. Невежество Марвы в отношении мрачной истории сегрегации в ее любимом университете говорит лишь о том, насколько узким является ее мировоззрение, и, несмотря на то что она восхитительно отвергает предложение профессора, когда все грабители оказываются мертвы и она находит украденные деньги в своем подвале, то все же решает сделать подарок Университету Боба Джонса. «Как всем вам известно», – говорит она шефу полиции, весело подрывая идею о том, что добрая христианская благотворительность должна оставаться анонимной, демонстративно отрываясь от сценария оригинального фильма, в котором миссис Уилберфорс отдает деньги «нуждающемуся художнику».

В фильмах «Просто кровь», «Фарго» и «Большой Лебовски» украденные деньги пропадают. В «Невыносимой жестокости» нечестно нажитые деньги Майлза и Мэрилин идут на спонсирование грязного и циничного реалити-шоу. Деньги исчезают и в конце «Игр джентльменов». Вместо того чтобы оказаться в карманах преступников, они идут на спонсирование исторически расистского учреждения от лица женщины, которая свято верит в

укрепление афроамериканских ценностей. Так что финал может быть истолкован как горькая шутка об ошибке божественного вмешательства. Может быть, Бог и действительно покровительствует этому университету, но это пример выброшенной шутки, которая, как бумеранг или фрисби Норвилла Барнса, создана, чтобы вернуться к владельцу. Меньше всего мы ждем такой шутки в кажущемся безобидным ремейке любимой британской комедии, в котором снимается сам Форрест Гамп, однако «Игры джентльменов» будто плюют зрителям прямо в лицо, и это больно. Невежество простой набожной женщины превратило подарок Провидения в бессмыслицу.



ОН ВОСКРЕС

Религиозные подтексты «Игр джентльменов» оправдывают себя, когда часы с Иисусом до смерти пугают Генерала во время попытки убийства, что спасает Марве жизнь.



ПОДВЕШЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Смерть подвешенного на своем плаще профессора Дорра становится одним из самых красивых и пугающих кадров фильма; это жесткая, похожая на изображение с карты Таро композиция, которая вернется в «Железной хватке».

Как и многие другие фильмы Коэнов, «Игры джентльменов» вращаются вокруг попытки ограбления, здесь кража успешна, но изображение денег, разлетающихся по подвалу, намекает на то, что добыча в конечном итоге превысит их хватку.



ДРУЗЬЯ КОЭНОВ

«Я люблю этих парней. Две головы и кажущийся единым блестящий и удивительно устроенный ум. То, как они побуждают к действию, — всегда непринужденно, сдержанно и просто забавно, как песочница, которую Итан упомянул на «Оскаре» несколько лет назад. Между ними и Томом Хэнксом — звездой первого фильма, в котором я снимался, — атмосфера на съемочной площадке была на 100% естественной и дружеской. Я быстро преодолел свое первоначальное чувство страха и ощущал себя в полной безопасности.

И скажу о подготовке! Эти парни знают, как ВСЕ должно выглядеть в кадре, прежде чем кто-нибудь ступит на съемочную площадку, но это не ограничивает творчества. Вы всегда чувствуете себя ценным сотрудником. И поскольку они знают намного больше, чем актеры, с которыми работают (хотя, я полагаю, это мало что говорит), возникает чувство абсолютного доверия.

И еще. День на съемочной площадке пролетает быстро. При этом все организовано так, что у вас есть возможность не только работать, но и ЖИТЬ. Ужинать со своей семьей, например. Я люблю этих парней.

P.S. Наверно, необходимо добавить: они делают действительно очень хорошие фильмы».

Дж. К. Симмонс

ФИЛЬМЫ:

«Игры джентльменов» (2004)
«После прочтения сжечь» (2008)
«Железная хватка» (2010)





Таинственные пути

2007 — 2009

Джоэл Коэн получил «Оскар» за лучшую режиссуру из рук Мартина Скорсезе, подождал, пока его брат отшутится насчет лаконичности предыдущей речи во время получения «Оскара» за лучший адаптированный сценарий, и рассказал: «Мы с

Итаном начали снимать истории на кинокамеру, когда были детьми. В конце 1960-х, когда Итану было одиннадцать или двенадцать лет, он получил в подарок костюм, портфель и камеру Super 8. Мы поехали в Международный аэропорт Миннеаполиса и сняли фильм о челночной дипломатии под названием «Генри Киссинджер: Человек в пути». Честно говоря, то, что мы делаем сейчас, не особо отличается от того, что мы делали тогда».

Это был обезоруживающе милый анекдот, произнесенный без намека на сарказм. Но несколько месяцев спустя, продвигая продолжение «Старикам тут не место», Коэны вернулись к своей обычной публичной позе пожатия плечами. «Это просто странная вещь, которая произошла с нами и будет забыта через несколько месяцев», — сказал Джоэл в октябре 2008 года журналу *Uncut*. «Все прямо доказывает, что жизнь странная штука», — говорил Итан в том же интервью. — У нас никогда не было амбиции вырасти и получить «Оскара», так что когда это происходит, ты говоришь: «Странно!»

Сказать, что над «После прочтения сжечь» нависла тень «Старикам тут не место» — самой известной, популярной и, возможно, самой художественно завершенной картины Коэнов после почти двадцати пяти лет работы в кино, — было бы преуменьшением. Премьера вашингтонского триллера, который открывал Венецианский кинофестиваль 2008 года и собрал 60 миллионов долларов в прокате в Северной Америке (разочаровывающая сумма, учитывая звездный состав из Джорджа Клуни, Брэда Питта и Тильды Суинтон), сопровождалась смешанными рецензиями. Этот фильм, как и «Большой Лебовски», был недооценен. *Variety* назвали его «архаичным и неуклюжим», а Дэвид Денби из *The New Yorker* обвинил фильм в «патологическом человеконенавистничестве». Ричард Корлисс в *Time* отметил,

что даже не понимает, чего пытаются этим достичь Коэны. Один из способов взглянуть на «После прочтения сжечь» (на что Джоэл, возможно, намекал на вручении «Оскара») как на взрослую версию фильма братьев из детства «Генри Киссинджер: Человек в пути», политической комедии, посвященной внешней политике США и недовольству ею. «Представьте себе группу недалеких американцев, которые думают, что получают выгоду от тайного сотрудничества с российским правительством. Они делают некое предложение послу этой страны, не задумываясь, что за ними будет следить американская разведка. Серия каскадных ошибок в конечном итоге приводит к катастрофе, обрушивающейся на их головы», — писал старший редактор *New Republic* Джит Хир, который пересматривал фильм в первый год правления Т. рампэ и пришел к выводу, что злобно-циничная сатира Коэнов выглядит невероятно предусмотрительной в ретроспективе.

Обвинения в чрезмерной злобности возникли и год спустя, когда Коэны выпустили «Серьезного человека», комедию об одаренном профессоре-физике, который обращается к духовным наставникам своей общины, когда череда неудач заставляет его подумать о божественном наказании. Этот фильм, как и «Фарго», снят в родной для братьев Миннесоте, в небольшой еврейской общине, заметно похожей на ту, в которой Джоэл и Итан росли в конце 1960-х (действие фильма разворачивается в то же время). Поэтому «Серьезного человека» принято считать более личным проектом. Хотя Коэны и признались, что взяли некоторые подробности из своего детства, они не позволяли журналистам заходить слишком далеко в интерпретациях. «Это не было скрытым, давно лелеянным стремлением снять что-то, что происходит в 1967 году в месте, где мы выросли», — сказал Итан в интервью *Ain't It Cool News*. Джоэл говорил нечто еще более абстрактное, ссылаясь на «несообразность евреев на Среднем Западе» как творческую отправную точку.

Полноценное еврейство «Серьезного человека» — после более разрозненных воспоминаний о еврейской культуре в «Перекрестке Миллера», «Бартоне Финке» и «Большом

Лебовски» – задело критиков, включая значительный контингент инакомыслящих, которые относили напряжение этнической ненависти к себе в духе Вуди Аллена. «Серьезный человек» – это работа о ненависти евреев к самим себе? – задавалась риторическим вопросом Элла Тейлор в *Village Voice*. – Трудно сказать, разве только... если почти все персонажи, созданные Коэнами, существуют, чтобы подчеркнуть их собственное превосходство». В жесткой критике Тейлор повторила диагноз, поставленный фильму «После прочтения сжечь» ее коллегой по журналу Дж. Хоберманом – «коэнунижение». Не улучшил отношение к фильму и тот факт, что Коэны признали, что им нравится находить «новые способы мучения» своего несчастного персонажа (фильм заканчивается титром «При создании фильма никто из евреев не пострадал»).

С почти неизвестными актерами и довольно непопулярной темой, «Серьезный человек» не собрал много денег в прокате (чуть более 30 миллионов долларов в Северной Америке). И несмотря на неожиданную номинацию на премию «Оскар» за лучший фильм, он вряд ли имел шанс стать очень популярным. Однако в недавнем опросе BBC «Серьезный человек» был признан одним из ста лучших фильмов, снятых с 2000 года; в 2016-м Билдж Эбири в *Vulture* назвал фильм «идеально модулированным». «Серьезный человек», наряду с «Большим Лебовски», стал примером отсроченного признания, которое часто происходит с кажущимися незначительными работами крупных режиссеров.

В ноябре 2009 года, спустя два месяца после премьеры «Серьезного человека» на Международном кинофестивале в Торонто, Коэны посетили открытые кастинги в Техасе – они искали главную героиню для предстоящей экранизации романа Чарльза Портиса «Железная хватка» 1968 года. Дэвид Карр сообщал в *New York Times*, что около пятнадцати тысяч молодых актрис отправили видео или лично пришли на прослушивание на роль Мэтти Росс, энергичной девушки, которая нанимает федерального маршала-алкоголика на поиски преступника, убившего ее отца. В фильме 1969 года Мэтти играла Ким Дарби, чья не по годам развитая натура была очаровательна. Коэны искали что-то другое. «Мэтти – как конфета в обертке», – говорил Джоэл, чтобы объяснить, что они искали девочку-подростка с ценностями старой девы. «Мы смотрели видеозапись Хейли примерно за неделю до знакомства с ней, – сказал Итан. – По записи

мы поняли, что она одна из очень немногих девочек, которые могут говорить с нужным акцентом. Именно по этому пункту мы отсеяли большинство претенденток. Кроме того, она прекрасно владела собой и, казалось, поняла характер персонажа, и возможно, даже слишком хорошо, чтобы быть правдой».

Стейнфилд было тринадцать лет во время съемок «Железной хватки», ее игру критики называли самым выдающимся элементом фильма даже на фоне сильной работы Джеффа Бриджеса в роли Рустера Когберна. «Она его переиграла», – писал Роджер Эберт, который хвалил Стейнфилд за «отказ от возможности сделать Мэтти привлекательной». Тодд МакКарти из *Hollywood Reporter*, который разгромил «После прочтения сжечь» двумя годами ранее, хвалил Коэнов и их юное открытие за «отражение отказа персонажа от сдержанности без следа застенчивости маленькой шалуньи или девичей привлекательности... Возможно, игра Фрэнсис МакДорманд в «Фарго» стала для нее моделью».

Как и «Фарго», «Железная хватка» попала на пик определенного мейнстрим-прорыва, который включал в себя некоторые теплые, понятные эмоции среди перестрелки и кровопролития. Фильм вышел на экраны в рождественские праздники 2010 года и заработал 26,5 миллиона долларов только за первую неделю проката – безусловно, самую большую сумму в карьере Коэнов – и закончил с более чем 170 миллионами долларов внутри страны и 250 миллионами по всему миру – также явно высокие отметки. (Решение присвоить этому фильму более мягкие, чем у лент «Старикам тут не место» и «После прочтения сжечь», возрастные ограничения — PG-13, — возможно, также повлияло на успех в прокате.) Десять номинаций на премию «Оскар», в том числе за лучшую роль для Стейнфилд, были рекордными в карьере Коэнов, но фильм не получил ни одной статуэтки, что стало рекордным отказом в истории «Оскара».





Старикам тут не место

(No Country for Old Men)

ПРЕМЬЕРА:

9 ноября 2007

БЮДЖЕТ:

25 миллионов долларов

Студия:

Miramax

В РОЛЯХ:

Джош Бролин

Хавьер Бардем

Томми Ли Джонс

Вуди Харрельсон

Келли Макдональд

Гаррет Диллахант

Тесс Харпер

Бэрри Корбин

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Охотники за головами	29%
Орел или решка	21%
Линия горизонта	13%
Размен	11%
Одолженные футболки	8%
Мотели	6%
Любительская хирургия	4%
Мексиканская музыка	3%
Мертвые собаки	3%
Ферментация молока	2%
Надежда	0%

В романе Кормака МакКарти 2005 года «Старикам тут не место» все персонажи стремятся заполучить чемодан с двумя миллионами долларов. Однако большинство самых жутких сцен не содержат ничего более ценного, чем мелкая монета в четверть доллара. Ближе к концу книги психопат-убийца Антон Чигур приглашает молодую женщину, стоящую под дулом его пистолета, подкинуть монетку, которая решит, останется она в живых или нет. Женщину зовут Карла Джин Мосс, и она вдова человека, которого должен убить Антон. К этому моменту ее муж уже мертв, по иронии судьбы вовсе не от руки Чигура. Возвращение украденных средств транснационального наркокартеля – это не тот бизнес, который позволяет оставлять «свободные концы», и все же Чигур готов рискнуть живым свидетелем. Подобное предложение он уже делал владельцу придорожной заправочной станции в одной из предыдущих сцен. Мужчина неуверенно звонит начальству и торжественно наблюдает, как его потенциальный убийца уезжает без суеты. «Не кладите четвертак в карман, – советует Чигур перед уходом. – Вы не будете знать, что это». Противоречие хладнокровности убийцы и его желания во всем свериться с монеткой – это квинтэссенция творчества Кормака МакКарти. Автор, получивший Пулитцеровскую премию, специализируется на создании монстров, начиная от одинокого некрофила в книге «Дитя бога» до судьи-монстра Холдена в «Кровавом меридиане». Оба эти персонажа оживают на страницах произведений, но Антон Чигур – это шифр, едва описанный в романе разве что несколькими мимолетными впечатлениями: «Голубые глаза. Спокойный. Темные волосы. Что-то есть экзотическое в его внешности. За пределами опыта Мосса». Но не за пределами опыта Джоэла и Итана Коэнов, которые уже создали несколько воплощений зла в своих фильмах к тому моменту, когда решили



снимать экранизацию романа МакКартти. «Почему бы не начать с лучшего?» – вопрос Джоэла, после которого «Старикам тут не место» стал первым романом для их «официальной» экранизации. Оба режиссера шутили, что написать сценарий — значит «следить, чтобы книга не закрывалась», будто братья лишь придумывали декорации под авторскую спартанскую прозу. Однако идея, что «Старикам тут не место» будет лишь неприятным упражнением в экранизации, развеялась, как только появился Хавьер Бардем в образе Чигура с его абсурдной стрижкой паж. Странная прическа может быть истолкована как метафора тактики Коэнов в экранизации «Старикам тут не место». Они неукоснительно придерживаются источника, но при этом не упускают возможности оставить свой след в истории. Чигур остается воплощением зла, каким его и замыслил МакКартти, но его стрижка – это зрелище наподобие любви к помаде героя Клуни в фильме «О, где же ты, брат?», откровенная шутка в стиле Коэнов, без нее фильм был бы оголенным. До выхода «Старикам тут не место» Коэнов ни разу за карьеру не обвиняли в минимализме. Все их ранние нуары и комедии всегда были ярко стилизованы. И даже «Фарго», сведенный до минимума в декорациях и костюмах, все же был наполнен музыкой Картера Бёруэлла, которая контекстуализировала обстановку на Среднем Западе. «Старикам тут не место» пошел еще дальше: вклад Бёруэлла в саундтрек в основном в низком уровне окружающего шума. Саунд-дизайн здесь приглушен, как и цветовая палитра,



Вверху: «Что будет, то будет»: когда Льюэллин охотится на антилопу, тень от приближающейся тучи представляет собой темные гигантские силы, погружающие техасские пейзажи во мрак.

Вверху справа: В романе «Старикам тут не место» внешность Антона Чигура практически не описана. В начальной сцене фильма Коэны сохраняют эту неопределенность, оставив Чигура в расфокусе на фоне четкой фигуры полицейского, который его арестовал.

все пыльно-коричневые и ржаво-металлически-серые цвета оружейного металла. Художник-постановщик фильма Джесс Ёнчор был вдохновлен абстрактными полотнами Марка Ротко с их горизонтальными линиями и обилием негативного пространства.

Камера Роджера Дикинса, которая кралась и летала в «Играх джентльменов», здесь по большей части неподвижна. Съемки природы в этом фильме – главный спецэффект: далекие стрелы молний вспыхивают в небе во время побега Льюэллина от головорезов с автоматами, а облака над долиной, заполненной антилопами, принимают форму нависающего черного призрака. Эффект такого натурализма гипнотизирует; на строго техническом уровне «Старикам тут не место», пожалуй, наиболее совершенный фильм Кознов.

То, что фильм был отмечен Академией кинематографических искусств и наук (четыре награды: лучшая картина, лучший режиссер, лучший адаптированный сценарий, лучший актер второго плана — Хавьер Бардем), стало похвалой блестящему ремеслу, а также подтверждением карьерных достижений его создателей. То, что «Фарго» в 1996 году потерпел крах на «Оскаре», сигнализировало о том, что авторское кино достигло совершеннолетия после признания ранней работы Квентина Тарантино «Криминальное чтиво». Триумф «Старикам тут не место» был во многом голосованием за новую элиту кино. В сравнении со своим главным конкурентом, безумной эпопеей о нефтяных месторождениях Тома Пола Андерсона «Нефть», фильм «Старикам тут не место» выглядел несомненно классическим. Тем не менее если сравнить его с фильмами

«Просто кровь» и «Воспитание Аризоны», можно найти в нем микроэлементы этих более ранних работ: вступительные пейзажи в начале как будто выросли из триллера «Просто кровь», Чигур спокойно сдувает птицу – отсылка к Леонарду Смоллсу, Одиному байкеру Апокалипсиса. Но тот же самый зритель может заключить, что более эксцентричные края кинематографии Кознов были если не совсем притуплены, то, во всяком случае, переделаны в твердую сияющую точку.

Было бы неверным сказать, что Козны растворились в романе «Старикам тут не место» или что фильм – это простая игра в переодевание в неоковбойскую одежду. Сценарий покорно повторяет двойную структуру погони романа МакКарти, где Чигур пытается забрать деньги у Мосса (Джош Бролин), а шериф Эд Том Белл (Томми Ли Джонс) убирает за ними след из трупов. Но братья также делают некоторые тонкие изменения, которые выходят далеко за рамки того, что Джоэл Козн скромно классифицировал как «сжатие». Если «Старикам тут не место» не может быть охарактеризована в некотором роде как самая скромная, наименее ориентированная на других работа Кознов, действующая, как и «Просто кровь» и «Фарго», главным образом на внутреннем уровне, то столь же верно, что привнесение своих собственных идей и интересов в материал без его подавления говорит о проявлении новой зрелости. Этот фильм – упражнение в умении самовыражаться, сохраняя благоговение к источнику.

Роман МакКарти сложно сократить. Даже несмотря на то, что он менее эпичен, чем его ранние работы «Кровавый меридиан», который пропитан своего рода библейским величием, и «Кони, кони». «Старикам тут не место» более, чем любой из романов МакКарти, написан с

ощущением прямого толчка. Помня об этом, Козны в первую очередь решили убрать многочисленные внутренние рассуждения шерифа Белла о его карьере в правоохранительных органах, которые по сути являются отступлением от сюжета и по мере продолжения книги превращаются во что-то вроде доклада о положении дел в стране. «Я думаю, что знаю, куда мы движемся, – говорит шериф в предпоследней главе книги. – Нас покупают за наши собственные деньги. И дело не только в наркотиках. Накапливаются целые состояния, о которых вообще никто даже не догадывается. Как мы думаем, что будет с этими деньгами?» Затем шериф Белл перечисляет и другие социальные проблемы (подростки с «зелеными волосами и серьгами в носу»), но старые фальшивые грани его нытья на самом деле являются резкой критикой позднего капитализма. Действие книги разворачивается в 1980-х, а четвертак, который подбрасывает мужчина на автозаправке, был отчеканен в 1958 году, и Чигур говорит, что «он путешествовал двадцать два года, чтобы оказаться здесь». У истории есть аллегорическое измерение, изображающее американский пейзаж, наполненный хищной, корпоративно-аффилированной преступностью. «Воспитание Аризоны» разворачивается примерно в то же самое время, и Хай выражает свое разочарование по поводу того, что «в Белом доме сидит такой придурок, как Рейган», но, в соответствии со своим, по существу, мягким и гуманным характером он тут же добавляет, что виноват во всем, может быть, и не президент, а окружившие его советники. Преступность в «Воспитании Аризоны» неэффективна и в конечном счете безвредна – ограбление совершается с незаряженным оружием. «Старикам тут не место» более заряжен





и буквально, и метафорически. В сравнении с таким ухоженным современным монстром, как Антон Чигур, вооруженный ружьем для скота, которое пробивает в головах людей дыры (в форме монетки), ни приличный, но беспомощный шериф Белл, ни толстощекий Льюэллин, похоже, не имеют больших шансов на успех, хотя последний, ветеран войны во Вьетнаме, оказывает впечатляющее сопротивление. Коэны предполагают, что Льюэллин и Чигур находятся в одном и том же спектре клинического, эффективного насилия. Когда Чигур убивает водителя на обочине дороги с помощью баллона со сжатым воздухом, он шепчет своей жертве: «Стой смирно» – фраза взята из текста МакКартни; Льюэллин, скорчившийся на краю обрыва и наводящий свой оптический прицел на антилопу, шепчет: «Стой смирно». Этого повторения в книге нет.

Льюэллин – охотник, и Бролин играет его с чувством стальной уверенности в себе, которая находится

где-то между суровым героизмом Старого Запада и одинокой горечью обездоленности. В книге и фильме деньги, которые находит Льюэллин, являются как бы неожиданным вознаграждением за его жертвы на войне, это как бы выход из его тупиковой жизни. Но его гложет совесть, что дает повод Коэнам остроумно процитировать самих себя. После возвращения ночью с чемоданом, полным денег наркокартеля, Льюэллин лежит в постели, рядом спит Карла Джин, и кадр с его головой является точной копией кадра с Хаем, в котором ему снится кошмар с Одиноким байкером Апокалипсиса.

Оба героя чувствуют вину по поводу нечестно полученного богатства, но Хай боится, что пробудит какие-то ужасные внешние силы, а Льюэллин озабочен размышлениями о возможности спасения. На месте преступления он встретил смертельно раненого испанца, который просил у него воды, – предсмертное желание, которое он на тот момент

не мог исполнить. Решение Льюэллина вернуться в пустыню с водой глупо. «Я собираюсь сделать что-то невероятно тупое», – признается он Карле Джин (Келли Макдональд), прежде чем отправиться в путь. Милосердие Льюэллина проявляется в этом небольшом жесте доброты, который оказывается совершенно бесполезным, учитывая, что испанец уже мертв, – как он и предполагал. (Вспоминается концовка фильма «Просто кровь», где Виссер отчаянно ждал, когда капелька воды попадет ему на губы, а потом затемнение, и мы понимаем, что его желание не исполнилось). Ошибочное сочувствие Льюэллина делает его вместо человека, тихо сбежавшего с места преступления, жертвой охоты сначала безликой группы убийц из наркокартеля, а затем – Антона Чигура.

С точки зрения повествовательного развития «Старикам тут не место» – это один из самых горизонтальных фильмов Коэнов, в нем прослеживается линейная структура причинно-



НЕЗАКОННОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ

Привычка Антона Чигура открывать двери с помощью воздушного компрессора свидетельствует о его призрачной скрытности.



РАЗМЕН

Деньги являются лейтмотивом повествования фильма «Старикам тут не место». Увлеченность монетами Чигура отражает его социопатическое сознание.

«Он увидел себя в холодном сером экране»: Козны взяли описание Чигура – когда он видит свое отражение в телевизоре трейлера – из книги МакКартни и расширили, включив в него шерифа Белла. Эта пара кадров намекает на архетипическую природу каждого из этих персонажей – убийцы и полицейского, помещенных в один континуум опыта. Это сложная техника удвоения, которая показывает, как Козны вносят тонкие, но заметные изменения в исходный материал.





Ужасающий реализм фильма «Старикам тут не место» все же оставляет место для духовных тем и метаний. Баллон со сжатым воздухом, которым Антон Чигур убивает своих жертв, — это и инструмент, и отражение его метода, холодного, тихого, чистого. Здесь он подходит к своей жертве со спокойствием знахаря, хоть он и убийца. Лицо его жертвы залито светом, а рука Чигура с трубкой с газом остается в тени.

следственных связей без явных отступлений. Но ощущение заикленности заявляет о себе в связях, которые Коэны устанавливают между тремя главными персонажами, начиная с двойной команды Чигура и Льюэллина «сохранять неподвижность» и простираясь через тонкий мотив повторения и преломления. Когда Чигур приходит к заброшенному трейлеру Мосса, чтобы убить его, мы видим, как он сидит на диване со стаканом молока и смотрит на свое отражение в телевизионном экране, как и в сцене у МакКартти: «Он видел себя в холодном сером экране». Это жуткий кадр, который показывает персонажа Бардема как чудовище из фильма ужасов, а не как человека из плоти и крови, – двумерное страшилище, беспрепятственно разгуливающее в свободном мире. Позже, когда шериф Белл заходит в тот же трейлер, он видит стакан молока и садится на то же место, где ранее сидел Чигур, и также видит себя в отражении экрана – повторение, отсутствующее в книге. Режиссура Коэнов углубляет темы МакКартти: шериф Белл, также как и объект его преследования, сошел с экрана – уверенный в себе полицейский, старомодный ковбой, архетип, о котором мы узнаем из просмотра кино. Этот архетип постоянно подчеркивается в фильме, подчеркивается тонко, но вполне определенно. Озабоченное, мрачное выражение лица Джонса показывает, что Белл понимает, что он больше не главный герой истории, даже несмотря на то, что его помощник (Гаррет Диллахант) смотрит на него широко раскрытыми восхищенными глазами. Большую часть фильма мы ждем, что шериф догонит двух человек, за которыми он гонится, – Льюэллина, чтобы помочь ему, и Чигура, чтобы расправиться с ним. Как и в «Фарго», где компетенция Мардж-полицейского компрометируется ее беременностью, мы разрываемся между надеждой на то, что шериф Белл справится с задачей и станет героем, и страхом, что он морально или физически не справится с поставленной задачей. Ведь он уже пожилой человек, который признался, что никогда не доставал пистолет. В одной из последних сцен он стоит перед двумя номерами мотеля, зная, что в одном из них скрывается Чигур. Коэны добавляют этот момент, как судьбоносную монетку, на которую предлагает положиться Чигур своим жертвам: дверь № 1 или

дверь № 2, орел или решка. Он полагается на удачу, и открытая комната оказывается пустой. Все, что видит шериф, – это его собственная тень на стене, которая напоминает отражение в телевизоре в трейлере Льюэллина, – проекция, которая одновременно больше жизни, но при этом абсолютно бесплотна. Визуальный язык в этом эпизоде как будто прямоком из фильма ужасов: Коэны резко перемещаются от кадра с Беллом к Чигура в почти обезображивающем крупном плане, ожидающему за дверью в соседней комнате. Это еще одно отклонение от книги, где Чигур ждет на стоянке. Тем самым Коэны усилили напряжение и подчеркнули скрытый страх Чигура, который передается сначала Льюэллину, потом шерифу Беллу. Белл весь фильм охотится на Чигура, но тот снова ускользает от него, и мы понимаем, что шериф рад этому, потому что он вряд ли пережил бы эту встречу. «Старикам тут не место» заканчивается шерифом Беллом, который ушел в отставку после осознания, что его «превзошли» такие, как Антон Чигур. Он рассказывает жене сон, в котором находится на тропе рядом со своим отцом и чувствует себя спокойно и в безопасности, так как рядом есть человек старше. Но как только он полностью ощущает это спокойствие, то тут же осознает, что в реальности его отец давно мертв и что он должен быть следующим: «А тут я проснулся». Жесткость Коэнов здесь в том, что этот сон совсем не такой, как фантазия Хая о семье и счастье в «Воспитании Аризоны» или сон Эда Крейна о домашнем спокойствии в «Человеке, которого не было». Впервые они решают не проникать в подсознание своего персонажа, а позволяют Джонсу вызвать в воображении необходимый образ отца и сына «там, во всей этой темноте». Эта прекрасно сыгранная сцена – вознаграждение за его сдержанную, взвешенную работу с тонким запахом беспокойства. Высказав наконец идею, что смерть, придет она от рук Антона Чигура или кого-то еще, все равно неизбежна для всех нас, шериф Белл подтверждает свой статус ведущего голоса повествования. Он буквально получает свое последнее слово, а дальше – тишина. Беллу так и не удастся стать героем, но так как современному вестерну герой необходим, вмешиваются Коэны. Настоящим кульминационным моментом «Старикам тут не место» становится

противостояние во время диалога Антона Чигура и Карлы Джин Мосс. Этот эпизод фильма расходитс с книгой больше, чем любой другой. МакКартти помещает девушку (в книге ей всего 19 лет) в позицию безответной жертвы. Она не хочет подкидывать монетку из религиозных соображений – «Бог не хотел бы, чтобы я это делала», – но затем прислушивается к приказу Чигура: «Выбирай!» Она выбирает орла, но выпадает решка. Чигур говорит еще несколько слов, и измученная Карла Джин горестно отмечает, что она пришла к образу мыслей убийцы. «Хорошо, – говорит Чигур, – это хорошо». Затем он убивает ее. Карла Джин, созданная Коэнами, более твердая и более мирская, чем ее литературный аналог. Ее играет шотландская актриса Келли Макдональд, которой на момент съемок было 30 лет, она избежала любых подростковых аффектов и спасла роль от детскости. Когда Чигур предлагает Карле Джин поиграть с судьбой, она упрекает его: «Монетка ничего не решает. Решаешь ты». Она не умоляет оставить ее в живых. Она никак не подходит к образу мыслей Чигура. Она не делает того, что делает каждый персонаж в этом фильме, включая благородного шерифа Белла, который также стоит перед выбором в мотеле. Напротив, она отказывается. Не вставая с места и даже не шевеля пальцем, она противостоит Антону Чигура и его изуродованному мировоззрению. Бардем играет смущение и оцепенение, повышая голос, говоря ей второй раз: «Выбирай!» Она заставляет его волноваться. А Коэны вознаграждают мужественное сопротивление, убрав кадры с ее убийством. Это единственное убийство в фильме, которое никак не показано. Остается только двусмысленный момент, когда Чигур, выходя из дома, смотрит, нет ли на его ботинках пятен крови. Карла Джин – одинокая значимая женская фигура в фильме, в котором мужское проявляется даже в названии. Ее не так часто обсуждают в кругах кинокритиков. Хотя стоило бы обратить чуть больше внимания на тот факт, что она является последней жертвой Чигура и единственным персонажем, который отказывается играть в его игры. И в фильме, и в книге Чигур попадает в аварию, уезжая из дома Карлы Джин. МакКартти, кажется, добавляет в сюжет аварию в качестве доказательства теории предначертанности Чигура, заставляя его выбрать неправильную сторону космологической монетки.

Две комнаты мотеля, между которыми выбирает шериф, противопоставляются двум сторонам монетки, которую подбрасывает Чигур. Шериф выбирает не ту комнату и, вместо того чтобы встретиться лицом к лицу с главным злодеем фильма, видит лишь свою тень, которая кажется огромной в приглушенном свете.





В ответ Коэны добавляют элемент кармической морали: именно неподатливость Карлы Джин сбивает убийцу с курса.

Отдавая предпочтение неповиновению Карлы Джин, Коэны слегка перенаправляют темы МакКарты и также возвращаются к своим собственным прошлым работам, например в конце «Фарго», где Гэри Гримсруд сидит за решеткой позади Мардж Гандерсон. Очевидно, что шериф Эд Том Белл, хороший полицейский, шокированный насилием вокруг него, оказывается родственно близким Мардж, он повторяет ее мысли относительно «непонимания», как все стало настолько плохо. Но истинной сестрой по духу Мардж в фильмографии Коэнов является именно Карла Джинн Мосс: их общее непонимание тупой алчности вокруг них не означает, что они сдались. Напротив, они обе пытаются, каждая по-своему и со своей позиции силы, бороться с тем, что другой персонаж «Старикам тут не место» называет «страшным временем».

«Жизнь стоит больше, чем несчастная кучка денег. Ты этого не знал?» – спрашивает Мардж у Гэри. По взгляду преступника мы понимаем, что он даже не догадывался об этом, как и Антон Чигур, чей выбор «четвертака» в качестве судьбоносного «инструмента» символичен в том смысле, что

опережает даже его собственные намерения. Все, что Чигур говорит о принципах, сводится к культу всемогущего доллара: «Я здесь тем же путем, что и эта монетка». Кстати, четвертак тоже круг: возможно, это последнее воплощение хула-хупа Норвилла Барнса и мотива наживы, который придает «Подручному Хадсакера» внешне оптимистичную, но внутренне циничную ноту. В романе «Старикам тут не место» Чигур в конце концов находит деньги и возвращает их «законному» владельцу – безымянному «белому воротничку», который рад их получить. В фильме деньги исчезают, и, хотя намекается, что деньги у Чигура, мы этого точно не знаем. Это типично для Коэнов: в «Фарго» Карл Шоултер зарывает миллион долларов неизвестно где и тайна их местоположения умирает вместе с ним. В «Большом Лебовски» деньги на выкуп исчезают и о них вообще почти не говорится во второй половине фильма. В «О, где же ты, брат?» «сокровища», на которых зиждется весь сюжет, оказываются вымышленными, в «Играх джентльменов» краденые деньги жертвуются Университету Боба Джонса, так что тоже можно сказать, что исчезают. Мнимый акт милосердия Марвы в конце «Игр джентльменов» показывает ее в некотором роде юривой, но движет ею все же не жадность. В конце «Фарго»





Мардж счастлива, когда узнает, что эскиз ее мужа выбрали для трехцентовой монеты, – буквальное поклонение пенни, которую она оценивает намного больше, судя по ее похвале. Всего в одной короткой, но очень сильной сцене Карла Джин Мосс присоединяется к переключке героинь, которые отказываются слушать, когда деньги пытаются говорить.

Слева: Карла Джин Мосс отказывается от игры в орла и решку, совершая акт духовной силы, что делает ее скрытой героиней фильма.

Вверху: Сон шерифа Белла об отце отражает его страх по поводу собственной смертности.

Роджер Дикинс

ОПЕРАТОР

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Да здравствует Цезарь!» (2016)
 «Железная хватка» (2010)
 «Серьезный человек» (2009)
 «Старикам тут не место» (2007)
 «Игры джентльменов» (2004)
 «Невыносимая жестокость» (2003)
 «Человек, которого не было» (2001)
 «О, где же ты, брат?» (2002)
 «Большой Лебовски» (1998)
 «Фарго» (1996)
 «Подручный Хадсакера» (1994)
 «Бартон Финк» (1991)

Номинированный на премию «Оскар» четырнадцать раз, Роджер Дикинс по праву считается лучшим оператором всех времен. Он работает с Кознами с начала 1990-х, создавая неизгладимые образы таких фильмов, как «Фарго», «Человек, которого не было», «Старикам тут не место».

Первые три фильма Кознов были сняты Барри Зонненфельдом. Визуально они очень интересны. Вы о них знали, когда начинали работать с Кознами?

Я знал их фильмы – я видел «Просто кровь» и «Воспитание Аризоны». Я не видел «Перекресток Миллера», они монтировали его, когда мы уже готовились к съемкам «Бартона Финка». Их ранние фильмы были сняты прекрасно, особенно «Перекресток Миллера», но я не очень-то это понимал. Они сами меня наняли.

В вашей первой совместной работе, «Бартон Финк», вы пытались создать некое измененное состояние, и в кадре есть искривление, преувеличение и растяжение.

Когда я в первый раз работал с ребятами, помню, что мы много недель провели вместе, потому что им так хотелось. Обычно они делают раскадровки для всего фильма. Но особенно это коснулось «Бартона Финка». Вся эта субъективная точка зрения, если хотите, вышла из процесса раскадровки, а потом она просто хлынула в сценарий.

Как вы подошли к освещению в отеле, в котором происходит основная часть действия фильма?

Они пишут сценарий, и вы его обсуждаете. Затем вы говорите с художником-постановщиком о том, как это снимать. Потом обсуждаете, как вы собираетесь удлинить главный коридор, – мы этого добились, поместив фотографию (коридора. – Прим. ред.) в конец съемочной площадки. Ёк что эффект в камере. Там были все виды маленьких трюков. Вы решаете проблемы, думаете об образе, и он просто развивается.

Как вы снимаете актеров?

Козны очень ясно представляют себе, как должны выглядеть и ощущаться вещи. Они отправляют мне раскадровки до того, как отстраиваются декорации, и съемочная площадка создается с учетом раскадровок. И все места находятся с учетом раскадровок. Если они не могут найти точное местоположение, то раскадровки адаптируются к выбранному месту, и это процесс взаимной уступки. Они планируют мизансцены, как и многие режиссеры, по утрам вместе с актерами, но актеры не видят раскадровок. Это просто невероятно с Джоэлом и Итаном, но так получается, что актеры всегда занимают

то место, которое они должны занять. Все заканчивается именно так, как было задумано. Ладно, в девяти из десяти случаев.

Фильмы Коэнов известны своими неистовыми, быстрыми движениями камер.

«Бартон Финк» и «Подручный Хадсакера» были очень субъективными. Они были мечтательными. Потом был «Фарго», который был более наблюдательным. Это как фильм Кена Лоуча. Они на самом деле воссоздают то, что реально случилось, как документальная драма. Коэны представляли себе статическую камеру в углу комнаты, фиксирующую все происходящее, но в итоге получилось иначе. Думаю, сквозь весь фильм проходит ощущение более длинного объектива. Так это и было, это и дало эффект, как я уже сказал, наблюдения. В этом фильме мы использовали немало портативных устройств.

Можете ли вы сказать, что такие фильмы, как «Фарго» и «Подручный Хадсакера», были сделаны примерно так же, как и «Бартон Финк», только с большим количеством денег?

Да, так и есть. Но ребята не изменили метод своей работы. Нет-нет. Сценарий и идея просто требовали большего бюджета и более солидных декораций.

Не могли бы вы рассказать о первом кадре «Фарго», на съемках которого, как я читал, вы даже не присутствовали.

Мы были готовы к съемкам, а снега на локации почти не было. У нас была раскадровка вступительной части, и мы планировали выехать на место и на поля без снега. Мы поставили маркеры и сказали: «Хорошо, сюда подъезжают машины, камера будет стоять вот здесь, она будет вот такой высоты, а снято будет все с помощью 50-миллиметрового объектива». Мы спланировали все так, чтобы можно было быстро отснять, когда выпадет снег. Мы наблюдали за погодой и ждали, когда же наконец сможем приступить к съемкам. И в тот день, когда действительно пошел снег, мы были на 14-м этаже небоскреба, снимали сцену с Биллом Мэйси и его тестем. Люди говорят и смотрят вниз.

Куда Билл потом идет и чистит лобовое стекло своей машины.

Мы снимали там и понимали, что не можем это все бросить и воспользоваться снежной погодой. На самом деле, в этот момент снег нам вообще не был нужен, потому что мы пытались получить нужный вид с высоты, а он портил обзор. Я послал своего ассистента с рабочей группой снимать открывающую мизансцену, поэтому он вышел на снег и отснял; никого из нас там не было.

Это невероятно эпическое видение, которое также имеет много общего с музыкой Картера Бёруэлла. Это похоже на что-то из фильма «Лоуренс Аравийский», только белое вместо бежевого.

Вся концептуальная дискуссия относительно «Фарго» сводилась к идее дня и ночи. Идея дня заключалась в белом снеге, и мы получили очень графическое, размытое изображение. Затем, когда вы переходите к ночным сценам, вы переходите к густой, невероятной черной рамке с бликами.

Еще есть невероятно яркий свет от фар стоящих машин.

Точно, да. Вы находитесь в глуши. И нет ни гроша за душой. Вы начинаете думать, что вы можете сделать в этой ситуации. И времени на съемки у нас было не так много, и все остальное... Боб Рейфелсон однажды мне сказал: «Необходимость — мать изобретательности». Если у вас есть рамки, они заставляют вас делать что-то более творческое, чем если бы у вас были все возможности на свете. Мы не только должны были снимать именно так, но было очевидно, что это был лучший путь.

«Большой Лебовски» явно не похож на фильм Кена Лоуча.

Это больше похоже на психоделический сон. Как путешествие. Вы намеренно пытаетесь создать разные образы и совместить их в одной картине.

Расскажите подробнее, как вы достигали такого движения камеры в этом фильме.

Опять же, весь фильм был очень тщательно раскадрирован, и у меня было время подумать о том, как мы будем делать тот или иной кадр. Некоторые из них представляют собой композиты с зеленым экраном. Некоторые из них делаются очень просто камерой. Нам надо было

как-то снять кадр, где камера перемещается между ног танцующих девушек, как будто она — шар для боулинга. Мне пришла идея: «О, просто положите камеру на какую-нибудь подушку, а я ее подтолкну большим шестом», — и это было то, что нужно. И именно это мы и сделали: поместили камеру на мягкую подставку на самой дорожке и просто толкнули ее сорокафутовым шестом.

Тогда вы уже сняли четыре фильма с Коэнами. Был ли момент, когда стало понятно, что если у них появится новый сценарий, они позовут вас снимать фильм?

Это никогда не было чем-то официальным. Какое-то время я действительно не делал ничего другого, потому что знал, что у них что-то намечается. Мы это особо не обговаривали. Я всегда думал, что буду снимать их лучший фильм. Но потом что-то произошло, и я пошел делать «Скайфолл», и они пообещали, что ничего не будут снимать, а потом они что-то сняли.

Это случилось, когда они выпустили «Внутри Льюина Дэвиса»?

Да, тогда случилась рассинхронизация. Может быть, я буду с ними работать снова. Может быть, и нет. Кто знает?





Интересно оглянуться на такой фильм, как «О, где же ты, брат?» с точки зрения оператора.

Да. В наши дни никто и глазом не моргнет, если весь фильм оцифровывается, обрабатывается и почти целиком делается на компьютере. Но я имею в виду, что в «О, где же ты, брат?» вообще не было цифровых эффектов. Да, мы удлиняли изображение, таких было два-три кадра, но в основном никаких цифровых спецэффектов.

Насколько сильно постпродакшн влияет на то, как вы снимаете?

Немного. Если бы не использовали цифровку, я бы применил больше фильтров, чтобы попытаться перевернуть зелень. Но зная, что это произойдет позже, я этого не сделал. На негативе нам нужно было то, что максимально облегчит работу цифрового интермедиэйта, — нам реально требовалось изображение с наибольшим разделением цветов. Поэтому я не использовал фильтры. Мы хохотали,

когда смотрели отснятую пленку. Мы сидели там и говорили: «Это же не будет выглядеть так, правда?» Потому что все было зеленым и сочным и совсем не там, где нам хотелось.

Как и в случае с «Подручным Хадсакера», вы дошли до границы того, насколько кадр может быть стилизованным и преувеличенным, не превращая его в мультфильм.

Думаю, с «Хадсакером» можно было пойти еще дальше, потому что это была большая фантазия. Реальность растягивается. В фильме «О, где же ты, брат?» реальность не была по-настоящему растянутой. Было забавно, но это была стилизованная версия реального мира, который мы создавали. Я бы не сказал, что это была фантазия. Что мы пытались повернуть с цветом в этом фильме, так это сделать его похожим на книжку с картинками. Или тонированную вручную черно-белую пленку.

Кажется, что в фильме «Человек, которого не было» очень сложный свет.

Джоэл и Итан редко говорят о том, как выглядит сцена с точки зрения света. Что касается «Хадсакера», который был очень сложно сделан, с огромными декорациями и техническими наворотами, во время подготовки к съемкам Итан сказал: «Итак, есть одна вещь, о которой мы еще не говорили, и это освещение». И я засмеялся. «Да, — сказал я, — мы занимались строительством последние три недели». И мы поговорили об освещении. В «Человеке, которого не было» мы сделали несколько отсылок к фильмам Хичкока, таким как «Тени сомнения». Они не так много говорили об освещении, больше об ощущении фильма. В сцене, где Тони Шэлуб стоит в тюремной камере и рассказывает что-то о коте Шрёдингера, я хотел добиться такого театрального вида. Мы говорили о том, что он в центре внимания.

Вы каким-то образом достигли этого невероятного эффекта, когда тюремные решетки затеняются и он как будто ступает между ними.

Тут опять речь идет о концепции, с которой ты потом начинаешь играть. Мы отстроили декорацию, и я начал играть со светом через окно. Я знал, что там были решетки, но их расположение по отношению к лампе и то, какую лампу мы использовали, помогло создать такой образ.

Такие фильмы, как «Невыносимая жестокость» и «Игры джентльменов», обычно не обсуждаются с точки зрения их визуальных эффектов, также как фильмы по обе стороны от них. Считаете ли вы, что в съемках этих фильмов было что-то более массовое или более коммерческое?

Я не думаю, что «Невыносимая жестокость» была более или менее коммерческим фильмом, чем все остальные. Этот проект немного отличался от всех остальных, и это требовало чего-то более глянцевого. Что-то субъективное, – ощущение Лос-Анджелеса. Мы хотели, чтобы фильм получился более глянцевым, он такой и есть. И «Игры джентльменов», я не знаю. «Игры джентльменов» – странное кино. Я действительно думаю, что этот фильм намного лучше, чем то, как его восприняла публика.

Я тоже так считаю.

Я думаю, что Том Хэнкс был великолепен, и Ирма П. Холл была великолепна. Это было забавно. Мне нравится, как этот фильм выглядит.

Когда я вспоминаю баржу в этом фильме, он представляется больше похожим на притчу.

Ну, так и есть. Опять же, это было немного похоже на книжку с картинками.

Повторяющиеся сцены с телами, падающими с моста на баржу, и визуальное цитирование «Ворона» Эдгара Аллана По...

Иногда Итан и Джоэл хотят, чтобы все выглядело как иллюстрированная книга. В этом случае их желание было крайне определенным. Этот фильм не должен был выглядеть ультрареалистичным – он и должен был быть стилизован. Идея была такая – «Сейчас мы расскажем вам одну историю...». Иногда я осознаю, что люди этого не поняли и не приняли. Последние 20 лет фильмы были настолько натуралистичны, и общий стиль операторской работы стал несколько обыденным.

Является ли это побочным эффектом идеи, что в цифровом кино больше правды?

Думаю, это происходит из-за того, что идея стилизации съемки более сложная, она требует большого предварительного планирования. Так что, похоже, в наши дни это не самая сильная сторона современного человека.

Вы думаете, что одна из причин, по которой вы продолжаете работать с Кознами, заключается в том, что они никогда не сделают что-то, что имеет притязание на натурализм?

Я просто думаю, что у них очень богатое воображение. Все их усилия поднимаются на экране. Мне просто очень приятно с ними работать, потому что у них нет никакой возни. Они серьезные кинематографисты.

Свет также очень важен в фильме «Старикам тут не место». Освещение в этом фильме, даже когда речь идет просто о переходе из ночи в раннее утро во время эпизода с погоней, невероятно запоминающееся.

В самом начале подготовки к съемкам они говорили о том, что никакой музыки не будет, будут только какие-то звуки. Он очень атмосферный.

Что вы имеете в виду?

Например, ощущение того, что дует ветер. Во многих кадрах они хотели иметь маленькую ветряную машину, чтобы было хотя бы небольшое ощущение пыли, которая летит по земле через траву на переднем плане. Просто немного движения, чтобы оправдать наличие небольшого количества звука. Шум воды имеет гораздо большее значение, чем это может быть в других фильмах, где обычно просто вставляют музыку повсюду.

В фильме есть долгая сцена погони, которая начинается с погони на автомобилях, потом она переходит в бег, затем там появляется собака – и все это время на заднем плане меняется небо. Как много из этого обрабатывается после съемок, чтобы создать такое впечатление изменения естественного света?

Вы не можете ничего сделать уже после съемок, чтобы создать такое ощущение. Это надо

только снять. Это было реально сложно. Они потратили уйму времени на планирование. И вот почему я люблю работать с этими ребятами, они приходят с какой-то идеей и говорят: «Нам это нужно». А я им отвечаю: «Это действительно трудно сделать – получить эти кадры». Тогда мы делаем раскадровки всего эпизода, и я буквально трачу недели на то, чтобы досконально изучить место действия в разное время суток, чтобы точно понять, какие должны быть ракурсы камеры и когда мы должны снимать каждый отдельный момент. Затем я сажусь рядом с аудиовизуальным техником, и мы смотрим все снимки и расписание, и даем по 20 минут утром или днем на каждый кадр. Затем я определяю по расписанию, будем ли мы на ночной съемке и сможем ли мы снимать что-то утром или у нас будет ночная съемка и мы сможем снимать вечером. И после всего этого наша подготовка начинает работать на нас. Я уже говорил, это невозможно точно воссоздать. Вернее, возможно. Ты снимаешь на фоне угасающего света или в рассветный час, и ты хочешь отражения в воде, или ты хочешь, чтобы пейзаж неясно вырисовывался... Ты не сможешь так сделать на компьютере. Конечно, если ты вбхаешь кучу денег, ты сможешь сделать все что угодно. Но тогда тебе придется рисовать анимацию, чтобы добиться такого образа.

«Старикам тут не место» встает в один ряд с «Человеком, которого не было» в том смысле, что едва ли найдется критик, который сказал бы, что визуально эти фильмы можно было сделать лучше.

Я с этим не согласен.

В прошлых интервью вы говорили, что не согласны, и мне любопытно знать, почему?

Я не смотрю то, что не имеет большого значения, но каждый раз, когда я смотрю «Старикам тут не место», я говорю: «О, боже».

Почему?

Ну, ты всегда идешь на компромисс. Ты поворачиваешь камеру, и это компромисс. Ты никогда не можешь в точности достичь того, чего хочешь. Такого просто не происходит, особенно в таких фильмах, когда ты колесишь по месту съемки и полностью зависишь от естественного освещения. Если вернуться к сценам с собакой





и рекой, проблема в том, что снимать надо в закатном свете и рассветном свете, а потом пытаться их скомпоновать. Но проблема в том, что в Нью-Мексико по вечерам обычно больше облаков, чем утром. Утром вообще нет облаков. Вот так оно есть, и что-то всегда не сходится.

У вас есть доступ к монтажному процессу?

Я почти ничего не смотрю до тех пор, пока фильм не будет закончен. Много лет назад я работал в Нью-Йорке и заходил в монтажку. Но это было много лет назад, в последнее время – нет. Думаю, что некоторые фильмы становятся лучше с годами. «Человек, которого не было» был ближе всего к тому, каким мы его представляли. Я думаю, что это лучшее, что я мог поучить от них... Я смотрю его, и меня ничего не выбивает из колеи.

Многие операторы называют черно-белые фильмы платоническим идеалом красоты в создании кино.

Я люблю черно-белое. Я бы хотел, чтобы все было черно-белым. Думаю, настроение этого фильма, игра актеров, монтаж, музыка близки к чему-то исключительному. Несколько лет назад у Кознов был юбилейный показ фильма «О, где же ты, брат?» в Нью-Йорке в Линкольн-центре. Там большой экран, и фильм выглядит великолепно. И я подумал, что смотреть его сейчас было лучше, чем раньше. Реакция зрителей была фантастической. Все прошло так хорошо. И я подумал, что, может быть, он обогнал свое время. Он был довольно успешным, когда вышел. Откровенно говоря, все было гораздо лучше, чем я помнил, если честно.

Какое ощущение вы закладывали в фильм «Серьезный человек»?

Как я реагировал на сценарий, и на то, что парни о нем говорили, и на то, что он наполовину автобиографический... Не знаю, ты просто реагируешь на что-то, и вот тут все и происходит. Он мне казался более реалистичным и менее пафосным. Я действительно чувствовал, что этот фильм значит нечто большее для них, честно говоря. Ведь они оттуда родом. Думаю, что был скорее личный комментарий к их взрослению. Я не говорю, что что-то подобное произошло или это было как-то связано с ними, но я почему-то чувствую, что этот фильм более тесно связан с ними в личностном отношении.

Экстраординарный открывающий кадр в «Железной хватке» – это мерцающий сквозь снежную бурю свет. Как вам удалось сделать это?

Это было очень сложно. Джесс Бнчор, художник-постановщик, фактически построил этот город, чтобы сделать его похожим на основное место действия. Ребята хотели, чтобы в этом кадре была убегающая лошадь и труп на переднем плане, но нам этого никак не удавалось добиться. Я не мог заставить эту атмосферу работать. И мы думали и думали: «Может быть, нам придется сделать это в двух разных кадрах?» Я помню, что мы были ограничены одним крыльцом на улице, а потом я уже не помню, как нам пришла идея снять этот мертвый квадратный кадр, который есть сейчас в фильме, и отойти как можно дальше. Было похоже, что съемка сделана под углом 90 градусов к тому, что мы пытались снять изначально, и мы сделали это таким образом. Да, мы там просто изо всех сил пытались найти что-то, что начало бы работать, и мы нашли этот кадр, и они были очень довольны им. И очевидно, ну, вы знаете, что в цифровом виде кадр расширен, так что он начинается как выход из фокуса. Физически мы не удалились с этого

места, но мы его изменили. Они нарисовали пять вариантов для раскадровки этого маленького открывающего эпизода, и все закончилось тем, что мы сняли другой кадр, и они сказали: «Да, вот так, давайте просто используем этот кадр».

Если говорить о ночной дороге ближе к концу фильма, я хотел бы знать, вы опирались на фильм Чарльза Лоутона «Ночь охотника»?

Это фильм, который всегда у них в головах, но нет, мы на него не опирались. Я не помню, чтобы когда-нибудь смотрел с ними этот фильм. Я даже не помню, чтобы когда-нибудь говорил об этом фильме, но у меня в голове тоже есть этот фильм. Вообще, у меня в голове полно фильмов. И они всегда там в качестве ориентира, даже если у меня нет сознательного желания опереться на них. Весь этот эпизод был раскадрован, и мы просто придумали, как будем это снимать. Мы рассматривали места, выясняя, как это сделать, и был момент, когда лошадь скакала полным галопом ночью. Это было немного кошмарно. Мы думали установить камеру на вращающуюся платформу, чтобы мы оставались на месте, а лошадь скакала. В конце концов я сказал, что хочу сделать дорогу в лесу. Поэтому мы построили дорогу. Я получил этот маленький автомобиль P olaris, чтобы быть на трассе с этой лошадью, сделал несколько тестов и придумал, как нам снять то, что будет максимально приближено к их задумке. А потом мы снимали финальную сцену, в которой лошадь умирает. Мы ее снимали дважды. Первый раз на замечательном горном фоне, кадр был просто восхитительным, на переднем плане была трава, за ней были горы и деревья, на которые ложились тени. Мы отсматривали ежедневный материал, и они сказали: «Это слишком интересно, Роджер». Помню, как Джоэл говорил это. Он сказал: «Великолепная работа, но это слишком

интересно». И мы его пересняли. Осталось только поле травы без горы на заднем плане.

То есть вам приходилось слышать, что что-то, что вы делаете, слишком интересно?

Да, и я это очень хорошо понимаю. Помню в «Фарго», когда мы с дизайнером Риком Хайнрихсом смотрели места и зашли в вестибюль мотеля, Рик сказал: «А что насчет этого?» И они ответили: «Да, но это слишком интересно». Они знают, чего хотят, и иногда в кадре слишком много помех. У Коэнов это хорошо получается — избавляться от беспорядка, отвлекающего от того, что они хотят показать зрителю.

Давайте обсудим сцену с субмариной в фильме «Да здравствует Цезарь!» Когда она всплывает, снова появляется ощущение иллюстрированной книги.

Кино — это кино. Думаю, тут надо соблюсти сложный баланс. Мы очень хотели, чтобы субмарина выглядела настоящей, хотя она

таковой не являлась. У меня никогда не получалось сделать в точности то, что они хотят. И то же самое со сценой, когда Клуни в машине на шоссе возвращается из дома в Малибу. Они хотели, чтобы все было натуральным, но, в то же время чтобы это было похоже на фильмы 1950-х.

По вашему опыту, правда ли, что, когда нужно выбрать что-то одно из множества вариантов, их мнения обычно совпадают?

В работе над фильмом мало разногласий. Я имею в виду, что занимаюсь только тем, что касается съемок, кадров и объективов. Раньше, когда я понимал, что у нас разные представления, то приводил два аргумента против одного, и иногда мы делали два разных варианта. Но это было крайне редко.



«Тюильри» и «Мировое КИНО» (Tuileries & World Cinema)

ПРЕМЬЕРА:

«Тюильри» - октябрь 2006
«У каждого свое кино» - 31 октября 2007

БЮДЖЕТ:

«Тюильри» - 13 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Tuileries - First
Look International

В РОЛЯХ:

Жюли Батай
Стив Бушеми
Аксель Кернер
Гийвер Хек
Фрэнки Пэйн
Джош Бролин
Грант Хеслов
Брук Смит

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Французские эпитеты	25%
Леонардо да Винчи	21%
Уродливый американизм	17%
Смешное насилие	15%
Встреча взглядов	12%
Венерические заболевания	10%
Благородность Стива Бушеми	0%

«МИРОВОЕ КИНО»

Синефилия	50%
Намек на гомосексуальность	25%
Льюэллин Мосс	20%
Вселенная кинематографа	15%
Дань уважения Нури Бильге Джейлану	10%

Если не считать пролога к фильму «Серьезный человек», шестиминутная короткометражка «Тюильри», созданная для альманаха 2006 года «Париж, я люблю тебя» и названная именем станции метро, на которой и происходит действие, – единственный фильм братьев Коэн, снятый за пределами США. В течение шести минут американский турист, которого молча играет Стив Бушеми, подвергается серии словесных и физических нападков. Это усложняет и разрушает его романтические представления (и обещания его путешественника) о том, что Париж – «город для влюбленных». Он подсматривает за целующейся парочкой на противоположной платформе и невольно становится центром ссоры, в которой его сначала целуют («с языком»), затем избивают, а в итоге он оказывается на полу станции метрополитена.

Когда «Париж, я люблю тебя» показали на Каннском кинофестивале, «Тюильри» появился на экране без субтитров – это было шуткой, которая сыграла на руку смущению и языковому замешательству персонажа Бушеми. Контраст между примитивным английским его путешественника, который снят крупным планом, и бранью молодого человека, который в конце концов избивает героя, раскрывает идею межнациональных разногласий. Это по большей части буффонада, но она имеет более глубокое измерение. Согласно названию, «Париж, я люблю тебя» должен был быть серией признаний в любви столице Франции, и решение Коэнов снять этот эпизод как ночной кошмар трансатлантического туризма – об американце в Париже, который получает мешок сувениров, сваленных на него, – имеет злобно противоположный смысл.



AERO

CLIMATES

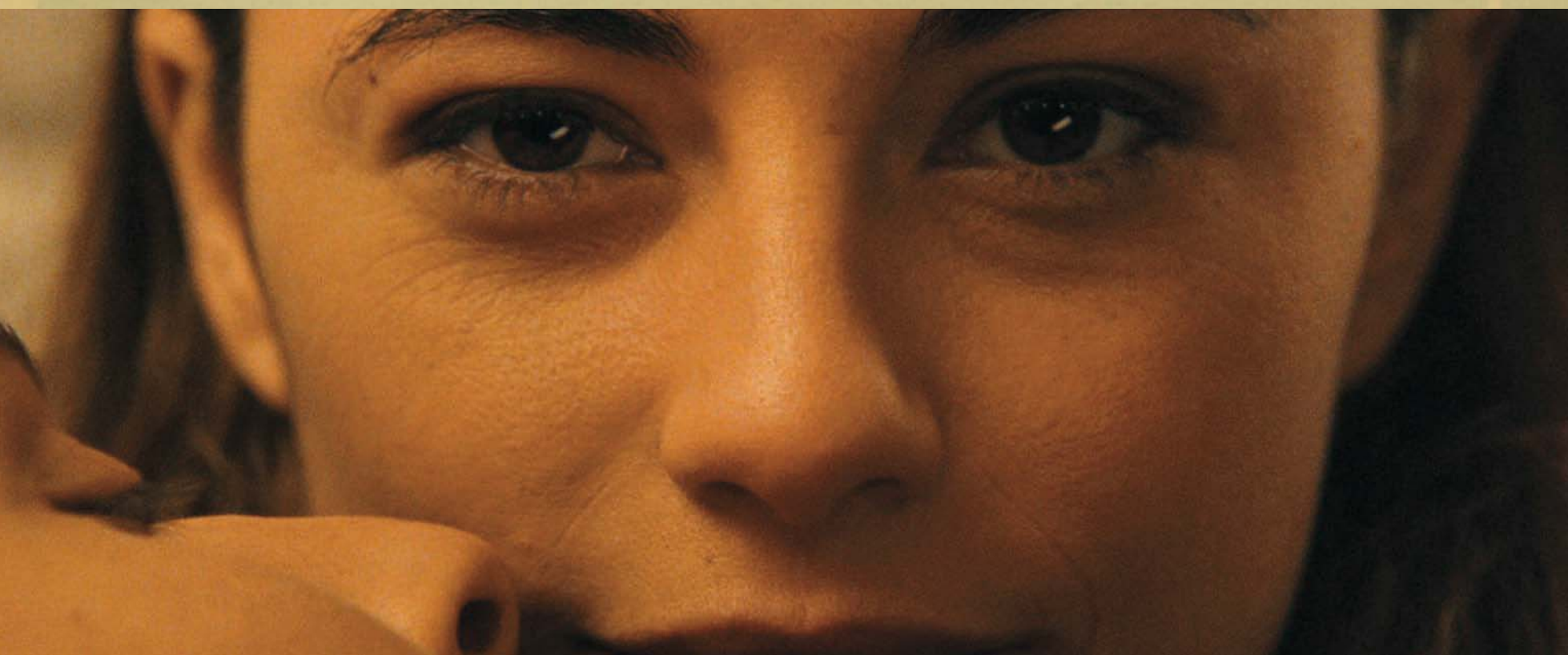
AERO

THE RULES OF
THE GAME



**Qu'est ce que tu regardes,
connard?**

kehs say kuh too ree-gard,
kawn-ard?



Последний кадр замирает на открытках с изображением Моны Лизы, чья загадочная улыбка кажется насмешкой над лежащим ничком Бушеми. Муза да Винчи могла быть олицетворением презрительного отношения европейцев или духовной сестрой девушки с открытки из «Бартон Финка». В этом сюжете есть и другие коэновские шутки, например когда мама мальчика, стреляющего кусочками бумаги в лицо Бушеми, одергивает его и говорит: «Нехорошо стрелять людям в лицо». Этот кадр является отсылкой к «Перекрестку Миллера» и «Фарго». Неважно, каков уровень социальной сатиры в этом эпизоде, «Тюильри» вписывается в общую картину того, как Коэны подвергают Бушеми неоправданному насилию на экране, превращая его единственную ведущую роль в короткую, ударно смонтированную оргию унижения.

Год спустя в Каннах Коэны перевернули вверх дном комический механизм «Тюильри» в короткометражке «Мировое кино», сделав вклад в праздничную шестидесятилетнюю антологию «У каждого свое кино». Здесь фокус на другом американце, озадаченном иностранным произведением искусства, только теперь на родной земле. Вместо того чтобы буквально помещать героя в иностранный ландшафт, они дают ему попрактиковать более косвенный вид туризма. Начинается эпизод с прицельной шутки: мужчина в шляпе ковбоя идет в кинотеатр «Аэро» в Санта-Монике, Калифорния. Он выглядит совсем не к месту – чувак с Дикого Запада в архаусном кинотеатре. Он спрашивает человека на кассе, какой из двух фильмов лучше – «Правила игры» Жана Ренуара 1939 года или драма 2006 года «Времена года» Нури Бильге Джейлана. «Они оба великолепны», – отвечает работник кинотеатра. И его клиент выбирает «Времена года», удостоверившись, что диалоги на турецком будут с субтитрами. «Там будут слова внизу, чтобы я понимал, о чем идет речь?» – спрашивает он. А потом вставляет еще более неуместный вопрос: «Там будет обнаженка?»

Тот факт, что любителя мирового кино играет Джош Бролин, одетый в костюм Льюэллина Мосса – с одной стороны, лукавая, с другой

стороны, рекламирующая самих себя шутка. Именно в 2007 году «Старикам тут не место» не был показан в Каннах, и, наверное, Коэны решили это подчеркнуть. В кульминации «Мирового кино» техасский главный герой оказывается тронутым историей Джейлана о распадающихся отношениях. «Там чертовски много правды», – говорит он, выходя из кинотеатра. С одной стороны, Коэны высмеивают культурные стереотипы, случайно связывая Бролина с турецким кино. И выказывают уважение к фильмам Джейлана — зритель предпочел работу турецкого режиссера классике Ренуара (что может быть актом мести французской культуре после избиения в «Тюильри»).

«Мировое кино» вкладывает значительное количество драматической двусмысленности в свой трехминутный хронометраж. В чудесно сыгранном мимоходном моменте Бролин пытается клеить билетера (его играет сценарист Грант Хеслов). Это желание проявляется, когда Бролин покидает театр и выглядит расстроенным из-за того, что какая-то девушка заменила Хеслова, которому он должен во что бы то ни стало сказать спасибо. «Просто скажи ему, что парню в шляпе понравились «Времена года», – говорит он ей, и в этот момент мы обращаем внимание, что, дотрагиваясь до своей шляпы, он как бы отсылает нас к «Перекрестку Миллера» и его сложной системе потерянной и обретенной мужественности, утраченной или восстановленной в зависимости от наличия шляпы.

Слева: «Тюильри» состоит по большому счету из кадров, которые можно обозначить как Париж глазами американца. Вместо того чтобы изучать путеводитель, следовать его предупреждениям и держать свое любопытство при себе, турист Стива Бушеми смотрит по сторонам – с жестокими последствиями.



После прочтения сжечь

(The Burn After Reading)

ПРЕМЬЕРА:

12 сентября 2008

БЮДЖЕТ:

37 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Focus Features

В РОЛЯХ:

Джордж Клуни

Фрэнсис МакДорманд

Брэд Питт

Джон Малкович

Тильда Суинтон

Ричард Дженкинс

Элизабет Марвел

Дэвид Раш

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Болваны	28%
Измена	18%
Ошибка в установлении личности	13%
Паранойя холодной войны	10%
Адвокаты по бракоразводным процессам	8%
Креативное использование дилдо	8%
Неудачное свидание	6%
Детские книжки	4%
Поднимание ног	3%
Дисковый телефон	2%
Чему мы научились	0%

Выпущенный в сентябре 2008 года «После прочтения сжечь» был первым со времен «Человека, которого не было» фильмом по оригинальному сценарию Коэнов – не работа по найму, не экранизация или ремейк. В заметках для прессы Итан Коэн назвал новый сценарий «версией фильмов братьев Тони Скотта / Джеймса Борна без взрывов», а также указывал на влияние политического триллера 1962 года «Совет и согласие» Отто Премингера. Этому фильму Коэны уже отдали дань уважения десятилетия до этого – в книге «Братья Коэн: история двух американских режиссеров» Джош Левин описывает подростков Джоэла и Итана, которые сняли ремейк на «Совет и согласие» с друзьями на камеру Super-8. Еще одно «впервые»: «После прочтения сжечь» стал первым фильмом со времен «Перекрестка Миллера», когда Коэны работали не с Роджером Дикинсом. Ему на замену вышел блестящий мексиканский оператор Эммануэль Любецки, который работал с такими режиссерами, как Майкл Манн, Тим Бёртон и Терренс Малик. Он на тот момент уже был обладателем «Оскара» за работу с Альфонсо Куароном над «Гравитацией» (2013) и с Алехандро Гонсалесом Иньярриту над фильмом «Бёрдмэн» (2014). Визуальный автограф Любецки – блуждающий, активный принцип съемки со свободным движением стабилизированной камеры, и открывающий кадр «После прочтения сжечь» дает оператору простор для маневров. Это вид с высоты птичьего полета на Главное управление ЦРУ в Лэнгли, Вирджиния, – взгляд сверху вниз на эпицентр американской военной разведки. Критик Village Voice Дж. Хоберманн, не фанат Коэнов, писал, что этот высокоугловой образ намекает на постоянное «коэнунижение» кинематографистами их персонажей. Неважно, была эта визуальная увертюра сделана действительно

со снисходительностью или презрением Хоbermanна к Коэнам взяло над ним верх, она ясно и живо устанавливает одну из главных тем фильма — «общая картина». Или, если быть точнее, неспособность людей на экране видеть общую картину ситуации, которая складывается вокруг них.

В «После прочтения сжечь» есть две группы персонажей. Первая — это люди, которые тем или иным образом относятся к государственной разведке в Вашингтоне, округ Колумбия. Это Осборн «Оззи» Кокс (Джон Малкович), шестеренка в машине ЦРУ, которого в самом начале фильма увольняют, что дистанцирует его от действий; Гарри Фаррер (Джордж Клуни) — бывший секретный агент, а ныне частный консультант; и Кэти Кокс (Тильда Суинтон) — явно многострадальная жена Оззи, которая спит с Гарри. Вторая группа персонажей работает в вымышленном фитнес-клубе «Крепкие тела» в Вашингтоне: бодрый личный тренер Чед Фельдхаймер (Брэд Питт); администратор среднего возраста Линда Литцке (Фрэнсис МакДорманд); и офис-менеджер Тед Треффон (Ричард Дженкинс), который не очень тайно влюблен в Линду и потому терпит ее не очень качественную работу. Разделение между этими двумя группами было задумано Коэнами как картезианский раскол между людьми, зарабатывающими на жизнь мозгами, и теми, кому платят за красоту их тела или за красоту тел их клиентов. По мере развития сюжета герои перемешиваются таким образом, что происходящее становится все более разрушительным. При этом фильм лукаво намекает, что у обеих этих фракций много общего. Особенно хорошо это видно в персонажах Оззи и Линды, которые не встречаются на экране, но проявляются как искаженные зеркальные отражения друг друга.

Оззи — человеконенавистник с тяжелой алкогольной зависимостью, которая усугубляется после увольнения. Он планирует навредить своим бывшим работодателям, написав мемуары о своей карьере, — невероятное нарушение для человека, поклявшегося хранить секреты своей страны. В вынужденной отставке он — печальная обессиленная фигура, расхаживающая в халате. То немногое, что мы слышим о «мемуарах» Оззи (наигранное произношение этого слова Малковичем становится сквозной линией в его игре), указывает на то, что он жаждет мести, а не разоблачения, и, как и Бартон Финк, страдает заблуждением относительно своего литературного величия. Кроме того, он мнит себя архитектором американской дипломатии XX века.

Если быть точнее, Оззи называет себя «парнем Кеннана», эту фразу Коэны добавляют с

определенной целью и уверенностью. Кеннан был движущей силой, стоящей за доктриной Трумэна, с последующим перемещением в так называемую политику «сдерживания» в конфликте Соединенных Штатов с Советским Союзом. Его идея о «стратегическом сдерживании» СССР дала почву для холодной войны и, если перейти к 1960-м, стала основой для «полицейских действий» во Вьетнаме.

Отождествление Оззи с Кеннаном согласуется с его жалобами на то, что «все изменилось» со времен холодной войны, что после распада Советского Союза американская разведка превратилась в бюрократическую машину. (Для этого бойца холодной войны Соединенные Штаты внезапно стали территорией, где старикам не место.) Вместо того чтобы использовать политику в качестве витрины для своей комедии, Коэны высказывают позицию, используя Оззи как рупор для комментария об изменяющемся социально-политическом ландшафте, который, как они предполагают, утрачен. Паранойя общества, с которой он жил, — напряжение взаимного гарантированного уничтожения — исчезла.

Учитывая обстановку после теракта 11 сентября, потенциально имело бы смысл, чтобы «После прочтения сжечь» обратило внимание на сменившуюся диалектику, заменив тему холодной войны на борьбу с терроризмом. Но Коэны смотрят в совершенно другом направлении. Они искренне озабочены не геополитикой XXI века, а слиянием политической и личной паранойи, что становится реальной темой фильма, а также раскрывает его гибридную методологию: романтическая комедия в сочетании с политическим триллером. Кадры в стиле слежки, на которых Оззи прогуливается со своим отцом, прикованным к инвалидной коляске, а музыка Картера Бёруэлла создает ощущение триллера в стиле 1970-х, оправданы, но не в том направлении, в котором размышляет Оззи. Он боится, что своими мемуарами вызовет преследование, но на самом деле единственный человек, интересующийся им, — его жена, которая пытается инициировать бракоразводный процесс. Этот поворот возвращает зрителя во вселенную «Невыносимой жестокости» — комедии о чрезмерном сутяжничестве. Правда, здесь классическая формула эксцентрической комедии о повторном браке трансформируется в сюжет о серийных браках. Циничный финал исследует, чем мотивированы мужчины и женщины, вступающие в серийный брак, — истинной романтикой или желанием прикрыть тылы. За исключением единственного (трагического) случая, в «После прочтения сжечь» нет никакой романтики, только больная пародия на нее: речь идет о фильме внутри фильма «Вставай, Дэйзи», который кажется



БОЛЬШАЯ КАРТИНА

Комически преувеличенное оформление открывающего кадра «После прочтения сжечь» в стиле слежки высмеивает образы шпионских фильмов XXI века, превентивно издеваясь над мелкими, зашоренными перспективами его персонажей.



МЕМУАРЫ

Предложенные мемуары Осборна Кокса представляют собой предательство его принципов как аналитика ЦРУ; его горечь от понижения в должности побуждает его раскрыть секреты, которые он хранил всю жизнь.



Стиль съемки Эммануэля Любецки более витиеватый и замысловатый, чем стиль Роджера Дикинса. Здесь умелое использование отражений создает эффект, будто Кэти не в одиночку набрасывается на своего мужа во время ссоры.



высокопарной, безвкусной романтической комедией. Персонажи «После прочтения сжечь» вприпрыжку и выпрыгивают из постелей друг друга с нереальной скоростью, которую мы обычно ассоциируем с деятельностью шпиона или двойного агента.

Ненависть Кэти к мужу явно появилась задолго до его увольнения. Оззи обижается на Кэти за то, что та обижается на него. И вдруг во время своей вынужденной пенсии он осознает, что настолько сильно ненавидит обычных американцев, что не раздумывая убил бы одного из них, если бы представился случай. В эпизоде с его темпераментным двойником Линдой Литцке его презрение, казалось бы, вполне оправданно. Суетная, дерганая и невероятно тупая Линда – кошмарная противоположность персонажу МакДорманд в «Фарго». Скромная грация Мардж Гандерсон контрастирует с беспокойным алчным нарциссизмом Линды.

Как и Оззи, Линда боится стать пережитком, но не в плане идеологии, а в плане ее физической привлекательности: она отчаянно нуждается в дополнительных деньгах, чтобы заплатить за набор дорогих, несущественных пластических операций. И она оказывается в тупике бюрократии, потому что страховка «Крепких тел» не будет оплачивать такие процедуры.

Сюжет «После прочтения сжечь» начинается стремительно развиваться, когда Чед и Линда находят копию «мемуаров» Кокса на диске, который Кэти случайно оставляет в спортзале (немаркированный компакт-диск появляется как типичный круглый тотем Коэнов). После прочтения информации на диске Чед решает, что это «разведческая хрень», и предполагает, что владелец диска может щедро заплатить за его возвращение, – предположение, основанное на наивности и жадности. Как прекрасно играет Питт, который возвращается к виртуозным каденциям



Действие «После прочтения сжечь» разворачивается в «разведсообществе» Вашингтона. Название (вымышленного) фитнес-центра «Крепкие тела» относится к персонажам, которые зарабатывают телом, а не умом. Одетых в одинаковую форму сотрудников фитнес-центра можно спутать с продавцами в гипермаркете. Холодный стерильный кадр отражает коммерциализацию физической формы, в центре этой сатирической зарисовки – тугодумный тренер Чед.



HARDBODIES
FITNESS CENTERS



ранних ролей серийного убийцы в «Калифорнии» и каменщика в «Настоящей любви» (оба фильма вышли в 1993-м), Чед невинен и, следовательно, обречен.

Когда эта парочка наконец выходит на Оззи, Коэны уходят в пародию на шпионские фильмы: раздается телефонный звонок посреди ночи, человек на том конце провода подносит трубку очень близко ко рту и говорит глубоким загадочным голосом. Осознав, что его шантажируют, Оззи злится – на кражу его интеллектуальной собственности и на тупость звонящих. Есть и еще один уровень его гнева: старый разведчик не смог уследить за своими документами. Он провел большую часть жизни, защищая приватность других людей, а теперь сам находится во власти ночных звонков. Ставший простым смертным, он сталкивается с такими же людьми и становится взволнованным, униженным и опасным. Снова и снова Оззи называет Линду и Чед «болванами», как будто он больше опечален их низким уровнем интеллекта, чем судьбой своего диска. Они, в свою очередь, воспринимают его вспышку гнева как знак того, что они нащупали крупный улов, и решают продать диск тому, кто больше заплатит.

В этом моменте Коэны еще раз подчеркивают сходство Линды и Оззи: его разочарование в собственных устаревших представлениях о столкновении Америки с Советским Союзом создает общий мотив с решением Линды пойти к русским, чтобы дать им то, что ей кажется очень важной информацией. Но, как доверительно сообщает Линде русский атташе в сцене, снятой на фоне массивного круглого окна, которое рифмуется с восточноевропейской архитектурой, а также визуально напоминает форму диска, документ является «бредом».

Суть этого эпизода в том, что Линда и Чед не принципиальные диссиденты. Они просто хотят денег, и если из-за их действий пострадает Америка, то так тому и быть. Но «мемуары» Кокса – просто пустая болтовня, которая ничего не стоит. То, что в диске нет ценности, переключается с судьбой других центральных предметов киновселенной Коэнов: иллюзорным кладом в «О, где же ты, брат?», исчезнувшими деньгами в фильмах «Просто кровь», «Фарго» и «Игры джентльменов». Однако все это закончится смертью двух персонажей. Первая жертва – Чед, который по

настоящему своей подруги забирается в дом Оззи, чтобы найти другое «разведывательное дерьмо». Но в доме уже находится Гарри, который ждет встречи с Кэти. Его раннее замечание, что он никогда не пользовался своим револьвером, отыгрывает в этом гэгге, который не уступает в жестокости ни одному эпизоду фильма «Старикам тут не место». Спрятавшись в шкафу, как персонаж какого-то постельного фарса, он убивает Чед выстрелом в голову. Персонал «Крепких тел» терпит еще одну потерю, когда Тед сам идет в дом к Оззи, где его встречает вооруженный и наверняка злой хозяин. «Я знаю, кто ты, – шипит Оззи, узнав Теда. – Ты парень из зала». Когда Тед заявляет, что он сейчас не представляет «Крепкие тела», – фраза, которая выглядит смешной на фоне очевидной его физической слабости, – Оззи отвечает: «Я отлично знаю, что ты представляешь... Ты представляешь идиотизм современности».

Все разочарования бывшего агента ЦРУ – его гнев на своих работодателей, правительство, жену, любовника жены (а также на самого себя за то, что он допустил такое унижение) – выливаются на этого несчастного, беспомощного менеджера спортзала. «Нет, этого я тоже не представляю», – запинаясь, бормочет напуганный Тед, при этом сохраняя твердость и откровенность. Как и скрытая героиня фильма «Старикам тут не место» Карла Джин Мосс, он является честным человеком, столкнувшимся с монстром, и его несогласие становится фатальным. Оззи стреляет Теду в грудь, а потом завершает дело топором на улице рядом со своим домом при свете дня – ужасная сцена, снятая точно так же, как убийство Карла в «Фарго». Может быть, Тед и не олицетворяет идиотизм как таковой, но все же не очень умно было вторгаться в чужой дом. Можно было бы возразить, что и он, и Чед получили по заслугам, но Коэны создают тонкое разграничение между их судьбами. Чед – добрая душа, но требование выкупа не «налог доброго самаритянина», а оправдание алчности. Когда русский дипломат размышляет о том, что Линда и Чед «не идейные», он не видит общей картины. Пытаясь продать свою страну тем, кто больше заплатит, они подтверждают, что они всего лишь американские капиталисты.

А вот Тед вообще не интересуется деньгами. Напротив, он жаждет любви. Если этот обманчиво незначительный персонаж что-то и представляет,

Самодельное кресло Гарри с дилдо становится символом тайного необузданного сексуального желания (и мишенью отмщения его вины и разочарования, когда он разбивает его молотком).

так это тщетность чистых помыслов в городе, где двуличность совещательных кабинетов мигрировала в спальни. Одна из постоянных шуток фильма – что романтические отношения стали шпионскими играми. «Ты тоже можешь быть шпионкой», – говорит адвокат Кэти, когда та пытается опустошить банковские счета Осборна за его спиной. Как и в «Невыносимой жестокости», измена здесь представлена как вид спорта. Ловелас, который начинает встречаться с Линдой, находясь в отношениях с Кэти, Гарри Пфarrer (Джордж Клуни) всю жизнь вычислял потенциальные угрозы для своих клиентов, этот навык делает из него идеального донжуана. В то же время накопленная паранойя заставляет его действовать неправильно тогда, когда нужно. Напуганный арестом за убийство Чеда, он приходит в замешательство, когда узнает, что человек, который за ним следит, – адвокат по бракоразводным делам. Позже он примет Линду за тайного агента, но так и не узнает, что она сама – из-за «мемуаров» Оззи – думает, будто находится в шпионском фильме. В ответ на то, что его обхитрили, Гарри ломает самодельное устройство для получения удовольствия, которое он сделал в качестве «подарка» жене, – кресло с выдвигающимся дилдо. Кадр, в котором плачущий Клуни разбивает это чудовище молотком, является метафорой виноватого мошенника, который пытается отрубить себе яйца. Его оргия уничтожения напоминает сцену с разбиванием дорогого

автомобиля Уолтером Собчаком, который делает это, выкрикивая: «Вот что происходит с теми, кто обижает незнакомого человека!» Единственными неженатыми персонажами «После прочтения сжечь» остаются Тед и Линда, и в романтической комедии типа «Вставай, Дэйзи» они бы точно влюбились друг в друга. Но Линда отказывается рассматривать своего босса как достойного поклонника, потому что не хочет признавать, что он уже подходит ей по возрасту. Блуждая по сайтам знакомств, она не замечает симпатичного парня в соседнем офисе. Вторжение Теда в дом Оззи – это на самом деле его попытка помочь Линде выбраться оттуда. Его романтический жест заканчивается бессмысленной смертью. Затем накал страстей достигает своей вершины. В финальной части фильма два надзирателя из ЦРУ (Дж. К. Симмонс и Дэвид Раш) описывают резню и делают вывод, что гибель двух гражданских лиц не имеет большого значения, если смотреть на вещи глобально. Они очень рады, что нить событий, которую они уже потеряли из виду, разрешилась сама собой. Кокс оказался в коме после выстрела снайпера ЦРУ через несколько мгновений после убийства Теда (невероятное унижение для человека, который считал себя умнее, чем остальные). Гарри улетел в Венесуэлу, которая не выдает людей США. Тело Чеда будет сожжено, а молчание Линды куплено за несколько пластических операций. «Просто заплатите», – говорит безымянный начальник Симмонса, вздохнув с облегчением, что затраты

Вверху: Чед – один из двух невинных персонажей «После прочтения сжечь». И его судьба – быть убитым членом «разведсообщества». Такая же судьба ожидает и Теда.

Внизу: Паническая реакция Гарри на обнаруженного в шкафу Чеда показывает, что его палец неуверенно лежит на спусковом крючке; в фильме, наполненном сексуальными намеками и подтекстом, Козны ставят убийство как смертельный вид преждевременной эякуляции.



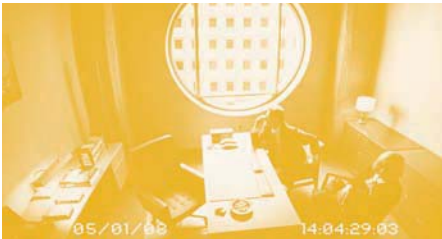
НЕ ЖДИ

Корки лайма – свидетельство алкоголизма Осборна и его членства в Лиге Плюща. Эти факты проливают свет на его токсичную и взрывную натуру.



«ВСТАВАЙ, ДЭЙЗИ»

Походы Линды на свидания в кинотеатр на фильм «Вставай, Дэйзи» дают Кознам возможность вставить обычную безвкусную голливудскую романтическую историю в их гибридный шпионский фильм и романтической комедии.



ОКНА

Кадр, практически лишенный цвета, и бруталистическая архитектура русского консульства пробуждают образы холодной войны 1950-х, а круглое окно становится двойником украденного диска.



на то, чтобы избежать громкого публичного скандала, так ничтожны (по крайней мере для ЦРУ), – 40 тысяч долларов.

Не один критик высказал предположение, что мудрая парочка, которая никак не участвует в действии фильма, – это проекция самих Коэнов: скучающие повелители хихикают над глупостью кровожадных смертных. Эта интерпретация имеет право на существование, но не учитывает факта, что эти персонажи тоже понятия не имеют об общей картине. Несмотря на доступ к огромным компьютерным базам данных, содержащим тонны информации, они не более осведомлены о происходящем, чем какой-нибудь другой персонаж этого фильма. Это авторитетные фигуры без всякой морали, и действуют они только при необходимости и с целью самосохранения.

То, что делает «После прочтения сжечь» таким бодрящим фильмом, заключено не в его фарсовых гадостях, а в том, что его создатели всерьез задумались о противоречии между высокопоставленностью и сугубо прагматическим мышлением. Как и Стэнли Кубрик в «Докторе Стрейнджлэве» (1964), они создали политическую сатиру, в которой смех застревает в горле. «Чему мы научились, Палмер? – спрашивает безымянный начальник, а потом сам отвечает: – Мы научились больше этого не делать».

Похоже, что он сам не верит в свои моральные принципы. В финальном моменте фильма камера скользит в небо, как бы намекая, что злой умысел никуда не исчез. Вид сверху подчеркивает незначительность этой истории в мировом масштабе, но вместе с тем намекает на то, что эта ничтожность и составляет в итоге общую картину. И это заставляет задуматься: чью точку зрения представляют первый и последний кадр? Это вид со спутника ЦРУ? Или мы видим происходящее глазами еще более высокой силы? Т от же самый вопрос еще возникнет в фильмах «Серьезный человек» и «Да здравствует Цезарь!».



ЛИГА
БОЛВАНОВ

ДРУЗЬЯ КОЭНОВ

«Джоэл и Итан никогда не скрывали, что их феноменальные и сложные фильмы, которые они сняли за последние 30 лет, были лишь продолжением того, что они начали делать еще детьми.

Очень мирное времяпрепровождение, группа старых и новых друзей, коллективный гул развлечений и индустрии: общение и веселье. Лучшие из лучших техников с самой мягкой из всех вибраций, работающие с самым совершенным мастерством.

Сценарий — горшок на плите — прибывает как живой пульсирующий орган: ни один слог, ни один знак препинания не могут быть улучшены. Ты просто плывешь по течению.

Итан играет на гитаре за кадром во время подготовки. Джоэл громко хохочет во время дублей — может быть, он догадывается, что зритель заглушит его смех своим.

Вокруг них всегда особая атмосфера, в которой возникает ощущение, что мы оказались достойными быть приглашенными на особую вечеринку. И все это мне очень нравится».

Тильда Суинтон

ФИЛЬМЫ:

«После прочтения сжечь» (2008)

«Да здравствует Цезарь!» (2016)







Серьезный человек

(A Serious Man)

ПРЕМЬЕРА:

2 октября 2009

БЮДЖЕТ:

7 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Focus Features

В РОЛЯХ:

Майкл Стулбарг

Ричард Кайнд

Фред Меламед

Сари Ленник

Аарон Вульф

Джессика МакМанус

Питер Брейтмайер

Брент Брауншвейг

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Тревога	100%
Божий гнев	50%
Холодное безразличие	50%
Уверенность	0%
Диббук	?

Добавлять финальные титры в киноленту не было распространенной практикой в американском кинематографе до семидесятых годов XX века. Однако с тех пор режиссеры научились использовать дополнительное экранное время. В фильме «Гражданин Кейн» (1941) Орсон Уэллс поместил упоминание себя как актера в самом конце титров – забавный самоуничижительный жест.

Джоэл и Итан Коэны поступали подобным образом: Родерик Джейнс, указываемый в титрах как монтажер, – выдуманная личность, за которой стоят сами братья. В «Серьезном человеке», однако, они вывели эту игру на новый уровень. В закрывающих титрах есть настолько тонкая шутка, что, вероятно, большая часть зрителей упустила ее из виду. Однако эта шутка имеет критически важное значение для их работы.

В отличие от «После прочтения сжечь», в котором был самый звездный на тот момент карьеры Коэнов актерский состав, в «Серьезном человеке» играют в основном малоизвестные актеры из театральных сообществ Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. На момент выхода фильма в 2009 году самой большой звездой «Серьезного человека» был Финкель Файвуш – восьмидесятилетний актер из Еврейского театра в Манхэттене. Финкель снялся в пятиминутном прологе, сыграл персонажа по имени Трайtl Грошкова, уважаемого старика в польском местечке примерно в 1909 году. Однажды беззвездной ночью во время снежной бури добродушный Велвл (Аллен Рикман) пригласил старика в



дом. Старик был очень любезным гостем, но жена Велвла Дора (Елена Шмуленсон) пришла в ужас от его присутствия. Она уверена, что Грошкова умер много лет назад и что человек, стоящий на ее кухне, диббук, злобный дух из еврейской мифологии. Грошкова смеется над такими обвинениями, но Дора уверена, что перед ней дух, и протыкает ему грудь кухонным ножом. Сначала кажется, что Грошкова невредим, но через мгновения на его одежде медленно появляется пятно крови. «Я знаю, когда мне не рады», – говорит он. Перед этим он спрашивает у Велвла как у «рационального человека», кем, как ему кажется, овладел злой дух: женщиной с ножом в руках или стариком с ножом в груди. Грошкова уходит в ночь, оставляя Велвла взволнованным, а Дору – странно удовлетворенной. Она настоящая верующая и думает, что поступила правильно и храбро, изгнав злого духа из своего дома. Но Велвл, «рациональный человек», испытывает муки совести и страх. Либо его жена смертельно ранила невинного старика, либо она напустила на их семью ужасное проклятие. «Серьезный человек» тут же переключается на основную историю,

которая разворачивается в Миннесоте в 1960-е, Велвл так и не у знает, что же это было на самом деле. И, как выясняется позже, мы тоже этого не узнаем. В финальных титрах Финкель обозначен как «Диббук?» – гэг, отсылающий к упоминанию Уэллсом самого себя в «Г ражданине Кейне». Показывая неопределенность относительно идентификации их персонажа, Коэны подтверждают свой контроль над материалом. Умышленно называя Т райтла Грошкова «Диббуком?» уже после окончания фильма, Коэны как бы говорят зрителю, что «Серьезный человек» построен на двойственности. Коэны в этом плане действуют не слишком тонко. «Серьезный человек», начинающийся с похожего на басню пролога, приподносит себя как притчу, которая напрашивается на толкование. При этом эпиграф фильма, основанный на учении X века рабби Раши, предостерегает нас от слишком глубокого изучения этого вопроса. Он говорит: «Воспринимай с простотой все, что с тобой происходит». Или, как выразился случайный корейско-американский мудрец Мистер Парк в одном из диалогов фильма: «Прими неизведанное».

Вопрос, является Трайтл Грошкова диббуком или нет, повисает в воздухе с самой первой сцены, где его ударяют ножом: странная бескровная входная рана впоследствии становится расплывающимся багровым пятном.



Вопреки своему же совету, «Серьезный человек» – это чрезвычайно сложный фильм, в котором блестяще использованы местоположение и детали времени. Многие журналисты считают, что это «самая личная» работа Кознов из-за того, что действие происходит в их родном штате Миннесота и в то время, когда они выросли. Но тон этого фильма – ни откровенно нежный, ни ностальгический, это не кино, основанное на реальных событиях, а, скорее, беспристрастный антропологический разбор. В «Большом Лебовски» и «Играх джентльменов» персонажи до сих пор страдают от похмелья 1960-х, а «Серьезный человек» находится лишь в преддверии громких событий той эпохи. Действие фильма разворачивается в 1967 году, в Лето любви, когда в квартале Хейт-Эшбери Сан-Франциско около ста тысяч хиппи праздновали любовь и свободу. Но университетский преподаватель физики Ларри Гопник (Майкл Стулбарг) и его консервативная семья так же далеки от солнечного Сан-Франциско, как Велл и Дора. Одна из главных шуток «Серьезного человека» в том, что предрассудки еврейского местечка с тех пор успешно пересекли океан и поселились в американской провинции (наше знание мрачной исторической реальности еврейства XX века скрывает это многообразие, а также веру Доры в то, что она защитила свой дом от вреда). Здесь есть преемственность и общность, но времена изменились. Как и многие другие фильмы о 1960-х, «Серьезный человек» находится на линии разлома, разделяющей поколения. Ларри, профессор физики, пытается сохранить былое и отвергает контркультуру, а его сын Дэнни (Аарон Вульф) спокойно обращается к религии наркотиков и рок-н-ролла (секс остается неприступной стеной для 12-летнего мальчика). Дома Ларри включает записи еврейских народных песен, а Дэнни курит дурь и слушает свой транзисторный приемник, который, кажется, постоянно настроен на ошалевшие мелодии Jefferson Airplane. Приемник Дэнни слушает и в школе, заглушая слова нудных учителей песней Somebody to Love. Первое столкновение в «Серьезном человеке», который черпает большую часть комического напряжения из противопоставления менталитетов старого мира и мира сегодняшнего, происходит, когда директор еврейской школы конфискует радио Дэнни. Затем жена Ларри, Джудит (Сари Ленник), пронзительно заявляет, что хочет развода. Это означает, что Ларри нужно получить «гет» – специальный религиозный документ, который позволит Джудит снова выйти

замуж в рамках еврейской веры без каких-либо обвинений в прелюбодеянии. Каждый раз, когда Ларри упоминает об этом в присутствии других евреев из своего окружения, они реагируют с замешательством на такой архаичный термин. Дэнни весь фильм готовится к своей бар-мицве, хотя он бы предпочел смотреть сериал «Отряд «Ф» – еще один пример его погружения в поп-культуру. И несмотря на то что Ларри – человек науки, читающий лекции по физике и математике, он лихорадочно посещает одного раввина за другим для духовного наставления. Работа Ларри несколько похожа на работу раввина: он должен объяснять огромные сложные концепции и использовать такие простые слова, чтобы все было понятно. «Истории, которые я вам рассказываю в классе, просто иллюстративны. Они – как притчи, чтобы помочь вам увидеть картину», – говорит он Клайву Парку (Дэвид Кенг), студенту, который приходит к нему в кабинет из-за неуспешно пройденного промежуточного экзамена. – Я имею в виду... даже я не могу понять, что такое «мертвый кот». Математика – это то, на основе чего все работает. Кот в примере Ларри – это кот Шрёдингера, предмет известного мыслительного эксперимента австрийского физика Эрвина Шрёдингера, в котором кот, синильная кислота и радиоактивное вещество помещены в одну запечатанную коробку. Если внешний счетчик обнаружит радиоактивность, когда распадется хоть один атом, колба разрушится, и это убьет кота. Эксперимент Шрёдингера предполагает, что через некоторое время кот одновременно будет и жив, и мертв. Тем не менее когда вы откроете коробку, то увидите кота либо живым, либо мертвым, а не живым и мертвым одновременно. Идея заключается в том, что во внешнем пространстве кот и жив, и мертв одновременно, но это невозможно, а следовательно, является парадоксом. Вы не можете знать ответ, пока не заглянете внутрь. «Я понимаю физику», – говорит Клайв, чья загадочная застенчивость мгновенно подрывает авторитет Ларри. – Я понимаю мертвого кота». Ирония студента, провалившего тест, но утверждающего, что он понимает все, идет параллельно с тем, как Козны вставляют загадку Шрёдингера в сюжет фильма. Профессор приглашает в свой кабинет Клайва, потому что находит конверт с тремя тысячами долларов, который неизвестно как оказался на его столе. Он утверждает, что это взятка от Клайва, который, в свою очередь, не подтверждает, но и не опровергает этого. Однако Ларри не знает наверняка: их дебаты по поводу



ГОСПОДЬ ВСЕ УНЕСЕТ

Конфискация радио Дэнни – это первый случай столкновения в «Серьезном человеке». Дэнни наказывают за то, что он слушает рок вместо урока иврита.



ИЗВЛЕЧЕННЫЙ УРОК

Отсутствие интереса у Дэнни к школьным предметам является признаком отвлечения внимания подростка, а также проявлением отказа молодого поколения от традиций, за которые цепляются их родители как за утешение.





«В этом кабинете действия имеют последствия!»
Заваленный офис Ларри говорит о его беспокойном внутреннем состоянии, когда он обвиняет студента в даче взятки за оценку. Он буквально завален какими-то обязанностями. В конце концов он берет деньги и ставит хорошую оценку студенту - действие, возможно, несущее апокалиптические последствия в последнем кадре фильма.



конверта сами по себе являются «иллюстрацией» принципа неопределенности. Ларри не принимает деньги, но при этом он и не возвращает их, так как он не уверен, что это деньги Клайва. И пока деньги находятся у Ларри, с ним начинают происходить неудачи: его жена изменяет, его работа находится под угрозой, он начинает интрижку с соседкой.

Последнее из этих событий – выбор Ларри, его версия наслаждения «новой свободой», как называет это его новая сексуальная партнерша миссис Самски (Эми Ландекер), предложившая Ларри покурить травку во время их знакомства. Под кайфом от марихуаны Ларри сам становится подростком и отражением своего сына. При этом он не пытается проанализировать свое поведение в прошлом и обвиняет в своих проблемах других – Клайва и его отца или друга своего друга Сая Эйблмана (Фред Меламед), нового любовника Джудит Сай – антагонист истории: он отвратительный манипулятор, но внутри сообщества слывет «серьезным человеком», которым так отчаянно хочет быть Ларри. («Давай поговорим по-хорошему», – говорит Сай Ларри. Последний скажет так же в разговоре с одним из своих студентов; как в «Большом Лебовски», где слова и фразы мигрируют от персонажа к персонажу). Так как Ларри не хватает уверенности в себе, он обращается за советом к ряду раввинов – религиозных деятелей, от которых он надеется получить удовлетворительное объяснение причин, по которым он страдает, и «математическое» решение – способ

все исправить. Младший раввин (Саймон Хелберг), пробивной человек, пытается убедить Ларри, что у того кризис восприятия. Он предлагает Ларри взглянуть на свою ситуацию свежим взглядом, используя макет синагоги как метафору того, что Бог присутствует во всем: «Бог есть даже на парковке», – говорит он с отработанной самодовольной улыбкой. Несколько звеньев связывает научную пищевую цепочку с раввином Нахтером (Джорджем Вайнером), который сбивает с толку Ларри странной историей о дантисте, который обнаруживает еврейское послание на зубах своего пациента, и чье всепоглощающее любопытство по поводу значения этих символов едва не разрушило его жизнь.

«История о зубах гоя» – комический эпизод фильма «Серьезный человек», ударно смонтированная самодостаточная стилистическая бравада, как и пролог. Оба эти эпизода служат «иллюстрациями» самых крупных идей фильма, причем последний – пародия на поиски самого Ларри. Коэны используют психоделический трек Bear Melt Джефферсона в этом эпизоде, что становится еще одной ниточкой связи между Ларри и Дэнни, любовь которого к этой группе очевидна с первой сцены; тяжелый ритм песни двигает историю Доктора Ли Суссмана (Майкл Тесла), когда он становится одержимым желанием узнать, является ли надпись «спаси меня» на зубах его пациента посланием от Бога. История Нахтера на самом деле касается Ларри, а не Суссмана: он пытается объяснить



Сосед считает Ларри чужаком в пригородной общине, которая не полностью интегрировала своих еврейских жителей, – еще один пример «культурного столкновения», как его называет мистер Парк.

Утверждение младшего раввина, что Бог есть даже на парковке, – неподходящая «иллюстрация», которая тем не менее получает своего рода зловещее воплощение в конце фильма.



профессору, что любая попытка истолковать Божий план провальна по своей сути. «Эти вопросы вас беспокоят, как зубная боль. Мы ее какое-то время чувствуем, а потом она уходит».

Но Ларри, чьи супружеские проблемы усиливаются кризисом на работе, эти банальности кажутся пустыми. Сценарий «Серьезного человека» – это настоящая инвентаризация банальных повседневных мучений: Ларри не может доказать, что Клайв и его отец пытались дать ему взятку, а его должность висит на волоске из-за анонимных писем, ставящих под сомнение его профессиональные качества (оказывается, что письма посылал Сай Эйблман, мягкоголосый злодей, чья участь – умереть в автомобильной аварии). Семейные проблемы вынуждают Ларри переселиться в дешевый мотель «Веселый Роджер» вместе с безработным братом Артуром (Ричард Кайнд), бедолагой, страдающим от огромной кисты сальных желез, которая требует постоянного дренажа.

«Серьезный человек» – это холодное, беспристрастное, блестящее повествовательное изобретение, и все же оно обнаруживает пафос в динамике семейной истории: не только отношения Ларри и Дэнни вырастают в обязательства, но и отношения между Ларри и Артуром. Если учитывать библейский подтекст фильма, Ларри – это Иов, несчастный невинный, которого испытывает Бог, а также, по мнению брата, Ларри – Авель: успешный человек, вызывающий зависть. Как и Ларри, Артур – «большоголовый». Он создает дотошно детализированную диаграмму, которую называет «Ментакулус – карта вероятностей», это его



попытка проиллюстрировать работу Вселенной (Ментакулус визуально удваивается полностью исписанной гигантской доской в классе Ларри, которая парит над ним, как зловещая галактика). Вместо академической карьеры Артур направляет свою гениальность на азартные игры, которые в сочетании с его едва скрываемой гомосексуальностью делают его аутсайдером и неудачником, паршивой овцой в клане Гопников. Он не убивает своего брата, как Каин, он только жалуется. «Посмотри на то, что дал тебе Хашем, — злится он на Ларри. — Он дал тебе семью. Он дал тебе работу. А мне не дал ничего». «Несправедливо обвинять Хашема, — отвечает Ларри. — Иногда самому приходится себе помогать». Этот благонамеренный братский совет — верх лицемерия, потому что Ларри сам охвачен идеей, что Бог должен ему помочь. Не обращая внимания на совет Нахтера остановиться в своих поисках (а также на совет мистера Парка «принять неизвестное», то есть взятку), он настойчиво добивается встречи с главным раввином своей синагоги, легендарным мыслителем Маршаком (Алан Манделл). Чтобы возвысить себя в его глазах, Ларри говорит секретарю Маршака, что он «серьезный человек», таким образом показывая, что его проблемы достаточно важны, чтобы заслужить внимание великого человека. Дверь Маршака закрывается перед лицом Ларри (так же Дора закрывает дверь за диббуком в прологе), но старик все же пользуется бар-мицвой Дэнни в сцене, которая выжимает интригующую вариацию основной темы Коэнов: встреча героя с увядающим олицетворением силы. В отличие от Сидни Массбергера в «Подручном Хадсакера» и Херба Мэйерсона в «Невыносимой жестокости»

(или Большого Лебовски) рабби Маршак не представляет собой злобный гротеск. Наоборот, он очень мил с Дэнни, возвращает ему радио и говорит мудрость в стиле топ-40: «Когда правда оказывается ложью... и вся радость исчезает... Что потом?» Дэнни не приходит на ум спросить, что имеет в виду Маршак, или задать вопрос, указывает ли цитата Грэйса Слика на глубину поп-музыки или на дряхлость мудреца. Вместо этого он с простодушием принимает благословение Маршака (ему, возможно, помогает то, что он сильно укурился) и покорно улыбается, когда рабби прямо говорит ему: «Будь хорошим мальчиком». Из этого момента общения между стариком и подростком намеренно исключен Ларри, мимо которого пролетела притча под Jefferson Airplane. Насмешливые Коэны также включают в фильм сцену, в которой Ларри звонят из клуба Columbia Record, чтобы взять плату за копию альбома Сантаны Abraxas. «Я не заказывал Сантану! Я не слушаю Abraxas!» — орет он в трубку, осознавая лишь то, что пластинку заказал Дэнни, и не обращая внимания на название. «Абракас» — слово, вышедшее из гностической философии, появившейся из Торы и еврейской мифологии. Это слово в разное время обозначало присутствие Бога или высшей сущности. Так что когда Ларри орет из-за Abraxas, он на самом деле отвергает божественность, которую он ищет в более земном проявлении, — указание на то, что, как и Ли Суссман, он сосредоточен не на тех посланиях. Метафора Нахтера о зубной боли, которая постепенно проходит, срабатывает: освобождение Ларри от бед происходит не из-за получения ответов от Бога, а просто потому, что время лечит. Он укрепляется на работе, к нему возвращается

Джудит, а значит, не нужно больше проматывать деньги на адвокатов и мотели (как и в «Невыносимой жестокости» и «После прочтения сжечь» развод — крайне затратное предприятие). Однако Ларри не возвращает три тысячи долларов, лежащие в конверте, ведь он оказался должен адвокату ровно столько, и эти деньги пришлось кстати. И так как взятка принята, он должен исполнить невысказанное обещание повысить оценку. Изменив оценку, Ларри не только наносит удар по своему желанию быть «серьезным человеком», он также перестает быть хорошим парнем. Он меняет F на C, но дописывает минус, как будто пытаясь уменьшить свое прегрешение. В этот момент звонит телефон. Это доктор, который приглашает его на прием, чтобы обсудить плохие анализы. Класс Дэнни эвакуируют из-за надвигающегося торнадо. Коэны переключаются с потрясенного Ларри на Дэнни, который пытается отдать долг в двадцать долларов своему однокласснику-дилеру. «Фагл, у меня есть...» — начинает он, проглатывая два последних слова — «твои деньги», — увидев вдалеке огромный приближающийся смерч. Стоит вспомнить, что в книге Иова Бог предстает в виде торнадо, доказательства Его абсолютной силы. Очевидно, что ураган представляет опасность для Дэнни и его одноклассников, ждущих на парковке учителя, который должен открыть убежище. Вопрос в другом: что здесь делает торнадо? На самом деле Коэны в этот момент возвращают нас в начало фильма, к Веллу и Доре, которые пытаются осознать мрачную тайну, случившуюся у них дома. Этот гигантский торнадо может быть обычным погодным явлением, типичным для Среднего Запада, или божественной карой для Ларри и его семьи. Так же как и кажущийся смертельным диагноз — если судить

Слева: «Ты используешь преимущества открывшейся свободы?»; миссис Самски появляется в жизни Ларри как яркая искушительница — шанс отомстить изменяющей жене во время разрыва.



ЗУБЫ ГОЯ

Странная, метафорическая притча рабби Нахтера рассказана специально для Ларри, который не понимает, что это история о его собственном поиске значений, и нетерпеливо спрашивает, что эта история означает.



ВСТУПЛЕНИЕ В СОВЕРШЕННОЛЕТИЕ

Отсутствие интереса Дэнни к иудаизму подтверждается его решением накуриться перед бар-мицвой. Это придает ритуалу ощущение мистицизма и чуда, которое и должно присутствовать в обряде посвящения.



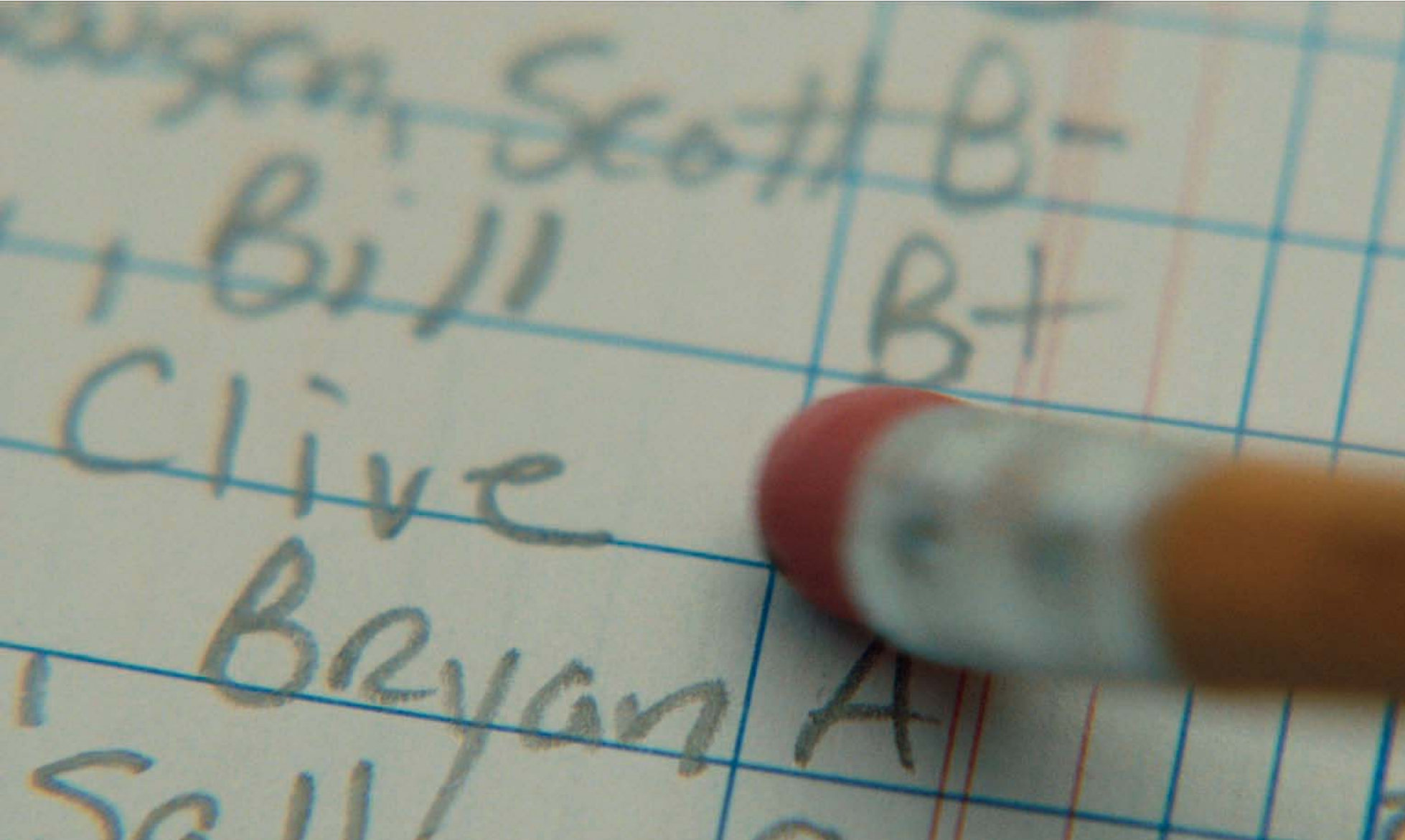


по взгляду Ларри, который говорит с доктором по телефону, – может быть результатом просто плохой наследственности, а не небесным наказанием. Как и диббук Финкеля, торнадо приходит завернутым в загадку – это его собственный вихревой, штопорный метеорологический вопросительный знак.

«Сейчас флаг сорвется с флагштока!» – кричит один из одноклассников Дэнни – кадр, который переводит фильм на некоторое мгновение в национально-историческое измерение. Если торнадо и не является концом света, то это, по крайней мере, видение ужасающе неопределенного будущего: 1960-е, воплощенные в музыке Jefferson Airplane, закончились. Теперь ветер завывает, заглушая вокал Грэйс Слик. Коэны показали этот сложный многозначный момент глазами Дэнни, а потом – из-за его плеча. Образ молодого человека, смотрящего на надвигающийся смерч, впечатляет в светском контексте не менее, чем в религиозном. Этот эпизод даже может оказаться переписанным сном шерифа Белла, в котором сын занимает место на переднем плане жизни вместо отца. Но если присмотреться к композиции кадра, к машинам и строениям на заднем фоне, то можно увидеть хорошую шутку. Младший раввин был прав: Бог есть и на парковке.



Практически одновременное исправление оценки Клайва и появление торнадо может быть случайным или нет; «Серьезный человек» заставляет зрителя «принять неизведанное».



Дж. Тодд Андерсон

Художник раскадровок

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Да здравствует Цезарь!» (2016)
 «Внутри Льюина Дэвиса» (2013)
 «Железная хватка» (2010)
 «Серьезный человек» (2009)
 «После прочтения сжечь» (2008)
 «Старикам тут не место» (2007)
 «Париж, я люблю тебя» (2006)
 «Игры джентльменов» (2004)
 «Невыносимая жестокость» (2003)
 «Человек, которого не было» (2001)
 «О, где же ты, брат?» (2000)
 «Большой Лебовски» (1998)
 «Фарго» (1996)
 «Подручный Хадсакера» (1994)
 «Бартон Финк» (1991)
 «Перекресток Миллера» (1990)
 «Воспитание Аризоны» (1987)

Дж. Тодд Андерсон 30 лет рисовал раскадровки для Коэнов, помогая им визуализировать персонажей и движения камеры до начала съемок и создавая ориентировочную модель для всех остальных этапов производства фильма.

Вы первый человек, который видит работу Коэнов после завершения сценария, так ведь?

Вот что я вам скажу: я – первый человек, который смотрит фильм. Если я сделал то, что они просили меня сделать, и сделал правильно, в процессе уже редко что-то может поменяться. Судя по тому, как эти ребята все выстраивают, – а я сам несколько раз бывал на этом месте, когда работал с другими режиссерами, – можно сказать, что сначала мы делаем кино на бумаге. Это очень существенно, на этот момент фильм уже по сути снят, остается перенести его на пленку.

Когда вы начинали работать над «Воспитанием Аризоны», вы не могли себе представить значение, которое ваша работа будет иметь для огромного количества их фильмов?

Я не мог заглянуть в будущее, но я знал, что они станут великими кинематографистами; мне посчастливилось сделать одну вещь в моей жизни правильно. Я знал, что Коэны станут

одними из величайших кинематографистов в стране, и хотел быть частью этого. Помню, что, когда я смотрел фильм «Просто кровь» в колледже, несколько раз подумал: «Эти парни говорят на моем языке, я все понимаю». Когда мы познакомились, мои мысли были такими же. Мы очень хорошо ладили, и я ни разу не пожалел о нашем сотрудничестве. В те времена все было точно так же, как и сейчас, мы просто стали старше.

Что именно в фильме «Просто кровь» привлекло вашу чувствительную художественную натуру?

К тому моменту я посмотрел уже много фильмов и сам снял несколько в колледже, один из них мне очень нравился – я даже заработал на нем немного денег. И я собрал этот фильм из его раскадровки. Я много читал о раскадровке и занимался ею, а также провел несколько экспериментов в колледже, используя информацию из книг о Хичкоке и из одной замечательной книги, которая до сих пор лежит у меня в шкафу, – иллюстрированный сценарий к фильму «В поисках утраченного ковчега». Он наполнен работами невероятных художников, которые не рисовали комиксов: они были творцами раскадровок. Так что когда я смотрел «Просто кровь», я понял, что там есть кое-что, что меня зацепило, а именно – Коэны снимали этот фильм по раскадровкам. Я использовал все, что почерпнул из просмотра «Просто кровь» и создания моих собственных фильмов, при работе над «Воспитанием Аризоны». Когда мы сотрудничали, то много разговаривали о Хичкоке, о том, как он снимал свое кино. Приведу пример: самое первое, что сказал мне Джоэл, когда мы начинали работать над «Воспитанием Аризоны», это то, что в фильме не будет «обычных» ракурсов. Он произнес: «Это немного выше или немного ниже». И я полностью понял, о чем он говорит, потому что в этот момент появился еще один смысл, в этом «немного выше». Мы начали думать: а насколько конкретно немного выше? И быстро поняли, что сначала надо делать определенные зарисовки, даже при выключенной камере. Потом они пригласили Барри Зонненфельда, который, несомненно, является одним из величайших операторов, так что дальше началось нечто невообразимое, и мне очень повезло, что меня снова пригласили. Потому что этот фильм был одним из самых больших переживаний в моей

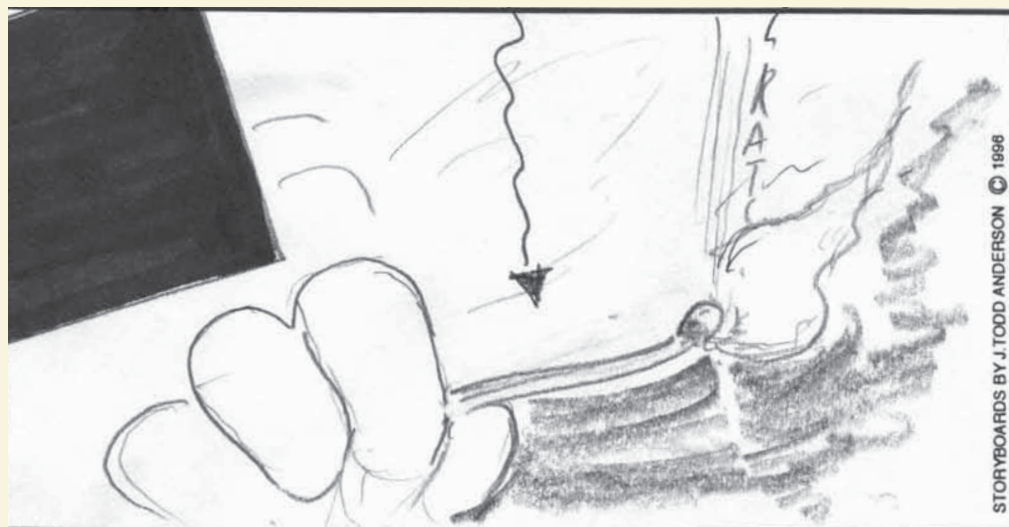
жизни. Я посмотрел нашу работу после того, как она была полностью готова, в Нью-Йорке. Ничего подобного до этого мне не приходилось видеть – все, что мы нарисовали, внезапно ожило.

Такие фильмы, как «Воспитание Аризоны» и «Подручный Хадсакера», очень графичны и основаны на форме, и, в некотором смысле, почти карикатурны. И мне кажется, они многим обязаны раскадровкам. Видится, что концепции «Серьезного человека» и «Внутри Льюина Дэвиса» как будто сложнее реализовать именно в визуальном ключе. Вам так не показалось?

Во время работы над каждым новым фильмом Коэны много рассказывали о лентах, которые им самим очень нравились. Когда мы делали «Бартона Финка», Джоэл и Итан говорили: «Обрати внимание на Кубрика!» Несколько работ Кубрика стали для меня хорошими референсами, потому что я смотрел все его фильмы. Примерно так мы пытались понять, что мы вообще делаем. Мы старались найти атмосферу, и мне посчастливилось перевести то, что мы нашли, в мои рисунки. Могу добавить, что единственный способ полностью ощутить атмосферу в их фильмах – посмотреть всю раскадровку. До сих пор я не знаю, как это работает. Они садятся и просматривают все, что мы нарисовали, и когда они начинают это снимать, можно увидеть, как атмосфера и ритм картины выходят наружу.

Движения камеры включены в раскадровки?

Как правило, да, и когда мы рисуем, Роджер Дикинс или Брюно Дельбоннель находятся где-то рядом. Они присутствуют почти всегда на каждом этапе. Когда мы работали над «Да здравствует Цезарь!» и думали, как нарисовать раскадровку, Роджер был с нами в студии. Когда ребята пытались придумать движение камеры, они консультировались с ним, понимали, как надо сделать, и я рисовал это, надеясь, что все правильно понял. Иногда мне приходилось делать несколько набросков, но если у меня получалось сделать счастливыми и Итана, и Джоэла, и Роджера, то возникало ощущение – ты дома. Так действительно и есть. Потому что после этого обычно спустя неделю или две они начинают съемки. У всей команды есть раскадровка всего фильма. Поэтому когда их получает Бетси Магрудер (помощник режиссера), она делает график из рисунков. Представляете: она может посмотреть на эти загадочные эскизы, еще не заверченные, и составить расписание съемок. Главное преимущество этих парней: их фильмы сняты еще до того, как включены камеры.



STORYBOARDS BY J. TODD ANDERSON © 1998



STORYBOARDS BY J. TODD ANDERSON © 1998



STORYBOARDS BY J. TODD ANDERSON © 1998

Как думаете, есть связь между этим процессом и плотностью, с которой идет монтаж?

Абсолютно, на 100 %. Предварительный монтаж обычно ненамного длиннее, чем финальный, и это потому, что они снимают только то, что им нужно. Я читал о том, как Хичкок делал «Ребекку» и как студия была сильно расстроена, ведь он снимал только то, что ему было нужно, и монтировать там было практически нечего. На протяжении многих лет я наблюдал, как ребята превращают этот навык в черную магию. Я не знаю, есть ли еще кто-нибудь, кто может это повторить. Счастье, что можно сидеть в сторонке и удивляться.

Меня интересует специфика раскадровок некоторых фильмов. «Фарго», например, очень простой с визуальной точки зрения, по крайней мере, он намного проще «Подручного Хадсакера».

Если позволите, я бы поправил вас и сказал, что это обманчиво простой фильм.

Расскажите о том, как вы это рисовали, потому что это одна из моих любимых работ Коэнов с точки зрения визуальной подачи.

Во-первых, «Фарго» был для меня сложным, потому что я должен был в нем играть.

Да. Вы играли роль трупа в сцене, когда появляется Мардж, чтобы расследовать убийство на дороге. И это вдвойне смешно, потому что это какой-то неблагодарный

момент, у вас роль трупа, но вы также стали частью дурацкой легенды о том, что роль трупа играет Принс.

Вот как все было. Мы с Итаном пошли в кино. В фильме, который мы смотрели, играл Принс, и в титрах был его символ. На обратном пути из кинотеатра Итан сказал мне: «Мы должны что-то подобное сделать для тебя, Джей Т одд. Я серьезно говорю!» Мы сделали фонетический символ, который напоминал значок Принса, но мы положили его на бок, и я добавил смайлик. Мы просто прикалывались, мы его добавили в фильм в качестве шутки. Но все в это поверили. Это было очень странно. Это было действительно весело, но все в это верили. По слухам, в фильме появился Принс, но его там не было. Принс не имел к этому никакого отношения. Это была шутка, которую придумали Итан, Джоэл и я, мы просто думали, что это будет забавным, и сделали это.

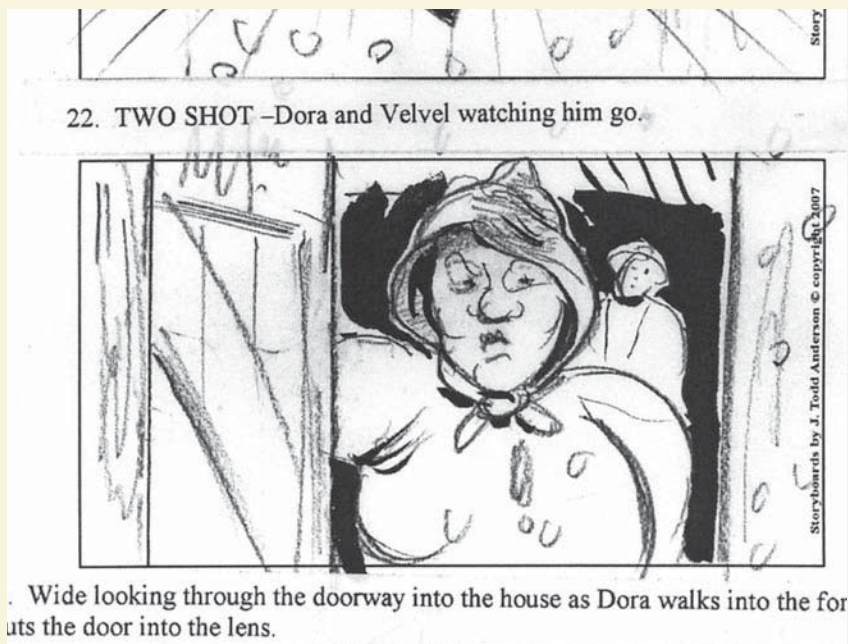
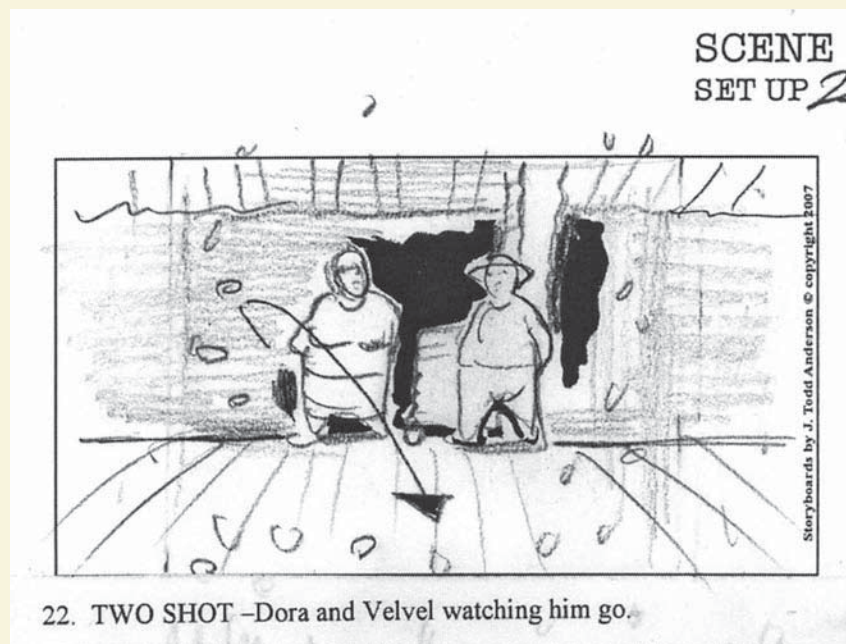
Кто-то из Коэнов умеет рисовать?

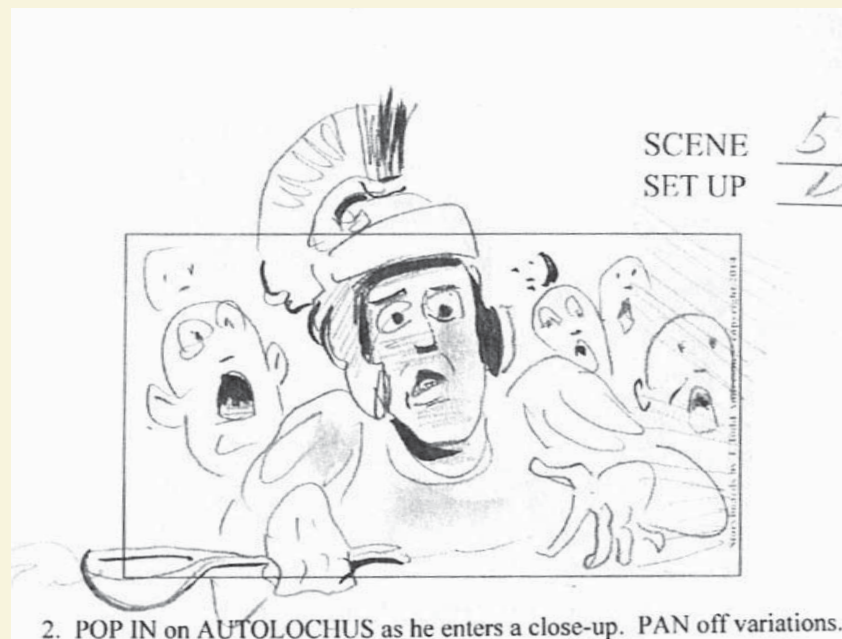
Да, Итан немного рисует. Он рисует эскизы. Итан оказался хорошим художником, и я беру его зарисовки в расчет. После того как Коэны заканчивают сценарий, но до встречи со мной они встречаются друг с другом. Итан приносит маленькую записную книжку с эскизами. Джоэл составляет список кадров. Они думают о том, что будет происходить, что должно двигаться, и Итан делает очень простой рисунок. Раньше я всегда над ним подшучивал, потому что у героев его рисунков всегда были пороссячи носы, а он мне отвечал: «Потому что это нижний ракурс». Так что там есть язык, который Итан передает

мне своими рисунками. Оба брата дают мне отличные описания того, каким они видят кадр, и я рисую до тех пор, пока мне не понравится моя работа. Как только это происходит, я понимаю, что делать дальше, потому что уже прочитал сценарий. Кстати, не слишком глубоко вчитываюсь в него, потому что как только я пытаюсь додумать что-то и добавить собственных идей, то почти всегда ошибаюсь. Первый раз, когда мы собираемся, все происходит так быстро и так свободно, что даже не верится. Вы видите эскизы и не можете по-настоящему понять, что на них нарисовано, но я беру эти рисунки с собой и немного прорабатываю их, а затем показываю братьям, и они выносят вердикт: «Да, это то, что нужно» или «Нет, это не так. Давай переделаем и сделаем так». Потом я вношу корректировки и просто двигаюсь по течению. Мы творим это в таком линейном взаимодействии, где я очень много работаю над маленькими рисунками Итана, когда мне нужна подсказка. Теперь у нас все налажено, и когда мы заканчиваем этот процесс, они готовы к съемкам.

Я читал, что вам обычно требуется от шести до восьми недель.

Это правда, и должен вам сказать: меня поражает, что они снимают столько же времени, сколько я рисую раскадровки. Во время этого процесса важно держать в голове одну мысль – нужно брать действительно надежную идею и развивать ее. Дело в том, что Коэны всегда уверены в том, что они хотят сделать, и это приносит им счастье. Когда они делают кино, они находят людей, которые могут





принять и развить их идеи в том направлении, о котором братья даже не могли бы подумать, как это делают Джесс, Мэри и Роджер, Нэнси Хаг, Питер Кёрланд, Бэтси, Бруно и Боб. Это люди, которые включаются, как только у знают направление, в котором им надо двигаться. Диззи Дин обычно говорил: «Это не хвастовство, если ты можешь это сделать». И они просто начинают развивать идею и превращать ее в нечто большее, чем братья могли бы сделать только своим воображением. Коэны окружают себя великими людьми. Я говорю не о себе, а обо всех тех людях, которые их окружают и которые способны понять, чего хотят братья, поэтому они сразу схватывают идею и начинают ее развивать. И могут вовремя остановиться, когда этот процесс завершен. Много лет назад мне довелось работать с Фрэнком Озом, и он говорил, что главное – уметь наблюдать за своей работой снова и снова и вносить тонкие изменения. И я смотрю на этих ребят, они умеют это делать: они могут наблюдать и делают это с просто невероятной сосредоточенностью.

Как вы думаете, режиссерские обязанности, поделенные в титрах пополам, сделали разделение между братьями в работе на съемочной площадке более равномерными?

Они оба всегда были режиссерами. Коэны как один человек, реально. Я читал, что в истории уже были такие люди, которые были способны на такое взаимодействие, братья Райт например.

То есть вы хотите сказать, что нет такого, что, например, Джоэл никогда не интересовался

камерой или композицией кадра больше, чем Итан?

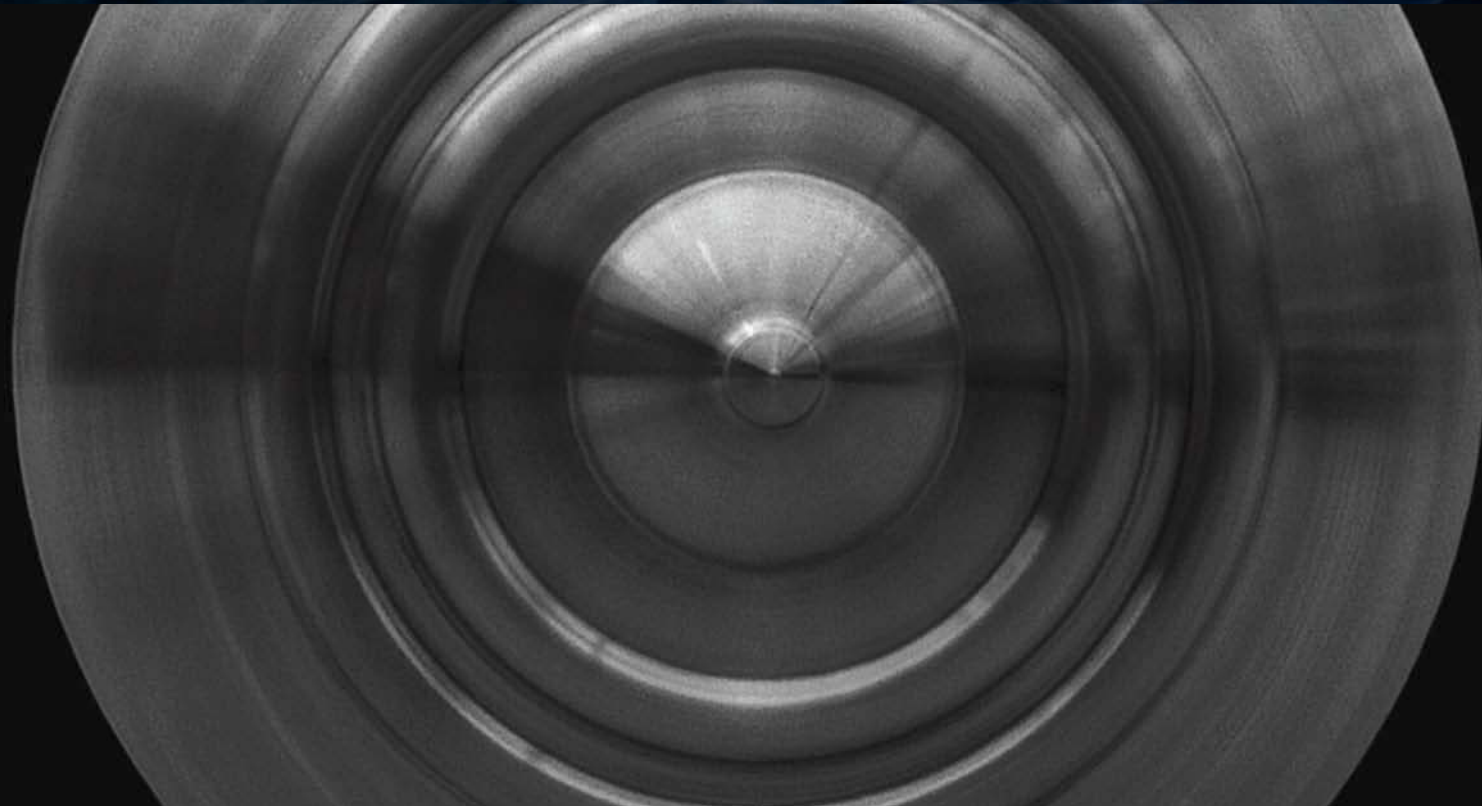
Зависит ото дня; в один день будет так, а в другой все поменяется. Здесь нет никакого жесткого правила, кроме того, что «они оба руководят». Я так это оцениваю. Один все видит с одного ракурса, второй – с другого, но это один и тот же кадр. Когда я с ними познакомился, то сразу понял, что важно общаться с ними обоими одновременно. Потому что если скажу что-то одному из них и придет второй, этот первый попросит меня сказать то же самое второму. И я предложил: «С этого момента вы оба должны быть передо мной». Именно так это работает лучше всего. И так мы и делаем с тех пор. Я действительно не слушаю, что хочет мне сказать один, пока рядом не будет второго. Они как инь и ян. Один из них – это инь в этот день, а в другой он уже ян. Они дополняют друг друга в прогрессии, и это очень сложно объяснить людям. Большинство братьев не имеют такой связи. Но эти ребята во многом так дополняют друг друга; поэтому у них так много способов делать работу.

Когда я смотрел «Внутри Льюина Дэвиса», мне он показался очень трогательным, так как это история о парне, который пытается создавать музыку сам после самоубийства его партнера. Для него это трагично. В фильме он предстает упрямым придурком, который хочет стать сольным исполнителем; он ни с кем не хочет играть, потому что не может представить себе работу с кем-то другим.

Не поймите меня неправильно – они разные люди. Я общался с ними по отдельности. Итана

я знаю немного лучше, чем Джоэла, и когда они не вместе, это разные люди, и я отношусь к ним не одинаково. Иногда, когда мы выходим куда-то и мы не работаем, это бывает трудно разделить, но если я и умею что-то делать, так это переключать передачи и работать с ними обоими, и мне это нравится. Они не заканчивают друг за другом фразы, они не делают ничего подобного. Когда я разговариваю с ними вне работы, они очень разные. Есть точка, с которой мы впрягаемся все вместе и идем. Именно тогда это начинает происходить, когда я включаю другой набор чувств и способностей и пытаюсь четко расставить свои приоритеты в том, что они хотят сделать. Я здесь часть команды и просто делаю все возможное, чтобы дать им то, что они хотят. Это все о следующей картине Коэнов, вот почему я здесь. Мне очень повезло.







Вот это зрелище!

2010 — 2016

В 2005 году были посмертно опубликованы мемуары Дэйва Ван Ронка «Мэр МакДугал-стрит», их очень быстро раскупили — в основном поклонники фолк-музыки, знакомые со скромным творчеством и легендой покойного певца. Самоотверженный гитарист Ван Ронк сначала играл джаз, потом — фолк в перерывах от работы в торговом флоте, он был неотъемлемой частью программы на сцене кофейни Гринвич-Виллиджа в начале 1960-х. В книге Ван Ронка рассказ о том периоде и злоключениях музыканта на пути к концертам, с концертов и на концертах (а также эпизоды с известными именами, такими как Боб Дилан). Это интересное чтение. «Его язвительный голос — это часть того, что вовлекает вас в чтение, — сказал Джоэл Коэн в интервью New York Times в 2013 году. — Это лучшая вещь из тех, что знаю, которая дает представление о том, каково было быть музыкантом в то время».

«Следующий фильм Коэнов об иконе фолк-музыки Дэйве Ван Ронке?» — спрашивал в заголовке Collider в июне 2011 года, ссылаясь на комментарии, которые Коэны сделали во время интервью Ноа Баумбаху. Но в интервью, которые проводились перед премьерой фильма «Внутри Льюина Дэвиса» на Каннском кинофестивале в 2013 году, создатели фильма позаботились о том, чтобы указать, что новый фильм (первый за три года после «Железной хватки» — это была самая долгая пауза со времен перерыва между выходом «Игр джентльменов» и «Старикам тут не место») был не столько биографией или экранизацией книги «Мэр МакДугал-стрит», а скорее творческим прыжком в среду музыканта. «В нашем сознании Ван Ронк был «типичным фолк-исполнителем», пока мы не осознали, кто именно главный герой фильма», — сказал Итан НРР. «Внутри Льюина Дэвиса» снимали на натуре в Нью-Йорке, это был первый фильм Коэнов, который они создавали, не отвлекаясь на другие проекты; и финансировался он в основном французским дистрибьютором Studiocanal с окончательным бюджетом в 11 миллионов долларов.

Как и во время поисков девушки на роль Мэтти из «Железной хватки», Коэны развернули широкую кампанию по поиску актера на роль Льюина Дэвиса: одним из критериев было умение петь и играть на гитаре (подход, отличающийся от кастинга в «О, где же ты, брат?»),

в котором Клуни пел под фонограмму). Выбрать на эту роль относительно неизвестного актера Оскара Айзека, бывшего вокалиста ска-группы, который кричал каждому журналисту, что он вырос с плакатом «Перекрестка Миллера» на стене, было отличным решением. Когда фильм получил в Каннах положительные отзывы, его грубая, несентиментальная, но музыкально убедительная игра была выделена как самый выдающийся элемент картины. «Успех или провал фильма полностью лежит на плечах Оскара Айзека, и он абсолютно точно носит коэновские диалоги и атмосферу, как перчатки», — писал Кевин Джаггернат в IndieWire.

Коэны решили не задерживаться в Каннах и не ждать свой Гран-при от жюри (во главе которого сидел Стивен Спилберг) — деталь, которая была отмечена несколькими журналистами (и рассматривалась как соответствующая их привычкам медийных персон). Но так же, как «Бартон Финк», обласканный в Каннах, но не имевший успеха в американском прокате, «Внутри Льюина Дэвиса» провалился в «установлении контакта с публикой», если процитировать владельца музыкального клуба, которого играет Ф. Мюррэй Абрахам. (Финальных кассовых сборов в 32 миллиона долларов было достаточно, чтобы покрыть бюджет фильма.)

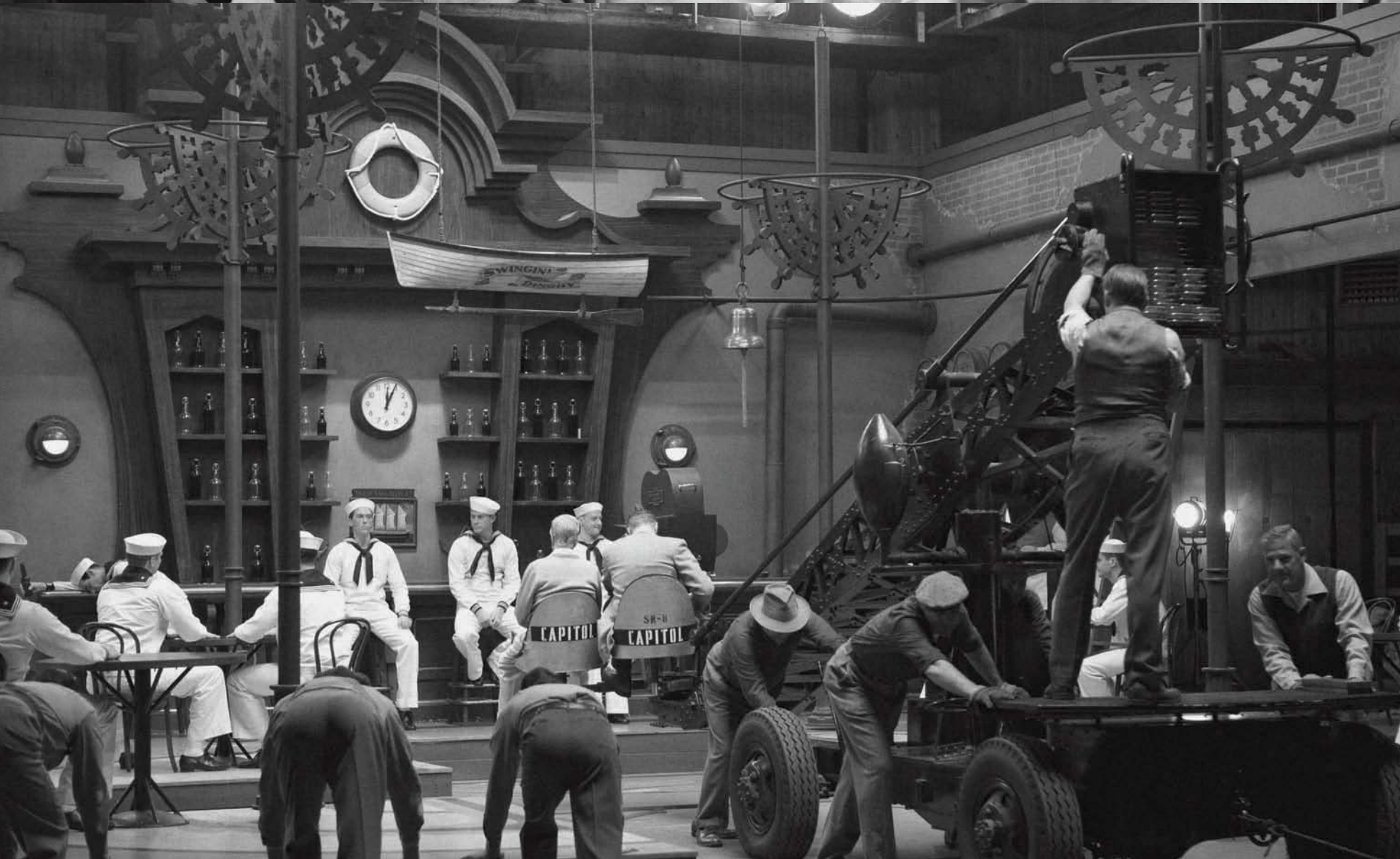
Самыми громкими недоброжелателями фильма были ветераны Гринвич-Виллиджа, которые считали, что Коэны, по словам музыканта Сюзана Веги, взяли «пульсирующую, сверкающую, амбициозную, романтическую, коммунальную, сумасшедшую, пьяную, скандальную жизнь и превратили ее в медленное, блеклое, грустное кино». Vegy процитировал Chicago Reader в 2014 году под заголовком «Атака армии фолка на “Внутри Льюина Дэвиса”», с картинкой из «Властелина колец». В более общем плане проблема была в том, что жесткий, беспощадный тон фильма был именно таким, каким заявлялся в анонсах: кинокритики из журналов и газет не смогли побудить зрителя посмотреть фильм о непривлекательном персонаже в относительно неизвестном широкой общественности поп-культурном контексте. Саундтрек Ти-Боуна Бёрнетта в фолк-стандартах (в основном исполненный актерами Айзеком, Кэри Маллиган и Джастином Тимберлейком, с несколькими оригинальными песнями Ван Ронка и Боба

Дилана) не стал таким звездным, как альбом к фильму «О, где же ты, брат?».

После «Внутри Льюина Дэвиса» Коэны обратились к замыслу, который покоился в их головах со времен 1999 года, когда они разговаривали с Джорджем Клуни во время съемок фильма «О, где же ты, брат?» о комедии, действие которой разворачивается в эпоху немого кино и в центре которой – кумир женщин, играющий римского центуриона. «Это про киноиндустрию, про жизнь, про религию и веру, – говорил Итан Энн Томпсон во время пресс-тура к фильму «Внутри Льюина Дэвиса». – Есть большая вероятность, что это будет наш следующий фильм». В 2014 году Коэны подтвердили, что в фильме под названием «Да здравствует Цезарь!» снимется Клуни (который якобы заставлял их работать годами, чтобы воплотить это в жизнь), но действие будет происходить в 1950-е и в равной степени сфокусировано на тщеславной звезде и на трудолюбивом студийном управляющем, курирующем несколько проблемных производств. По сравнению с душевным и дешевым фильмом «Внутри Льюина Дэвиса», «Да здравствует Цезарь!» был крупным студийным проектом с бюджетом в 20 миллионов долларов от Universal Pictures и снимался в Лос-Анджелесе. На этот раз Коэны пригласили звезд: Джош Бролин, Ченнинг Татум, Тильда Суинтон, Джона Хилл, Скарлетт Йоханссон и Рэйф Файнс, чье присутствие подарило истории про старый Голливуд привкус правдоподобности. Оригинальность задумки была усилена тем, что действие поместили в студию Capitol Pictures – ту же выдуманную компанию, которая фигурировала в «Бартоне Финке», хотя Коэны отбросили идею, что фильм – это всего лишь понятная только некоторым людям шутка. «Многие обзоры «Да здравствует Цезарь!» – плохие и хорошие – говорят, что это мистификация, или пародия, или сатира, – говорил Итан Time Out. – Какого фига? Я этого не понимаю. Посмотрите на танец Ченнинга Татума. Мы не обманываем. Мы стараемся поставить хороший танцевальный номер!»

Раскол в ряду критиков после его высказывания был реальным. «Да здравствует Цезарь!» открыл Берлинский кинофестиваль 2016 года, примерно в то же время он вышел в Соединенных Штатах – странная стратегия выпуска фильмов в четвертом квартале, в сезон вручения премий. В Variety Джастин Чанг высоко оценил «бесстрастное изобилие», хотя добавил, что «его более вдумчивые, неуловимые оттенки могут помешать более широкому общественному признанию». И он был прав: согласно опросу CinemaScore, зрители поставили фильму унылую тройку, что говорит о том, что звездный состав и буйная энергия «Да здравствует Цезарь!» по большей части смутила любителей мейнстрима.

Реальные негативные последствия, однако, появились после интервью, которое Коэны дали Daily Beast. Они ответили на критику, сказав, что их работа не была очень «разнообразной», особенно в отношении полностью белого актерского состава нового фильма. «Почему они выбирают какое-то отдельное кино и говорят: «Почему здесь нет черных, китайцев или марсиан? Что происходит?» Это вопрос, которого не понимаю. Люди, которые задают такие вопросы, должны мне это объяснить». «Очень важно правильно рассказать историю, которую вы снимаете, – добавил Итан. – Там могут быть и темнокожие, и вообще люди любой этнической принадлежности, но их может там и не быть». Некоторые критики ухватились за этот комментарий (и заявление Джоэла о том, что вся дискуссия была «идиотской») как за боеприпасы, чтобы попытаться сбить с пьедестала пару кинематографистов, удостоенных «Оскара». Другие выразили сожаление по поводу того, что любимые и влиятельные режиссеры не проявили более дальновидную и политически корректную точку зрения в поляризованном климате, все более благоприятном для позирования воинов от культуры. (Спор был не очень уместным, если учитывать подтекст фильма, в котором рассуждается, может ли сфера развлечений, и должна ли, выступать в роли троянского коня для идеологии.) В августе 2017 года Netflix объявил, что Коэны напишут сценарий и станут режиссерами мини-сериала из шести частей под названием «Баллада Бастера Скраггса». Так они стали последними среди крупных кинематографистов (наряду с Пон Чжун Хо, Дэвидом О. Расселлом, Вуди Алленом и Мартином Скорсезе), которые начали работать напрямую с потоковым гигантом. Проект был описан как вестерн, состоящий из шести историй, связанных только темой о Диком Западе, что сделало бы его первым настоящим набегом Коэнов на эпизодическое повествование. Совместное заявление Коэнов относительно контракта было еще более лаконичным, чем их выступления на церемонии награждения: «Мы стриминговые ублюдки!»





Железная Хватка

(True Grit)

ПРЕМЬЕРА:

22 декабря 2010

БЮДЖЕТ:

38 миллионов долларов

СТУДИЯ:

Paramount Pictures

В РОЛЯХ:

Джефф Бриджес

Хейли Стайнфелд

Мэтт Дэймон

Джош Бролин

Барри Пеппер

Дэкин Мэтьюз

Ярлат Конрой

Пол Рэй

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Чарльз Портис	30%
Чарльз Лоутон	20%
Генри Хэтэуэй	15%
Джон Форд	15%
Джон Уэйн	10%
Виски	7%
Змеиный яд	3%

Если считать, что «Серьезный человек» заканчивается явлением Всемогущего, то вполне уместно сказать, что «Железная хватка» начинается религиозной увертюрой. Под мелодию фортепиано, заимствованную композитором Картером Бёруэллом из гимна XIX века *Leaning on the Everlasting Arms* Энтони Дж. Шоултера, камера медленно приближается к дому, освещаемому камином. Через окно с четырьмя панелями пламя кажется горящим крестом. Святая троица христианских отсылок завершается цитатой из Ветхого Завета: «Нечестивый бежит, когда никто не гонится за ним». Библейский стих служит подходящей эпиграммой к фильму, в центре которого – группа охотников за головами, они гоняются за разыскиваемым преступником в Техасе времен Гражданской войны, месте, в котором Библия по-прежнему почитается.

«Железная хватка» стала важным фильмом для Коэнов: она имела гигантский кассовый успех и целых 10 номинаций на «Оскар». Это означало, что впервые со времен фильма «О, где же ты, брат?» режиссеры умудрились вызвать сильные, приятные толпы эмоции, обычно не свойственные их бренду. Противопоставленные хладнокровной буффонаде «После прочтения сжечь» и ядовитой социокультурной сатире «Серьезного человека», большой бюджет нового фильма и длинные очевидные нити повествования, такие же линейные, как сам горизонт, казалось, указывали на смещение творческих импульсов. «Он более банальный, – признался Джоэл *Vanity Fair*. – Банальный – это не самое грязное слово. Когда мы говорим о молодежной приключенческой истории, в ее сюжете есть что-то крайне простое и элементарное. И вам не хочется этого менять. Именно это и привлекает в таких историях. Именно в этом их сила».

Под молодежной историей подразумевался роман Чарльза Портиса «Железная хватка» 1968 года, его уже экранизировал Ёнри Хэтэуэй в 1969-м. Это кино, тоже коммерческий хит, было знаменито в основном тем, что принесло Джону Уэйну первый в его карьере «Оскар» за роль одноглазого маршала Рубена Рустера. В интервью Коэны сказали, что делали не ремейк фильма, а экранизацию книги. Однако, как и с «Играми джентльменов» и со «Старикам тут не место», верность Коэнов исходному материалу – сложный вопрос. Их «Железная хватка» действительно ближе к роману, чем фильм Генри Хэтэуэя, но те немногие изменения, которые они внесли, все же привели их в ту же тревожную, амбивалентную атмосферу их предыдущих работ. Даже кажущийся ясным библейский стих оказывается уловкой, как и мудрость Раши в «Серьезном человеке». «Нечестивый бежит, когда никто не гонится за ним» – это только фрагмент фразы. Коэны аккуратно удаляют вторую часть Притчи 28:1, которая заканчивается следующими словами: «а праведник смел, как лев». Мэтти Росс (Хейли Стайнфелд) – главная героиня фильма, смела, как лев, когда она пытается отомстить за убийство своего отца. Но все равно «Железная хватка» оказывается трактатом об уродливой тщетности мести, которая отличается местом действия, но наполнена такой же болезненной экзистенциальной меланхолией, как и фильм «Старикам тут не место».

Такая негативная точка зрения к сведению счетов выносит «Железную хватку» немного в сторону из потока фильмов начала XXI века. Квентин Тарантино открыл «Убить Билла» (2003) пословицей «Мсть – это блюдо, которое лучше подавать холодным» – фраза, приписываемая Шекспиру, но использованная в «Звездном пути». Этой пословицей Тарантино обозначил свое личное предпочтение к невероятно жестокому и холодному насилию. В течение следующего десятилетия этот фетиш станет стандартом индустрии, тогда Голливуд войдет в эпоху триллеров о мести, которая начнется с ремейков эксплуатационных фильмов 1970-х, например «Жажда смерти» (1974), и дойдет до барочной жестокости и пыточного порно, как «Хостел» (2005) и обе версии «Девушки с татуировкой дракона» (2009 и 2011). «Железная хватка» – фильм, конечно, жестокий, но не сенсационно; он менее кровавый, чем «Старикам тут не место», даже несмотря на то, что этот фильм всерьез рассуждает о жизни и смерти, делая последнюю мучительной. Любое комедийное действие в фильмах Коэнов всегда впереди всего остального: например, сцена публичного

повешения, где двум приговоренным к смерти дают высказаться, а третьему буквально затыкают рот мешком. Есть также нечто смешное в сцене, когда Мэтти приветствует гробовщик в Карсон Сити, куда она едет забрать тело отца, убитого его работником во время ссоры за карточной игрой. Этот гробовщик (характерный актер Ярлат Конрой) имеет высокопарную, формальную манеру говорить, что заставляет даже самые приветливые его высказывания звучать странно зловеще. Так происходит, например, когда он предлагает Мэтти остановиться в его похоронном бюро. «Если захочешь спать в гробу, ничего страшного», – говорит он ей, давая понять, что в городе, где смертность тревожно высока, гробов у него навалом. Получается, что накануне ее путешествия в пустыню, в которое она пустится, чтобы отомстить за отца, Мэтти приглашают ощутить нечто вроде тайного просмотра ее собственной смерти.

Фраза, которую Конрой повторяет с патологическим безразличием, присуща многим персонажам Коэнов, застрявшим в своих собственных личностных петлях. Этой строки нет в романе Портиса. Она служит, как и фраза «Прими неизведанное» в «Серьезном человеке», ключом от всех замков, который открывает главные темы фильма. Это ключ к существенным вещам как для Мэтти, так и для зрителя. Ставя рядом жаждущую мести Мэтти и владельца ритуального агентства, Коэны как бы говорят, что мсть не просто холодная, но и липкая. История Мэтти начинается с того, что она ночует рядом со смертью и подходит к ней все ближе и ближе, пока буквально не оказывается на глубине шести футов во время кульминации фильма.

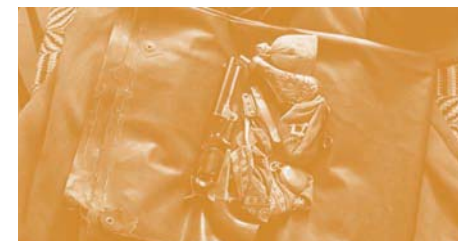
«Железная хватка» наполнена трупами в разных стадиях разложения: повешенные преступники; мертвец с выклеванными глазами, висющий на дереве; скелет, поблескивающий в темноте пещеры. Чудачества Рустера Когберна (Джефф Бриджес) и техасского рейнджера ЛаБифа (Мэтт Дэймон) (и комический талант актеров) практически не видны за их суровостью. Как и в фильме «Старикам тут не место» с его жестким размеренным стилем, есть ощущение, что Коэны намеренно скрывают свою иронию в «Железной хватке» в сценах вроде публичного повешения – свидетельствах зудящих пальцев на спусковом крючке пистолета. Но если режиссерам удалось путем невероятных усилий добиться искренности повествования, то эти сцены становятся лишь еще более впечатляющими.

Одна из общих черт фильмов «Старикам тут не место», «После прочтения сжечь», «Серьезный человек» и «Железная хватка» – это скудность кинематографических аллюзий. По сравнению с



НОВЕНЬКАЯ В ГОРОДЕ

Когда Мэтти Росс прибывает в Форт-Смит, ее отражение накладывается на отражение города в окне поезда. Фильм воссоздает образ Дикого Запада в воображении главной героини.



ЕСТЬ ПИСТОЛЕТ, ПОЕХАЛИ!

Мэтти ценит кольт своего покойного отца эпохи Гражданской войны и намеревается его использовать, чтобы отомстить за смерть родителя. Символический вес пистолета значительно превосходит его фактический размер.







Эпизода, где Рустер и Мэтти подъезжают к дереву, на котором повешен человек, нет в книге. Мрачная, как будто сошедшая с карты Таро, фигура висельника – идея Коэнов, играющая как на визуальном, так и на тематическом уровне. Положение Мэтти наверху дерева как бы говорит о том, что она вне вопросов жизни и смерти. Позднее, когда девушка упадет в пещеру, она окажется на другом конце этого утверждения.



Пьяное бездействие Рустера Когберна напоминает роль Чувака в «Большом Лебовски». По мере развития сюжета маршал стряхивает с себя апатию и показывает характер, защищая Мэтти во время ее поисков.



МОЯ ЦЕЛЬ ПРАВЕДНА

Мэтти застреливает Тома Чейни, но момент ее триумфа длится недолго. Смелость, которая требуется для того, чтобы нажать курок, изменяет ей, когда она падает в пещеру и ее кусает змея – ядовитые последствия мести.



В БОЖЬИХ РУКАХ

Финальный кадр со взрослой Мэтти обрамлен могильными плитами и озвучен гимном XIX века. Это ироничный момент – у нее нет руки, и она теперь всецело «в божьих руках».



неистовыми фильмами периода до «Фарго» или дикими постмодерновыми жестами «Большого Лебовски» или «О, где же ты, брат?», они относительно замкнуты: это не упражнения в интертекстуальности. В «Железной хватке» есть отсылки к другим вестернам, но они очевидны до такой степени, что кажутся поверхностными. Рассматривая один ясный визуальный момент, кинокритик Армонд Уайт отмечал, что, «когда Рустер заглядывает в пустую шахту, его тень напоминает финальный кадр «Искателей» с Итаном Эдвардсом Джона Уэйна». Классический фильм Джона Форда 1956 года, который тоже является критикой праведной мести, цитировали десятки режиссеров, начиная от Мартина Скорсезе и Стивена Спилберга и заканчивая С. Крэйгом Залером в фильме «Костяной томагавк» (2015), но в жесте уважения Коэнов больше ценности. Это изображение связывает Бриджеса с его предшественником в роли Рустера Когберна, но затем Коэны уничтожают это сходство, заставляя своего героя выпустить всю обойму в темноту – архаичная фигура беспомощно и бессмысленно стреляет в пустоту. Рустер становится в руках Мэтти орудием убийства Тома Чейни (Джош Бролин), сумасшедшего игрока с бешеной собакой, который убил ее отца. Во время их совместного путешествия Рустер становится своего рода приемным отцом Мэтти, несмотря на то что его прошлое звучит как поучительная история: его изуродованное тело и постоянное пьянство – это последствия жизни профессионального убийцы. Главной шуткой во всех версиях этой истории (в книге и в обоих фильмах) становится факт, что Мэтти более уверена и компетентна, чем бывалый охотник за головами, которого она наняла за его «железную хватку». Однако игра Стайнфелд выходит за рамки отважной очаровательности Ким Дэрби в

фильме Хэтэуэя и даже за описание персонажа Портисом. Ее Мэтти такая хладнокровная и безжалостная, что даже пугает, в то время как Бриджес проявляет небывалую щедрость и уступает, превращая Рустера в более или менее второстепенного персонажа. Скромность Бриджеса отчасти объясняется тем, что за его плечами куда менее легендарный багаж ролей, чем был у Уэйна. В 1969 году роль Рустера Когберна была для Дюка способом возвыситься и почтить разом всех своих вестерновых персонажей – преждевременно прощальный круг почета для карьеры, которая по большей части не сходилась с этой узкой тропинкой. Бриджес также получил свою долю в вестернах, но он все же более разноплановый актер (он, так же как и Уэйн, получил «Оскар» за сентиментальную игру в фильме «Сумасшедшее сердце» 2009 года). Рустер Бриджеса не такой легендарный, как Рустер Уэйна. К счастью, игра Бриджеса живая и смешная: он отыгрывает пьянство Рустера с такой же тяжеловесной грациозностью, как укуренность Чувака, блуждающего по Лос-Анджелесу в «Большом Лебовски». Даже несмотря на свои затуманенные алкоголем мозги, Рустер достаточно опытный человек, чтобы предупредить Мэтти о том, что ее ждет, и о том, что погоня за Томом Чейни – это не «охота за енотом». «Идея та же», – отвечает Мэтти. Ее ответ столь же прагматичен, сколь наивен. Мэтти вообще не представляет, что ее ждет, она видит «бахвальство» Рустера, но своего собственного не замечает. По мере развития сюжета она освобождается от своих иллюзий относительно жизни и смерти. Когда Мэтти и Рустер оказываются у дерева, на котором повешен человек – кадр идентичен кадру с профессором Дорром, висящем на мосту в «Играх джентльменов», – это образ с резкой, зловещей ясностью карты Таро.

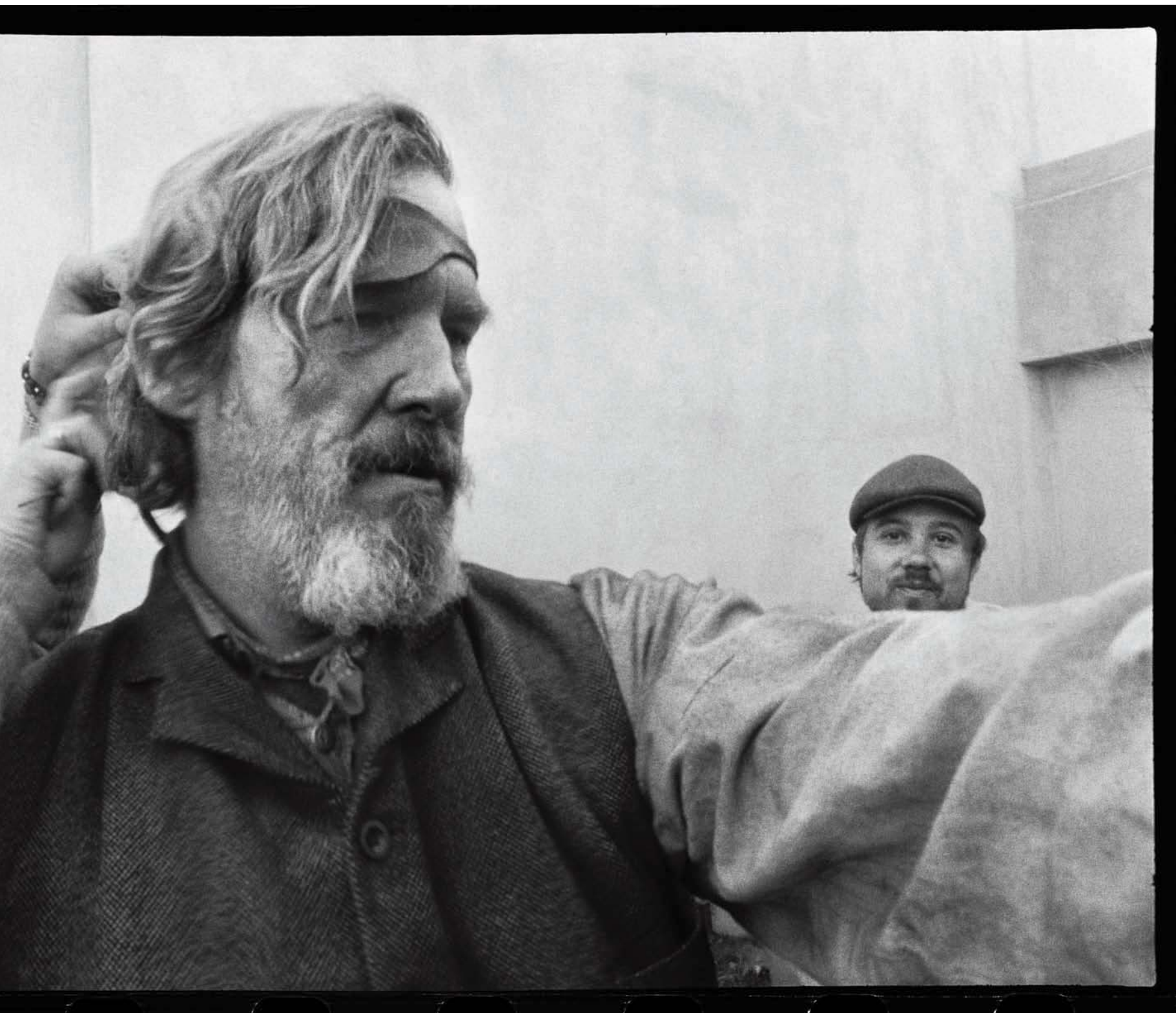
Этой сцены нет в первой экранизации и в романе; это идея Коэнов, и ее визуальный гротеск требует чтобы с ней считались. Когда Рустер отправляет Мэтти отрезать веревку, на которой висит тело, чтобы, возможно, найти в карманах какие-то деньги, – это укрепляет связь между смертью и материальной и психологической экономией времени и места, где охотники за головами, такие как Рустер, получили специальное разрешение действовать. Приказы Рустеру обычно заканчивались фразой «живым или мертвым», так что безразличие к повешенному телу в его окружении имеет смысл. Ему все равно, что живой, что мертвый. Но остается трогательная человечность в том, как Коэны заставляют его проинструктировать Мэтти, которая забирается на дерево, и оставаться скрытым, когда он продает тело группе людей, которые подъезжают следом. С того места в ветвях Мэтти все еще занимает более высокую моральную позицию. Но ее высокий статус сохраняется недолго: «Железная хватка» сбрасывает ее до уровня Рустера, а потом и до уровня Чейни. Ее первая встреча с Чейни прекрасно поставлена: персонажи стоят по щиколотку в горном ручье, – граница, которая физически отделяет ее от начала поисков и от их конца. Ручей также служит порталом в испорченный мир Чейни: это американский вариант Стикса. Мэтти удается подстрелить его из отцовского кольта, но после преступник тащит ее через реку, оставляя позади Рустера и Лабифа. Девушка не осознает того, что попадает в другую реальность. Ее надо спасти, и ее спасут, но это не означает, что она будет в безопасности. Самый известный момент в «Настоящем мужестве» Хэтэуэя – эпизод, когда Рустер Уэйна, ободренный своей отцовской ответственностью, а также наслаждающийся возможностью принять



участие еще в одной перестрелке, рычит: «Защищайся, сукин ты сын!» на «счастливчика» Неда Пеппера (Роберт Дювалл) и его банду преступников и скачет на них, схватив у здечку зубами и сверкая пистолетами. Эту сцену Коэны воспроизводят с почтением, вплоть до отдаленной широкоугольной перспективы камеры. Различия, однако, более важны, чем сходства. В «Настоящем мужестве» Хэтэуэя Рустер также убивает Тома Чейни практически сразу после его триумфа над Недом Пеппером, не дав Мэтти запачкать руки. В фильме Коэнов Мэтти убивает Чейни, то же происходит и в романе Портиса.

В то же время она падает в пещеру, кишашую ядовитыми змеями: два момента, которые так же тщательно синхронизированы, как исправление оценки Ларри и появление торнадо в «Серьезном человеке». Действия имеют последствия: нажимая на курок, она навлекает на себя беду. Падение Мэтти в пещеру в версии Коэнов более кошмарно — уходит она оттуда не только со сломанной рукой, — чем та же сцена в фильме Хэтэуэя. Коэны здесь обращают внимание на ход повествования: если в эпизоде с повешенным человеком Мэтти сидела над Рустером, то сейчас он должен спуститься, чтобы спасти ее. Стоя у

входа в пещеру, он стреляет по ползающим вокруг девушки змеям и ругается в стиле «Искателей». В этот момент он перестает быть падшим человеком и становится спасителем. Религиозный оттенок открывающей сцены фильма возвращается и углубляется: Рустер вырезает миниатюрный крест на руке Мэтти, чтобы высосать яд. И когда они скачут назад к цивилизации на лошади Мэтти, снова звучит *Leaning on the Everlasting Arms*. Использование этого гимна может быть самым экзотически эмоциональным использованием музыки во всей фильмографии Коэнов: аранжировка незамысловата, но она



сопровождает светящиеся в темноте, залитые лунным светом кадры всадников,двигающихся медленно на фоне прекрасного пейзажа. Эта мелодия переводит «Железную хватку» в магический реализм, который отказывается от аудиовизуального языка вестернов. Кадры здесь напоминают триллер Чарльза Лоутона «Ночь охотника» 1954 года, в котором *Leaning on the Everlasting Arms* – главная музыкальная тема. В фильме Лоутона под звездным небом ребенок Джон Харпер (Билли Чэпин) плывет вниз по реке с сестрой Перл (Сэлли Джейн Брюс), они невинны, преследуемы злобой в лице

преподобного Гарри Пауэлла (Роберт Митчем), афериста, у которого на руках вытатуированы слова «любовь» и «ненависть». Эти татуировки, возможно, являются самой известной деталью фильма и символизируют дуальность, существующую в каждом человеке. В «Железной хватке» противоречия Гарри переходят к Рустеру Корберну, ангелу-хранителю, который также является наемным убийцей. Более жесткая сторона Рустера проявляется, когда он вынужден стрелять в загнанную лошадь Мэтти, Малыша Блэки, он делает это с холодной расчетливостью, выдавая желание убить за

убийство из милосердия. В бреду, вызванном укусом змеи, Мэтти чувствует себя виноватой и разъяренной, так как она ответственна за смерть невинного существа, хоть стреляла и не она, а Рустер. Но она горюет не только по Блэки и по отцу, а, скорее, по их противоположности, Тому Чейни, убийство которого, каким бы праведным оно ни было, очернило ее чистоту: для Мэтти нет пути назад. Для этого великолепного галлюцинаторного эпизода Коэны отбирают самые важные элементы «Железной хватки»: грубую красоту Запада, хрупкость человеческих чувств, последствия, которые приходят и,



перефразируя слова шерифа Белла в «Старикам тут не место», становятся «частью этого мира». В «Железной хватке» убийство Тома Чейни привязывает Мэтти к Рустеру раз и навсегда – старый убийца и его подмастерье, – но оно также отдаляет ее от той девчушки, которая однажды приехала в Карсон Сити. И, как элегантно, но достаточно убедительно показывают Коэны в эпилоге фильма, это убийство буквально стоит ей потери части себя.

Мэтти Ким Дэрби, похоже, не сильно переживает из-за своих испытаний; подразумевается, что она вскоре вылечится, и оригинальная «Железная хватка» завершается последним «ура» Рустеру (на самом деле Джону Уэйну). Героиня Стайнфелд теряет руку, даже несмотря на усилия Рустера: яд распространился слишком глубоко. Когда Коэны переносят нас на 25 лет вперед, Мэтти уже взрослая (ее играет Элизабет Марвел), эффект получается грандиозным из-за уродливой культы, которую не может скрыть даже длинное платье. Эта женщина настолько набожна и взволнована, что едва может дышать; ее ранняя зрелость превратилась во что-то гораздо

менее привлекательное. Рустер приглашает ее на встречу, и она снова приезжает в Техас, но узнает от владельца шоу о Диком Западе, что старый стрелок умер несколько дней назад. Все в финальном эпизоде «Железной хватки» пропитано чувством потери, оно сообщается и нам, зрителям: мы чувствуем, что у нас отняли симпатичную Мэтти и заменили этим неприятным двойником. Мы узнаем решительность девочки в ее поведении, но понимаем, что ни смерть Тома Чейни, ни бег времени не залечили раны, которые заставили ее пойти на то саморазрушительное дело. И кажется, что рана только стала еще более болезненной.

На последних кадрах Мэтти стоит у могилы своего отца, этот визит имеет такое же отношение к Рустеру Когберну, как и к Фрэнку Россу. Потом она идет на фоне серого горизонта: подобно своему бывшему наставнику и защитнику, она превратилась в силуэт. Когда она исчезает вдаль, мы видим, что она – односторонняя икона, и песня из саундтрека раскрывается как своего рода извращенная шутка: «Опираясь на вечные руки», как послание ее покалеченности. Никто не

идет за ней, даже камера остается на месте. И хотя отсутствие людей рядом не может означать, что Мэтти Росс зла, но ее одиночество вызывает вопрос о цене ее праведности. В конце «Железной хватки» кажется, что все потеряно. «Время просто ускользает от нас», – говорит Мэтти за кадром, ее некогда многообещающее будущее сейчас и навсегда позади.

Полка Братьев Козн

Соблюдайте тишину



1. Роман «День Саранчи» Натанаэла Уэста о Голливуде 1930-х – центральное произведение в сети литературных аллюзий «Бартона Финка».

2. Продюсер Скотт Рудин послал Кознам жестокий триллер Кормака МакКарти «Старикам тут не место» – первый популярный роман, который они когда-либо экранизировали.

3. Вместо того чтобы копировать экранизацию Генри Хэтэуэя 1969 года, Козны остались верны роману Чарльза Портиса «Железная хватка».

4. Короткий рассказ «Ворон» Эдгара Аллана По цитируется в «Играх джентльменов». Зловещий ворон появляется в кульминации фильма, чтобы обезвредить злодея, сыгранного Томом Хэнксом.

5. Козны утверждали, что не читали эпоса Гомера до съемок «О, где же ты, брат?», хотя фильм наполнен крайне специфическими аллюзиями.

6. Дэшил Хэммет сильно повлиял на «Просто кровь». Название фильма взято из его детективного романа «Красная жатва» 1929 года.

7. Ветхозаветные темы пронизывают сюжеты в поздних фильмах Кознов, особенно в «Серьезном человеке» и «Да здравствует Цезарь!», где речь идет о кризисе веры.

8. Сюжет «Перекрестка Миллера» объединяет множественные детали из романа Хэммета «Стеклянный ключ» 1932 года, включая мотив фильма со шляпами.

МЭРИ ЗОФРИС

ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Да здравствует Цезарь!» (2016)
 «Внутри Льюина Дэвиса» (2013)
 «Железная хватка» (2010)
 «Серьезный человек» (2009)
 «После прочтения сжечь» (2008)
 «Старикам тут не место» (2007)
 «Игры джентльменов» (2004)
 «Невыносимая жестокость» (2003)
 «Человек, которого не было» (2001)
 «О, где же ты, брат?» (2000)
 «Большой Лебовски» (1998)
 «Фарго» (1996)

После стажировки на «Подручном Хадсакера» Мэри Зофрис разработала костюмы для всех следующих фильмов Коэнов, она одела таких знаковых персонажей, как Мардж Гандерсон, Чувак и Антон Чигур.

Вы работали ассистентом в «Бартоне Финке» и помогали в разработке костюмов для «Подручного Хадсакера». Каким было ваше первое впечатление от работы на съемочной площадке братьев Коэн?

Ричард Хорнунг был художником по костюмам в «Подручном Хадсакера». Я очень многому у него научилась. Он легко общался с Коэнами и был очень внимателен к их сценарию и развитию персонажей. Этот урок всегда со мной: служить сценарию, всегда держать режиссеров на первом месте и в полной мере создавать киномир, который они себе представляли. Когда я была ассистентом художника по костюмам в «Подручном Хадсакера», я даже не думала, что буду создавать костюмы для фильмов Коэнов. Мне очень нравилась внешняя простота костюмов в «Фарго», единственном фильме Коэнов о современности. Он менее стилизован, чем их ранние работы.

Но при всей простоте костюмов, они все-таки стилизованы. Я использовала крайне ограниченную палитру и очень специфичные силуэты. Зимний пейзаж Миннесоты мрачен и почти бесцветен. Джоэл, Итан и я обсуждали, что палитра во всем фильме должна быть одинаковой. Серый, желтовато-коричневый и коричневый были основными цветами, которые я использовала, чтобы повторить зимний пейзаж Миннесоты. Если одежда была слишком яркой, я ее обесцвечивала, обрабатывала, перекрашивала в серо-коричневые оттенки. Мы хотели подчеркнуть холод, поэтому утепленный силуэт был крайне важен. Два персонажа, которые не принадлежат этой среде, их сыграли Стив Бушеми и Петер Стормаре, должны были иметь другие силуэты. Они как бы менее подготовлены к погоде. Я не считаю этот фильм сильно современным. Так что я намеренно подбирала одежду, минимум на 10 лет остающую от современной моды, и придавала ей среднезападный характер. Я покупала одежду исключительно в Миннесоте. Там мне удавалось найти то, что подойдет для образа фильма и климата. Я ходила по секонд-хендам (например, Savers) и со временем одела весь основной актерский состав и массовку.

Куртка Мардж стала легендарной. Мне нравится, что она шелестит, когда Мардж шевелится. Этот предмет одежды дает характеристику ее персонажу.

Да, я обожаю эту куртку. Это униформа. Она практичная, коричневого цвета и правильного силуэта. Она чудесно работает на персонажа и на общий вид фильма, но действительно производит много шума, обычно такого избегают, так как это мешает восприятию звуков фильмов и диалогов. Джоэлу и Итану нравился звук, который издавала куртка, когда Фрэн размахивала руками на ходу. Питер Кёрланд, наш звукорежиссер, должен был найти способ, чтобы шорох куртки не заглушал реплики Мардж. Во время постпродакшна они даже принесли куртку из хранилища, чтобы добавить звук в дорожку синхронных шумов.

Мне также очень нравится одежда, в которой Мардж приходит на встречу с Майком Янагитой в Миннеаполисе. Это единственный раз, когда она одета так женственно, и это восхитительно.

Да, я хотела, чтобы этот наряд отличался от того, что носит Мардж в повседневной жизни, и создала такую блузу, чтобы было понятно — она принарядилась для встречи с Майком. Я хотела, чтобы она надела что-то не слишком удобное, ведь и сама встреча с ним сопровождается чувством неловкости.

Верно ли говорить, что после успеха «Фарго» бюджеты Кознов на такие вещи, как подбор костюмов, значительно выросли? Было ли ощущение, что в будущем появится больше ресурсов для работы?

Да, это неверное предположение. Обычно нам всегда не хватало денег на то, чтобы воплотить задуманное в сценарии. Наш аппетит обычно был больше, чем наш бюджет. Но если Джоэл и Итан соглашались на какую-то сумму, они никогда больше не обращались к руководству студии за дополнительными деньгами. Это укоренилось во мне с самого первого фильма. И даже когда у нас было больше денег, как в «Да здравствует Цезарь!», например, перед

нами стояла огромная задача создать фильмы внутри фильма. Нужно было одеть 500 римских солдат; для «водной картины» нужно было изготовить костюмы синхронных пловцов и русалок, расшитых бисером вручную. Для сцены во время приема требовались балльные платья; для вестерна — строительство; для репортеров-близнецов Тильды Суинтон одежда была сшита на заказ, и мы взяли напрокат более тысячи исторических костюмов. Так что пришлось считать каждое пенни. Удивительно в Итане и Джоэле то, что они не просят предоставить варианты. Они принимают решение на ранней стадии производства и в 99% случаев их придерживаются.

Ограничивает ли видение Кознов создание костюмов? Есть ли нечто сдерживающее в работе с четко выверенным шаблоном?

Нет, наоборот, это помогает. Меня это никогда не сдерживало. Это дает сильную опору и направление для движения. Там достаточно много места для собственного вклада, для своих мыслей и творчества, но ты не блуждаешь в этом бездонном бассейне, думая: «В каком направлении мне идти?»

Можете ли вы рассказать о процессе работы и о том, как вы находите вдохновение для

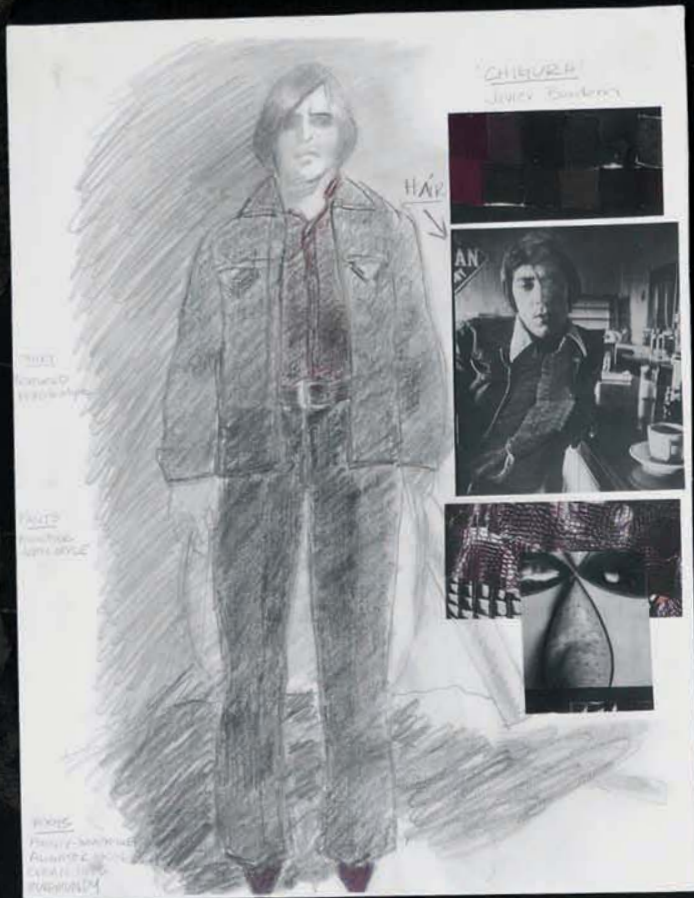
костюмов конкретных персонажей после прочтения сценария?

Я перечитываю сценарии много раз и разбираю их по эпизодам и персонажам. Делаю пометки во время чтения, чтобы понять, какие вопросы мне следует изучить, провожу много предварительных исследований, чтобы найти визуальное вдохновение. У нас всегда есть рабочая встреча, на которую я приношу все свои материалы, обычно я их разделяю по характерам. Я прохожу по этим материалам с Джоэлом и Итаном, и мы находим нужный визуальный путь для каждого конкретного фильма. Затем я создаю доску с эскизами и картинками и показываю ее на следующей нашей встрече, где мы дорабатываем визуальную подачу. Затем приходит время поиска одежды, тканей и так далее. Некоторые особенные идеи появляются во время исследования. Например, персонаж Тома Хэнкса в «Играх джентльменов». Первый, о ком я подумала во время чтения сценария, был Марк Твен, и именно отсюда появился галстук. Усы для персонажа Джоша Бролина из фильма «Да здравствует Цезарь!» пришли с фотографии Уолта Диснея. Я всегда черпаю вдохновение из разных мест и останавливаюсь на том, что мне нравится, и на том, что нравится Кознам тоже.









Откуда взялась идея прически Хавьера Бардема в фильме «Старикам тут не место»?

Обычно прическа и макияж не идут на первом месте. Я искала идеи для персонажа Чигура, просматривала файл в библиотеке под названием «преступники 1970-х». Это казалось хорошим местом для начала. И тут я наткнулась на фотографию мужчины, сидящего за стойкой ресторана. Человек на фотографии был похож на Хавьера Бардема. У него была прическа с челкой, падающей на лоб, остальные волосы спускались до ушей. Прическа была странной, и она казалась подходящей этому персонажу. Я показала фотографию Итану и Джоэлу, и им она понравилась, поэтому я отправила ее нашему дизайнеру по прическам Полу Леблану, он великолепен. Пол вдохновился этой фотографией и сделал прическу более аккуратной. Хавьер пошутил, что ему придется все лето прожить с такой стрижкой.

Фильм просто немыслим без этой стрижки...

Да, и это в конечном итоге определило его. Я посчитала, что Чигур – аутсайдер, который пытается слиться с окружающей обстановкой. Он носит ковбойские сапоги и джинсовую куртку, но даже в его стремлении слиться, я хотела, чтобы он выглядел странно и грозно. Его сапоги выглядят так, будто ими можно покалечить. Его куртка жесткая, как броня, а палитра его одежды находится на самом мрачном конце линейки цвета всего фильма.

Это очень интересно, ведь в фильме «Старикам тут не место» много внимания уделяется образу Льюэллина. Например, когда он идет и покупает новенькую ковбойскую одежду на украденные деньги.

Он принимает решение украсть деньги. Кажется, он не испытывает никаких угрызений совести по поводу того, что присвоил себе что-то чужое. Я хотела, чтобы рубашка, которую

он покупает на эти деньги, сделала его другим, чтобы она сильно отличалась от той одежды, которую он носил до этого. Я увидела нужную рубашку еще во время подготовки. Она была в книге фотографий Ричарда Аведона о Западе. Это была фотография с ковбоем, одетым в рубашку с вертикальным узором. Я нашла такую в секонд-хенде, но мне пришлось найти такую же ткань, чтобы сшить еще одну, потому что в ней Льюэллин умирает.

А что насчет куртки Льюина Дэвиса? Она является важной частью его образа.

В сценарии было прописано, что он всегда одет не по погоде. Так что я знала, что это будет не зимняя куртка. Я остановилась на пальто. Мы примерили несколько клетчатых шерстяных пальто, какие были модными в 1960-е, и нашли вельветовый пиджак, который всем понравился. Он весь фильм ходит в одном и том же, у него нет гардероба. Он постоянно в одних и тех же штанах и всего один раз меняет рубашку.

Он даже спит в одежде.

Нет, он спит в трусах и футболке. Но выбрать образ в одежде, которую актер будет носить на протяжении всего фильма, – очень важно и сложно. Ты должен любить то, во что собираешься одеть своего персонажа. И это сложнее, чем выбрать одежду для героя, который меняет ее сто раз. Так что в выборе этого костюма было много хлопот, но я действительно довольна тем, как он получился. И подошел актеру. Изначально Джоэл и Итан ссылались на Дэйва Ван Ронка, музыканта, который находился в тени Боба Дилана, но Оскар Айзек – совершенно другой психологический тип. Мы чувствовали, что даже форма его штанов была неотъемлемой частью его характера. Мы нашли популярные в те годы джинсы скинни. И они были поношенными, казалось, что им как минимум лет пять. Они не выглядели как ветошь, но они были реально поношенными.

Да, у него очень поношенный, довольно помятый вид, и этот образ усиливался котом, который был с ним почти весь фильм. Кот практически стал частью костюма.

Мы выбрали цвет пиджака до того, как был подобран кот. Но я помню, что мы говорили о том, что кот чудно сочетается с пиджаком, и были этому рады.

А как насчет мест в сценарии, которые являются прямыми отсылками к другим фильмам? В «Большом Лебовски» у Дэвида Хаддлстона на ногах плед, как у генерала Стернвуда в «Глубоком сне». В терминах костюмов, было ли это повторение намеренным?

Что ж... Может быть, это и было у них в головах, и мы несколько раз делали отсылку к этому фильму, но не в этом случае. В сценарии было прописано, что он сидит в инвалидном кресле с пледом на ногах, но, мне кажется, это не было намеренной отсылкой к «Глубокому сну».

Есть ли разница между тем, как Коэны ведут себя в публичном пространстве, и тем, как вы общаетесь на съемочной площадке? Или вы вообще о таких вещах не думаете спустя 20 лет совместной работы?

Я вообще-то не думаю об их поведении на публике. Я знаю их больше чем 20 лет, и я их люблю. У нас непринужденные взаимоотношения. Они очень четко передают свое видение. Меня часто спрашивают, какие они, братья Коэн. Я отвечаю, что они очень умные и абсолютно нормальные. Мне кажется, они не любят быть центром внимания на публике, поэтому скрываются от прессы и избегают интервью. Это, конечно, противоположно тому, как поступают другие люди в этом бизнесе, поэтому кажется нетрадиционным для киноиндустрии.

Внутри Льюина Дэвиса

(Inside Llewyn Davis)

ПРЕМЬЕРА:
6 декабря 2013
БЮДЖЕТ:
11 миллионов долларов
СТУДИЯ:
CBS Films
В РОЛЯХ:
Оскар Айзек
Кэри Маллиган
Джастин Тимберлейк
Итэн Филлипс
Робин Бартлетт
Макс Казелла
Джерри Грейсон
Джанин Серраллес

ОСТОРОЖНО!
В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

«Мэр МакДугал-стрит»	23%
«Гарри и Тонто»	20%
Пустяки о Бобе Дилане	17%
Езда по шоссе	13%
Оплата налогов	9%
Мусака	7%
Сантерия	6%
Аккомпанемент на клавесине	5%

«У этого фильма на самом деле нет сюжета. В какой-то момент это нас обеспокоило, вот почему мы решили добавить кота», – сказал Джоэл Коэн во время пресс-конференции на Каннском кинофестивале в 2013 году, отвечая на вопрос о фильме «Внутри Льюина Дэвиса», который, кстати, получил Гран-при жюри – лучший результат режиссеров в Каннах после «Пальмовой ветви» за «Бартона Финка». Даже для тех, кто привык, что Коэны преуменьшают сложность своих творений, комментарий Джоэла было трудно принять всерьез.

Рыжий кот, о котором идет речь («сыгранный» тремя разными котами), – это больше чем второстепенный персонаж фильма и совершенно другой тип четвероногой метафоры, чем в фильме «Серьезный человек», где кот Шрёдингера был использован как абстрактная иллюстрация «принципа неопределенности». В фильме «Внутри Льюина Дэвиса» кот – двойник главного героя, неудачливого фолк-певца из Нью-Йорка начала 1960-х, который слоняется по городу с самоуверенным видом. Когда Льюин (Оскар Айзек) едет в метро из Верхнего Вест-Сайда обратно в Гринвич-Виллидж утром после ночевки у кого-то из друзей – их кот он случайно выпускает на улицу, а входная дверь захлопывается, – мы наблюдаем за проносющимися станциями как будто широко раскрытыми глазами кота, который, сидя на плече Льюина, отражается в окне вагона.

Льюин пытается дозвониться до своих друзей с платформы метро, но, кажется, только втягивается в игру в сломанный телефон. «Скажите ему, что кот у Льюина», – умоляет герой в трубку «Льюин – это кот», – живо отвечает секретарша, а на лице Льюина появляется отчаяние. Она все неправильно

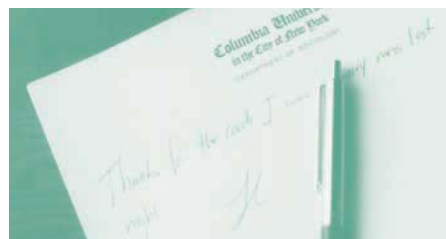




«Льюин – кот»: Коэны гуманизируют своего главного героя, заставляя его заботиться о коте, бродячая, изворотливая натура которого напоминает его собственную.

поняла, хотя каламбур оказывается верным. «Льюин – кот» – это лаконичный и точный способ описать фильм о беспомощном бродяге, который впутывается в долгое приключение, но в конце концов возвращается домой. Коэны не упускают возможности подчеркнуть связь между человеком и животным. Избитый, озябший и ищущий место, где он мог бы спрятать свою маленькую пушистую проблему хотя бы на несколько часов, Льюин выбирает квартиру своей подруги-певицы (и бывшей любовницы) Джин (Кэри Маллиган). Он поднимается в квартиру через пожарную лестницу и пролезает в открытое окно с кошачьей грацией. Если Льюин – кот, то он, вероятно, самец, которому требуется кастрация. Когда Льюин приходит к Джин, та в гневе заявляет, что беременна, и просит своего бывшего любовника дать ей денег на аборт, хотя знает, что денег у него нет. Уйдя от Джин, Льюин, который недавно начал выступать solo после самоубийства

своего партнера по группе Майка Тимлина, продолжает методично отталкивать всех своих оставшихся знакомых в Нью-Йорке. Его менеджер Мэл (Джерри Грейсон) раздражен желанием клиента получить гонорар за альбом, который вообще не продается. Состоятельные академики из Верхнего Вест-Сайда Митч и Лилиан Горфейн (Итэн Филлипс и Робин Бартлетт), раньше всегда любезно открывавшие свои двери перед Льюином, приходят в ужас, когда он возвращает им пропавшего кота, который вдруг оказывается чьей-то чужой кошкой. Удрученный, он отправляется в Иллинойс с джазменом-героинщиком из Нового Орлеана (Джон Гудман) и его лакеем (Гаррет Хедлунд). Ему приходится оставить кошку на шоссе рядом с Чикаго только для того, чтобы (возможно) снова столкнуться с ней на обратном пути. В конце фильма показана реклама ленты Флетчера Маркла «Невероятное приключение», в которой кошка выживает во время путешествия через



ЗАПИСКА С ИЗВИНЕНИЯМИ

Это короткое, искреннее извинение – единственное, что Льюин пишет за весь фильм; в отличие от своего друга Джима или Боба Дилана, он певец, а не композитор.



МАЛЕНЬКАЯ ПРОБЛЕМА

Нежеланная беременность Джин ставит «Внутри Льюина Дэвиса» в один ряд с другими фильмами Коэнов о тревоге, связанной с родительством.

«200 опасных миль по канадской глуши!» благодаря смекалке. Проходя мимо кинотеатра, Льюин останавливается и изучает постер с выражением одобрения.

Если учитывать все это, шутка Джоэла о том, что кот появился с запозданием в истории о Льюине Дэвисе, вызывает сомнения и становится возможным ключом к интерпретации. Вместо сюжета Коэны используют кота (котов), чтобы обрисовать схему потери, поисков, заблуждений, поворотов не туда и исправлений ошибок, которые удваивают импульсивную физическую траекторию движения главного героя тем, что от него постоянно ускользает животное, а также чтобы установить взаимосвязи за пределами повествования. Например, ошибочным кажется включение в фильм ленты «Невероятное путешествие», которая вышла в 1963 году, а действие в нем происходит в 1961-м. Стоит также отметить, что именно в 1963 году Франция вывела на орбиту в 130 милях над Землей необычное животное – героическую кошку Фелисетт, ею заменили кота, который сбежал за несколько минут до запуска. Невероятное путешествие кошки затмили люди из Советского Союза и Америки, побывавшие в космосе. Именно на этом, более эфемерном уровне намеков, аллюзий и недосказанностей – ингредиентов, которые режиссеры просто случайно «бросили» в смесь, – «Внутри Льюина Дэвиса» входит в число самых наполненных и самых признанных фильмов Коэнов. Его глубокая небрежность отражает то, что было в «Большом Лебовски» с важными символами, выдаваемыми за несоответствующие нелогичные заключения и сложные наблюдения за амбициями, творчеством и одиночеством, – три главные темы, разработанные благодаря характеру Льюина и его провалам в качестве друга, любовника и исполнителя, – вплетенные в тонкую прекрасную аудиовизуальную ткань фильма. Как и в «О, где же ты, брат?», «Внутри Льюина Дэвиса» – стилизованный мюзикл, который накладывает свой звуковой ландшафт поверх изысканной, слегка приглушенной кинематографической палитры. Роджер Дикинс тогда был занят на съемках фильма про Джеймса Бонда «Скайфолл», и Коэны наняли французского оператора Брюно Дельбоннея, который использовал винтажные обложки музыкальных альбомов 1963 года (включая The Freewheelin' Боба Дилана) в качестве референсов. В отличие от характерно ярких остроугольных съемок Дикинса, «Внутри Льюина Дэвиса» кажется окутанным вуалью мягкого бледного света. Камера меньше двигается – или, по крайней мере, менее заметно, чем в большинстве фильмов Коэнов, и присутствие большого количества ненавязчивых композиций

в кадре указывает на приверженность реализму, что отличается не только от зачарованных кадров американской глубинки в «О, где же ты, брат?», но и от психоделичных текстур тех же 1960-х, выстроенных в «Серьезном человеке».

Тщательно приглушенная цветовая гамма фильма говорит о том, что яркость должна исходить от саундтрека, который курировали сами Коэны вместе со своим коллегой по «О, где же ты, брат?» Ти-Боуном Бёрнеттом. В итоге музика выполняет самую тяжелую работу в фильме, создавая ощущение воздушности. Эти песни не только соответствуют определенному периоду времени, – «если это не ново и никогда не устареет», это народная песня», – шутит Льюин, прежде чем начать свое исполнение нестареющего плача «повесьте меня, о, повесьте меня», – песни в этом фильме выбраны за их способность говорить о многих вещах одновременно. Когда Льюин поет «Повесьте меня», он встает на место человека, который вынужден приветствовать смерть, чтобы убежать из этого жестокого мира. Жалкая личность, собранная из разных кусочков. Сидя среди зрителей в зале кафе Gaslight, Льюин наблюдает и слушает, как Джин, и ее новый бойфренд Джим (Джастин Т имберлейк), и их сладкоголосый друг Трой (Старк Сэндс) исполняют нестареющую песню «Пять сотен миль», – ее бессвязное повествование предвосхищает трудную поездку Льюина за город. Станный протестный гимн «Пожалуйста, мистер Кеннеди», который записывают Льюин, Джим и Ал Коди (Адам Драйвер) на плохо оплачиваемой студийной сессии, делает то же самое, только более очевидно. Этот гимн гиперболизирует бедственное положение свободного путешественника, когда Льюин поет за нервного трусливого астронавта, умоляющего не запускать его в космос, тем самым заранее отказываясь от своего невероятного путешествия. Этот абсурдный эпизод прекрасно сочетается со сценой, где расстроенная Джин спрашивает Льюина, думает ли он когда-нибудь о будущем: «Ты имеешь в виду будущее с летающими машинами и все такое?» – отвечает он, отражая страх будущего, который проявляется в научно-фантастическом отступлении «Человека, которого не было» с сюрреалистической летающей тарелкой (он снова проявится в названии, которое выберет группа сценаристов, занесенных в черный список в «Да здравствует Цезарь!»). Кроме издевательства над интересом к новым убогим песням, которые в то время разделили фолк-музыку на два направления: песни с политической направленностью и глупые дешевки, – «Пожалуйста, мистер Кеннеди» транслирует глубокую тревогу относительно эпохи, в которой исчезновение и замена





Джим, Трой и Джин – народное трио, созданное по образцу (и с учетом обстановки фильма, предиктивного) Петра, Пола и Марии. Купаясь в эфирном свете в фольклорном клубе Гринвича, они проецируют более мягкий, более блаженный образ, чем Льюин Девис, чья музыка больше направлена на суровые истины. Прекрасно согласованное выступление группы «Пятьсот миль» делает то, чего не может Льюин; они «общаются с людьми», пока он молчит среди пения аудитории.

ранее существовавшего консерватизма была одновременно причиной радости и беспокойства в разных субкультурах. Но здесь вместо типичного для фолка политического протеста заложен эгоистичный подтекст. Презрение Льюина к этой песне (которую написал Джим) вытекает из его глубокого уважения к форме, но в то же время рисует его как ретрограда. Важно, что Льюин хочет получить плату как независимый музыкант, а не как сессионный, что означает, что он не получит никаких гонораров. К концу фильма упрямое отвращение Льюина к моде – а вместе с ней и к изменениям любого рода – окажется для него ловушкой.

«О, где же ты, брат?» развернут в виде фантастической версии Америки 1930-х, где почти любой персонаж умеет петь, независимо от общественного положения и профессии. «Внутри Льюина Дэвиса» находится в мире профессиональных музыкантов, и атмосфера фильма пропитана едва уловимым напряжением между платоническим идеализмом музыки как «жизнерадостного выражения души» и вполне прагматичной направленностью, которую держат в голове музыканты, ведь им надо на что-то жить. Первая точка зрения представлена Лилиан, которая радушно устраивает в своей гостиной фолковые концерты. Вторая точка зрения удивительным образом исходит от самого Льюина, желание которого стать успешным, но не предать свое искусство напоминает стремления Бартон Финка, который также слишком серьезно относился к своей деятельности. Но если Бартон Финка Голливуд заманил голосом сирены, Льюину не обязательно было продаваться. The Soggy Bottom Boys записали хит, не особенно

стараясь, Льюину же приходится обивать пороги таких властных людей, как Бад Гроссман (Ф. Мюррэй Абрахам), владелец легендарного (реального) джазового клуба в Чикаго. Неоспоримым остается факт, что Коэны построили характер Льюина на образе американского фолк-исполнителя Дэйва Ван Ронка, неотъемлемой части музыкальной сцены Гринвич-Виллидж в начале 1960-х. Они не только позаимствовали название из альбома Ронка 1964 года – «Внутри Дэйва Ван Ронка», но и обложку – сольная пластинка Льюина практически полностью повторяет дизайн обложки альбома Ронка, с одним существенным отличием. Ван Ронк на фотографии с котом, а Льюин Дэвис один, возможно потому, что он сам уже стал котом и ему не нужно делить кадр со своим близнецом. Во время поездки в Чикаго Льюин напевает песню Ван Ронка Green, Green Rocky Road, чтобы вызвать раздражение у ненавидящего фолк новоорлеанского джазмена Гудмана Роланда Тёрнера. В сценарий также вплетены несколько историй из посмертно опубликованных мемуаров музыканта 2005 года «Мэр МакДугал-стрит», включая собственную поездку автора в Gate of Horn на прослушивание к Альберту Гроссману (очевидный прототип персонажа Абрахама). Ни одна сцена в фильме «Внутри Льюина Дэвиса» не демонстрирует смелую, но контролируемую смесь фактов и вымысла Коэнов, художественной литературы и сплетен музыкальной индустрии так, как это делает сцена встречи Льюина с Бадом, расположенная точно в середине повествования. Все в фильме либо ведет к этому роковому моменту, либо уводит от него. Реальный Альберт Гроссман сыграл большую роль в

коммерческом продвижении народной музыки. Музыкальный критик Майкл Грэй описывал его как интересующегося только деньгами человека, который «движется безмятежно и со смертельной целью, как барракуда, кружащая вокруг косяков рыбы». Абрахам берет у своего прототипа наблюдательный скептицизм, он оценивает прибыльность Льюина, как только тот открывает дверь. Прослушивание становится проверкой сдержанности певца, и даже название клуба Gate of Horn («Ворота из рога») берет свое название из «Одиссеи»:

«Создано двое ворот для вступления снам
бестелесным

В мир наш: одни роговые, другие из кости
слоновой;

Сны, проходящие к нам воротами из кости
слоновой,

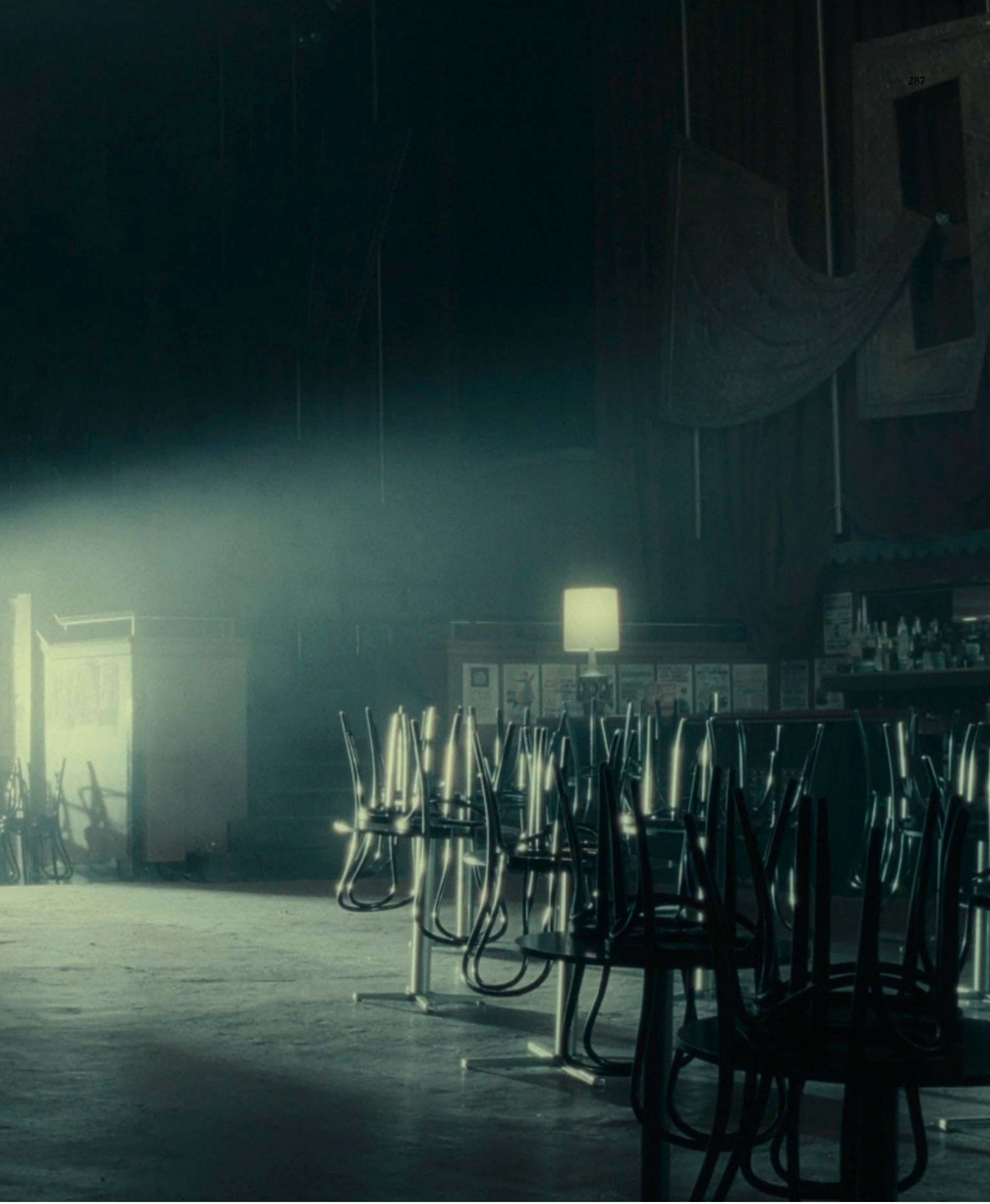
Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не
должен;

Те же, которые в мир роговыми воротами входят,
Верны; сбываются все приносимые ими виденья».

Иными словами, настоящие герои – это те, кто может пройти через ворота из рога невредимыми. Теперь окончательно не приходится сомневаться в том, что «Льюин – кот», тем более что потерянного кота, оказывается, зовут Улисс, как героя Джорджа Клуни в фильме «О, где же ты, брат?». Бад нужны железобетонные гарантии того, что он может выставить Льюина на рынок. Он просит своего гостя сыграть что-нибудь из альбома «Внутри Льюина Дэвиса», двусмысленно ссылаясь на название его сольного альбома и слова Миссис Гроффейн о том, что пение – это «жизнерадостное выражение души».



Оператор Брюно Дельбоннель превращает Gate of Horn в одинокую обитель духов прошлых концертов.





Появление в последнем моменте фильма силуэта Боба Дилана превращает жизнь Льюина в преддверие открытия акта большого певца: изюминка менее веселая, чем меланхолия.

Льюин выбирает средневековую балладу *The Death of Queen Jane* о смерти Джейн Сеймур, третьей жены Генри VIII, во время родов. Едва сдерживаемая душевная боль, с которой Льюин исполняет эту песню, кажется, говорит о его профессиональном отчаянии или, возможно, о смерти его партнера, однако так кажется, пока он не доходит до места о проблемных родах и возможной гибели наследника («Если я потеряю цветок Англии, я могу потерять и ветвь»). Здесь мы понимаем, что он много думает о Джин и предстоящей ей операции, не говоря уже о его родном сыне, который жив и здоров, как недавно узнал Льюин, живет в Акроне, штат Огайо (как выяснилось, его мать отказалась в свое время делать аборт).

Глубоко прочувствованное выступление не впечатляет хитмейкера, который произносит самую безжалостно разгромную фразу всего фильма: «Я не вижу тут много денег». Здесь очевидна неоднозначность мнения Коэнов по поводу реальной цены финансового вознаграждения, а также чувствуется сатира над миром шоубизнеса. Альберт Гроссман известен созданием группы певцов *Peter, Paul and Mary*,

и здесь Коэны не отступают от истории и дают Льюину шанс занять место в трио. Его отказ может быть высокомерием человека, который хочет быть сольной звездой на своих условиях. Льюин выбирает одиночество. Неясно, связано ли нежелание Льюина работать с другими (показанное также в сцене «Пожалуйста, мистер Кеннеди») непосредственно с самоубийством Майка, и также неясно, стоит ли верить посредственной оценке потенциала Льюина, данной Бадом.

Во «Внутри Льюина Дэвиса» есть два фильма, и, хотя они выглядят и звучат одинаково – как две кошки, – они очень разные существа. В первом хороший, но не великий музыкант постоянно отказывается от открывающихся перед ним перспектив, потому что он уверен, что успех – это предложение из разряда «все или ничего», – максимализм, который приводит его к выбору архаичной песни *The Death of Queen Jane* для выступления перед человеком, который мог бы сделать его звездой. Во втором – в параллельной версии этой истории – талант поколения случайным образом принят за неудачника от музыки. В интервью 2013 года журналу *Grid*

Оскар Айзек признался, что песня The Death of Queen Jane была выбрана как взгляд в будущее, хоть она и выглядит архаичной: «На самом деле он в музыкальном плане опережает свое время, когда поет The Death of Queen Jane. В начальных аккордах вы можете услышать песню Baba O'Riley группы The Who. Так что дело не в том, что он плох, в его ситуации быть классным музыкантом недостаточно. Есть огромное количество историй, в которых творцы умирали в неизвестности, но годы спустя люди понимали, что их произведения были великолепными».

Бад – один из нескольких персонажей фильма, который противостоит страху неодобрения, двигающему перфекционизмом Льюина. Съемка и монтаж сцены в Gate of Horn практически идентичны более позднему эпизоду, где Льюин навещает своего больного отца Хью (Стэн Карп) и поет ему традиционную уэльскую песню The Shoals of Herring. Он надеется увидеть эмоциональный ответ от человека, который первым признал его музыкальный талант, но понимает, что отец реагирует более примитивно, чем хотелось бы, – он обделывается. Бад и Хью своей реакцией ударяют Льюина по его эго, в образном плане, а безликий безымянный человек, который встречает Льюина на выходе из кафе Gaslight, в первой и последней сценах фильма буквально избивает его голыми руками. Можно подумать, что это реакция на поведение Льюина относительно другой фолк-исполнительницы, женщины с арфой, которая подозрительно напоминает Лилиан Горфейн и катализирует в Льюине спазм ненависти к самому себе: «Я ненавижу народную музыку», –

взрывается он, когда она исполняет The Storms Are on the Ocean. Человек, который подстерегает его в закоулке, это ее заботливый мстительный муж. Он не похож на персонажа из повествования, он как инструмент, которым владеет какая-то высшая сила и посылает в Гринвич-Виллидж, чтобы пнуть Льюина, когда тот упадет.

Практически идентичная подача двух встреч Льюина с незнакомой структурой придает фильму вид круга или, быть может, ленты Мёбиуса, в которой музыканту так и не удастся ничему научиться на своих ошибках или облегчить свои страдания. В последний раз мы видим этого персонажа – избитого человека, который улыбается про себя, когда нападавший на него ловит такси из города, – путь к отступлению, которым Льюин так и не сможет воспользоваться. Его последняя реплика звучит вызывающе, даже несмотря на то, что он бормочет вне пределов слышимости того, кому она предназначена: «Au revoir!» (Прощай!).

Эта сцена погрязла в такой злой иронии, что, кажется, у нее нет дна. Хотя бы потому что Льюин защищает свою территорию, которая постоянно рушится под его ногами, ведь он чувствует себя в безопасности только в привычном течении вещей. Единственный случай, когда он может позволить себе сказать «до свидания», это когда кто-то уезжает из города, потому что для него все дороги ведут обратно в кафе Gaslight и к его статусу разогревающего публику перед появлением кого-то лучшего. Этот кто-то – Боб Дилан, силуэт которого появляется на заднем плане, когда Льюин идет навстречу физическому унижению в последней сцене, и помогает связать



ГРУБАЯ ТОЛПА

Как и Бад Гроссман в Gate of Horn, отец-инвалид Льюина выносит отрицательное, разрушительное суждение об исполнении своего сына: не говоря ни слова, он обделывается.



СОЛЬНЫЙ МУЗЫКАНТ

Название первого неуспешного сольного альбома Льюина напоминает утверждение миссис Горфейн, что музыка – «это жизнерадостное выражение души».

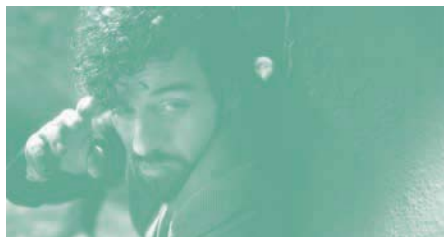
все музыкально-исторические концы фильма. В ленте, наполненной тонко завуалированными двойниками Альберта Гроссмана, Дэйва Ван Ронка и Peter, Paul and Mary, прибытие настоящего Роберта Циммермана, еврея из Миннесоты, как и Коэны, подсказывает направление подлинности. Песня «Прощание», которую поет Дилан, написана от лица человека, испытывающего горько-сладкое сожаление о невозможности продолжения, а главный рефрен перекликается с «au revoir» Льюина. Но «Прощание» – оригинальная композиция, и контраст между человеком, который может исполнять только традиционные песни, и тем, кто прядет цельную музыкальную ткань, – между упрямым интерпретатором и мечтательным автором песен – предстает здесь как удар под дых. Льюин так сильно привязан к архетипу одинокого певца

с гитарой, что он им и становится: человеком постоянной печали, поющим всегда лишь одну и ту же старую песню. Но творчество Дилана с самого начала объединило уважение к предкам с желанием двигаться вперед и создавать новых персонажей и проживать их чувства. Кто другой, кроме человека, написавшего «времена, они меняются», должен был появиться здесь как посланник будущего, которое такие, как Льюин Дэвис, не могут себе вообразить и которое зацикленная структура Коэнов не позволит ему познать. Песня Дилана «Прощание», звучащая в финальных титрах, становится прощанием с фильмом, главный герой которого застрял в петле времени.



КОТ ВЕРНУЛСЯ

Воссоединение Льюина и кота Горфейнов зацикливает историю, завершая структуру ленты Мёбиуса и приводя ее в движение для следующего витка.



AU REVOIR!

Почти в каждой песне саундтрека есть слово «прощай»; последние слова Льюина переводят эти сантименты на французский язык.

КАРТА ПЕРЕМЕЩЕНИЙ БРАТТЕР КЭЖИ



- ВНУТРИ ЛЬЮИНА ДЭВИСА
- ФАРГО
- СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО
- О, ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ?
- БАРТОН ФИНК
- НЕВЫНОСИМАЯ ЖЕСТОКОСТЬ

Да

здравствует

Цезарь!

(Hail, Caesar!)

ПРЕМЬЕРА:

5 февраля 2016

БЮДЖЕТ:

22 миллиона долларов

СТУДИЯ:

Universal Pictures

В РОЛЯХ:

Джош Бролин

Джордж Клуни

Ченнинг Татум

Тильда Свинтон

Рэйф Файнс

Скарлетт Йоханссон

Фрэнсис МакДорманд

Джона Хилл

Олден Эренрайк

ОСТОРОЖНО!

В ФИЛЬМЕ СОДЕРЖАТСЯ:

Диалектический материализм	26%
Уроки ораторского мастерства	19%
Хедда Хоппер	12%
Эстер Уильямс	11%
Красная угроза	10%
Пение и танцы	9%
Трюки с лассо	7%
Мечи	3%
Сандалии	2%
Виноград	1%

«Что за заикленность на погоне за собственным хвостом?» – вопрошал в 2000 году кинокритик Кент Джонс, исследующий творчество братьев Коэн после выхода «О, где же ты, брат?».

Несмотря на гомеровскую линейность этого фильма, Джонс отмечал, что некоторые детали указывают на наиболее повторяющиеся тенденции его создателей. Ловкий трюк со «старинными» мелодиями The Soggy Bottom Boys говорит об отсутствии денег во время Великой депрессии – «человек вечной печали» как вечно рекурсивная фигура, – но также является змеей, кусающей свой собственный хвост чтобы пройти «демоническую петлю» «Перекрестка Миллера», бессознательную каннибализацию собственного творения «Бартона Финка»... Круги «Хадсакера» внутри кругов?

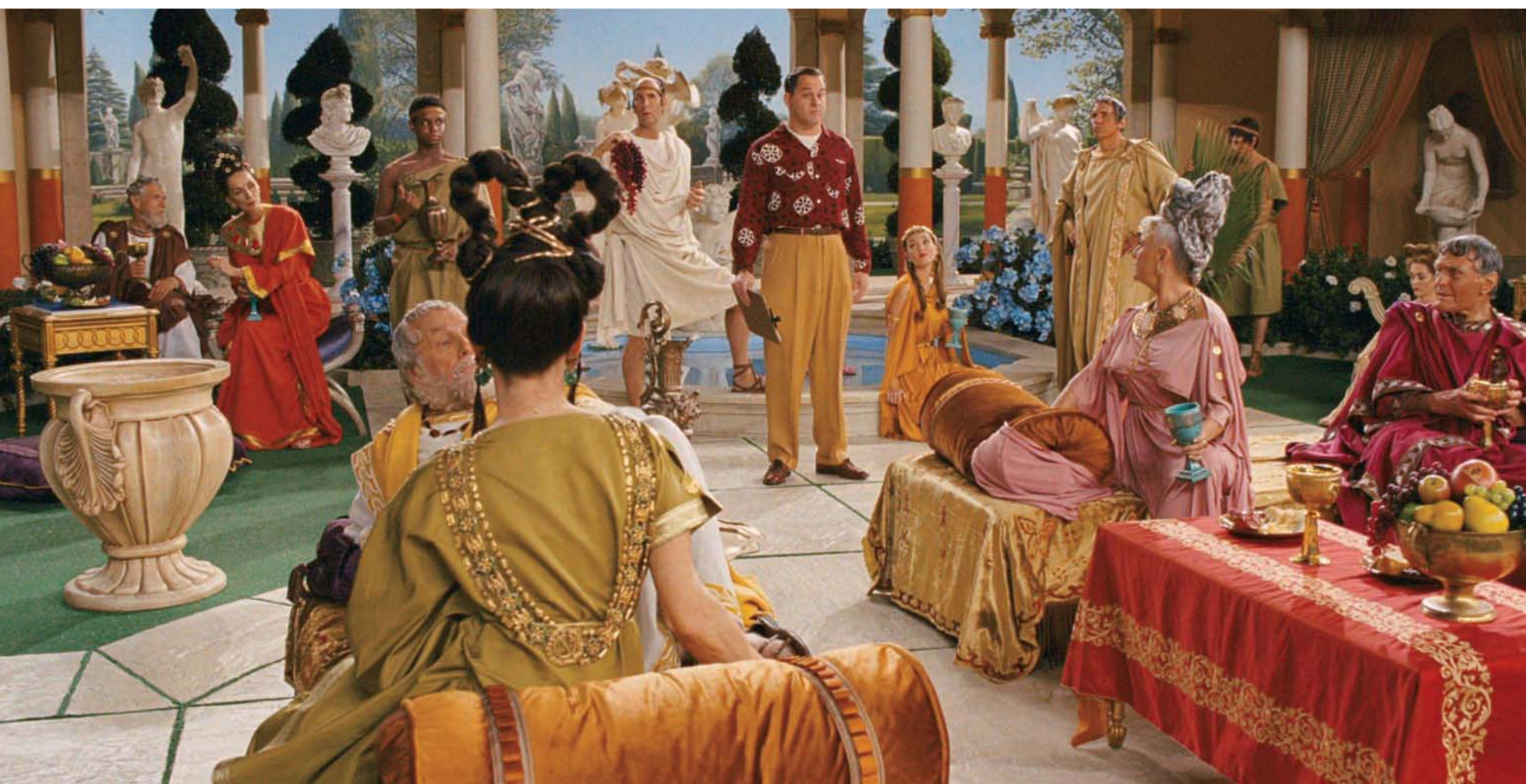
В своих примерах Джонс упустил лопасти вентиляторов, вращающихся в фильме «Просто кровь», и перекасти-поле в начале «Большого Лебовски». Если бы он подождал еще пару лет, то смог бы включить в этот ряд вращающийся колпак колеса, превращающийся в летающую тарелку в конце «Человека, которого не было», или роковой четвертак, который служит характерным признаком ориентированного на деньги мировоззрения «Старикам тут не место».

Разворачивающийся в 1950-х фильм «Да здравствует Цезарь!» о беспокойном производстве эпичного голливудского библейского зрелища а-ля «Бен Гур» не отвечает на вопрос Джонса, почему в фильмах Коэнов так много кругов. Однако является хорошим поводом еще раз подумать об этом. Как и «Внутри Льюина Дэвиса», этот фильм сконструирован так, что его первая и последняя сцены практически полностью повторяют друг друга, и его самый мощный визуальный символ – снова сфера, круглое небесное тело в «Старой ленивой Луне», вымышленный отрывок из вестерна, на который несколько персонажей



**DAS
KAPITAL
STUDIOS**

ГОЛЛИВУД



фильма – все они работают в вымышленной студии Capitol Pictures – идут в кино.

Перспективный киноковбой Хоби Дойл (Олден Эренрайк) сидит в кинотеатре со старлеткой, с которой его свел отдел рекламы кинокомпании, и наблюдает, как его персонаж поет с экрана дань вечному, неизменному безразличию небес. Под его пение происходит немного старомодное комедийное действие, в котором грузный пьянчуга чуть ли не тонет, пытаясь схватить полную луну, отражающуюся в воде деревянного корыта. Лирика и философская составляющая песни Хоби напоминают уверенность фильма «Подручный Хадсакера» в том, что планета будет продолжать вращаться вокруг своей оси, несмотря на все наши усилия: «Старая ленивая луна, продолжай сиять». Суть этой песни в том, что нужно просто созерцать, «принять неизведанное», как советовал мистер Парк в «Серьезном человеке». Коэны обожают коаны, один из них они намеренно цитируют здесь. «Просветление – писал буддийский поэт XIII века Догэн Дзензи, – подобно отражению луны в воде». Но бородатому глупцу из «Старой ленивой Луны» не до дзена. Этот образ – одно из земных безумств; искатель эфемерного оказывается в неловком положении. Громкий зрительский смех в

ответ на его болтовню заглушает пение Хоби, но, вместо того чтобы расстроиться, он присоединяется к толпе.

Образ зрителя, покатывающегося от смеха при виде чьих-то неудач, – это не проходной момент в кажущемся громоздким, но на самом деле выверенном, блистательном и многогранном объекте, имя которому «Да здравствует Цезарь!». Название «Старая ленивая Луна» отражает любовь Коэнов к старым голливудским жанрам, то же можно сказать и о названии «Да здравствует Цезарь!». Но так же как сделанная с любовью подделка фильма пропитана сарказмом, Хоби и реакция зрителей на падение пьяного в воду по-прежнему сводится к тому, что лежит в основе чувств этих кинематографистов: вопрос о том, являются ли они «злыми» по отношению к своим персонажам.

В фильмах Коэнов нет недостатка невыносимой жестокости, и хотя это присуще некоторым историям, которые они рассказывают (они все же более склонны снимать криминальные триллеры и нуары), самые ужасающие примеры получаются из-за выбора режиссерских приемов, а не из-за повествовательной необходимости. В конце фильма «Просто кровь» умирающему Виссеру

Фильм в фильме «Да здравствует Цезарь!» не только показывает эпические картины 1950-х с мечами и сандалиями, но и ставит знак равенства между блеском Римской империи и упадком империи Голливуда.

отказывают в капле воды затемнением экрана и выбором саундтрека, который насмехается над его смертью, говоря о том, что смерть – обычное дело. В «Фарго» камера выдерживает безжалостную дистанцию, следуя за бегущей Джин Ландегаард, кричащей и ничего не видящей, вызывающей смехи у похитителей, которые смотрят на нее как на живое развлечение. Экзистенциальное унижение Льюина Дэвиса за то, что он просто дал дорогу Бобу Дилану, усиливается серией жестких ударов под дых в глухом переулке. Трагедия убийства Тэда в «После прочтения сжечь» рассматривается начальством ЦРУ как ничего не значащий урон гражданскому населению. Большинство этих моментов разыгрывается для комедии: и мы снова возвращаемся к Дж. Хоберману и его термину «коэнунижение», который он применил к виду на землю с высоты птичьего полета в фильме «После прочтения сжечь». В финальных титрах мы видим слова «Авторы сценария и режиссеры Джоэл и Итан Коэны» как раз в тот момент, когда камера начинает снимать небо, что может означать, что братья «кидают понты». Или: кто умер и сделал их Богом? Просматривая материал съемочного дня нового библейского зрелища Capitol Pictures «Да здравствует Цезарь!» (пародия на фильм 1953 года «Камо грядеши»), внутренний управляющий студии Эдди Мэнникс (Джош Бролин) натывается на титульный кадр «Явление Господа еще не снято» – двойственная шутка, которая означает и возможность божественного присутствия на экране, и то, что студия уже получила контракт на возможность снимать Господа. Такая дуальность трактовки предзнаменования идеальна для фильма, который берет небольшую паузу, чтобы определить смысл «диалектики». В самых общих чертах сюжет фильма «Да здравствует Цезарь!» о заговоре, который вынашивают внесенные в черный список студии сценаристы-коммунисты. Они планируют взять в заложники голливудскую звезду и потребовать у студии выкуп, который изначально должен был пойти на создание фильма для укрепления линии партии. Ирония сцены, в которой любимец женщин Бэрд Уитлок (Джордж Клуни) выслушивает лекцию о достоинствах «Капитала» от человека, коего недавно выгнали со студии Capitol, совсем не замаскирована – она отсылает к гиперкритической проекции Клиффорда Одетса из «Бартона Финка». Отсылка к этому фильму также проявляется в повторяющемся кадре с волнами, бьющимися о берег, на котором стоит

шикарный особняк похитителей из стали и стекла. Из всех фильмов Коэнов «Да здравствует Цезарь!» – одновременно самый открыто политизированный и самый трудный для оценки, даже по сравнению с мрачно реакционным «Старикам тут не место» и злобно циничным «После прочтения сжечь». Почти кульминационный образ русской подводной лодки, всплывающей у берегов Калифорнии под звуки хора, в то время как сторонники коммунистов подплывают на весельной лодке к субмарине в визуальной пародии на картину «Вашингтон переправляется через Делавэр», так же безумно параноидален, как и все остальное в фильме «Маньчжурский кандидат» 1962 года.

Коэны специально не ссылаются на классику Джона Франкенхаймера, но, во всяком случае, они почтили дух этого фильма, его недоброжелательную напуганную диалектику, со смехом обыграв красную угрозу. Как и в «Маньчжурском кандидате», который пародирует сенатора Джо Маккарти и предсказывает убийство Кеннеди через мотивы контроля сознания и фрейдистские материнские инстинкты, шутка в «Да здравствует Цезарь!» состоит не в том, что коммунистическая угроза Америке преувеличена, а в том, что она уже у берегов Штатов. Раскрытие факта, что одна из ярчайших звезд Capitol, привлекательный танцор Бёрд Гарни (Ченнинг Татум), стоит во главе коммунистического заговора, дестабилизирует реальность повествования. Это забавный поворот сюжета, приправленный торжественными советскими манерами и акцентом Татума, которые появляются после того, как его секретная личность выходит на поверхность во время прибытия субмарины. Но в этом моменте есть и нечто правдивое об эпохе, в которой известность отдельных людей и навязываемая идеология пересекались в одной точке. Речь идет не только о постоянных спекуляциях в СМИ относительно политической аффилированности кинозвезд, но и о культе личности, появившемся в Церкви саентологии с ее стремлением принять в свои члены самых именитых людей. В «Маньчжурском кандидате» американскому военному герою промывают мозги, то же происходит и в поспешной идеологической обработке Бэрда. Вместо того чтобы хотя бы рассердиться на людей, которые напоили его снотворным и похитили, он выслушивает причины похищения, тонет в комплиментах, уплетает сэндвичи и в конечном итоге полностью

очаровывается философом Гербертом Маркузе (Джон Блузал) и его спокойной, ориентированной на Маркса риторикой о том, что «история и экономика — это одно и то же». Выбор на эту роль Клуни, открытого и признанного либерала, чей фильм 2005 года «Доброй ночи и удачи», драматизировавший борьбу журналиста Эдварда Марроу с МакКарти как с уступчивым придурком, уже сам по себе является едкой сатирой. Клуни изменяет своей чрезмерно глупой игре из «О, где же ты, брат?» и «После прочтения сжечь» и отдает предпочтение высокомерию, а не идиотизму, что превращает его собственную звездность в шутку. Он даже, возможно, делает из себя посмешище — в консервативной публикации National Review Армонд Уайт писал, что актер имеет «вид регионального политика... Он, что, не понимает, куда клонят Коэны?»

Ближе к концу фильма Бэрда из его уютного заточения вытаскивает Хоби. Молодой актер отвозит его в офис к Эдди. Положив свои обутое в сандалии ноги на стол, Бэрд начинает рассуждать о маленькой красной книге. «Мы тут на студии штапуем леденцы, которые называют «хлеб и зрелища», — рассказывает с довольным видом Бэрд, а его фальшиво-римское одеяние со съемок «Да здравствует Цезарь!» только усиливает аналогию. (Путанная взаимосвязь экранных персонажей и личностей пронизывает весь фильм «Да здравствует Цезарь!», как контраст между дискомфортом Хоби в модной одежде, которую он должен носить в фильме «Веселые танцы», и ковбойским прикидом, который сидит на нем как вторая кожа.)

Внезапно кумир женщин начинает вещать о необходимости полностью изменить «статус-кво». Эдди, чье уважение к иерархической лестнице, сложившейся в Capitol Pictures, является формой рабского, практически религиозного почитания,

быстро вталкивает в голову непокорной звезде несколько старомодных капиталистических моралей. «Ты будешь это делать, потому что ты актер и это твоя работа. У режиссера своя работа, и у сценариста, оператора и хлопушки. Ты это сделаешь, потому что картина имеет ценность! И у тебя есть ценность, если служишь картине. И не забывай об этом».

Если оставить в стороне иронию относительно того, что описание Эдди удивительным образом похоже на социалистическую утопию, его гневная тирада напоминает кульминацию «Бартон Финка», но с перераспределенными симпатиями. (Действие обоих фильмов разворачивается в выдуманной студии Capitol Pictures, что связывает их еще больше.) Приговор Бартона к пожизненной работе на студии с хорошо оплачиваемой анонимностью, с запретом на указание его имени на любом написанном им сценарии на веки вечные, вызывает вопрос, а заслуживает ли такого наказания его преступление. За грех претенциозного копирования Клиффорда Одеса он приговорен к одной из коэновских петель времени. Нельзя при этом сказать, что Липник каким-то образом искупает свое мировоззрение: его вульгарное описание массового зрителя, которого его звездный сценарист не может позволить себе ублажить, плюс его военный костюм делают его такой же гротескной карикатурой, как и сам Бартон.

Реальный Эдди Мэнникс, который работал на студию MGM с момента ее создания и до собственной смерти в 1963 году, не был благородной персоной: вещи, которыми он промышлял, чтобы не дать именам звезд просочиться в таблоиды и поддержать показное равновесие на студии, были спорными с моральной и этической точек зрения. Мэнникса обвиняли в том, что он общался с гангстерами и



ВСТАВНЫЕ КАДРЫ ОТ СТУДИИ

Невозможность изображения Бога на экране обыгрывается в шуточной форме во время просмотра отснятого материала. Та же тайна божественного присутствия появляется в «Серьезном человеке».



РЕЛИГИОЗНЫЕ ВОПРОСЫ

Встреча Эдди Мэнникса с духовными лидерами для обсуждения содержания нового фильма студии провоцирует теологическую дискуссию, куда более возвышенную, чем глубинные мотивы его работодателя.



Огромные стены заднего двора
Capitol Pictures создают
угрожающие тени вокруг
главной студийной звезды
Бэрда Уитлока, чья слава
не исключает выпадания из
гигантской киносистемы.



«Будущее»: Помещенные в черный список сценаристы, которые похищают Уитлока, уверены, что они стоят на правильной стороне истории и «диалектики», но их алчность и тщеславие (показанное через роскошный дом на берегу океана с множеством позолоты, с античными статуэтками и ар-деко) перечеркивает их левые взгляды. Это такое же лицемерие, как и их коллеги по Capitol Pictures из «Бартон Финка», а «Да здравствует Цезарь!» становится продолжением скабрёзной классической сатиры на Голливуд.





помогал портить репутацию актеров, которые по тем или иным причинам были негодными. Мэнникс в версии Коэнов выглядит жестким, но только снаружи. Когда он вразумляет Бэрда, он говорит больше из уверенности в правильности своей миссии, чем с позиции силы, как это делает Липник. Если подумать, на кого похож Эдди из всех персонажей Коэнов, то это точно будет не Липник и не другие персонажи Бролина – Льюэлин Мосс из «Старикам тут не место» или Том Чейни из «Железной хватки» – суровые обитатели вестернов, которые не задают вопросов. Эдди постоянно что-то выслеживает, как детектив из нуара, но он религиозный искатель, как Ларри Гопник из «Серьезного человека». Братья превратили свою версию Мэнникса в невероятно

преданного католика, который каждый день ходит на исповедь и ищет прощения и духовной ясности, возможно из-за того что знает, что замешан в грязном бизнесе.

Но Коэны не делают его грязным. Обстановка на заднем дворе студии предполагала бы подрывную деятельность, подобную похабному опусу Кеннета Ангера «Голливудский Вавилон», но у фильма «Да здравствует Цезарь!» нет цели разгромить Голливуд. График Эдди наполнен скорее неприятностями, чем вопросами жизни и смерти. Он должен сохранить статус чистоты гламурной, незамужней, но беременной звезды Дианны Моран (Скарлетт Йоханссон), чтобы оградить ее публичную репутацию. Эта сюжетная линия неувидительна для фанатиков Престопа





СТАРАЯ ЛЕНИВАЯ ЛУНА

Образ поющего ковбоя Хоби Дойла построен на образе звезды малобюджетных фильмов Кирби Гранта, а также является отсылкой к роли Рики Нельсона в «Рио Браво».



ДА БУДЕТ СВЕТ!

В «Да здравствует Цезарь!» Коэны постоянно сопоставляют образы старой голливудской студийной машины с религиозной иконографией.

Слева: Оказывающийся советским агентом Бёрд Гарни отдаёт честь своим товарищам, держа в руках любимую собачку по кличке Энгельс. Когда его питомец прыгает над океаном, Бёрд спасает его, при этом роняя чемодан с выкупом, – символический выбор советских ценностей вместо капиталистических.

Стёрджеса и его концепции «Чуда в Морганс-Крик» 1944 года. Еще он должен отбиваться от близняшек – светских колумнисток сплетен Тори и Тессели Текер (возмутительно костюмированных аватаров Хедды Хоппер и Луэллы Парсонс, обеих играет Тильда Суинтон) и не позволить им сообщить в прессе об исчезновении Бёрда или опубликовать информацию об интрижке с женщиной в его прошлом. И внизу его графика напряженная борьба Хоби с манерным режиссером Лоренсом Лоренцом (Рэйф Файнс). Эдди мечтает, чтобы его ковбой получил главную роль в комедии нравов «Веселые танцы». Эта сюжетная линия напоминает проблемы Лины Ламонт с дикцией, которые мешают ей попасть в звуковое кино в «Поющих под дождем» – фильме, оказавшем большое влияние на «Подручного Хадсакера». Мириады ответвлений сюжета и фильмы внутри фильма делают «Да здравствует Цезарь!» несколько раздробленным. Это перегруженное, отвлекающееся от главной темы кино. Иногда даже кажется, что Коэны трудились не покладая рук, чтобы втиснуть в повествование как можно больше отсылок. Свидание Хоби с молодой актрисой Карлоттой Вальдез (Вероника Осорио) – это отсылка к персонажу Ким Новак из «Головокружения» (1958). Режиссер вестернов напоминает Джона Форда, а Фрэнсис МакДорманд появляется в роли изолированного от всех монтажера по имени С. С. Кэлхаун, образ списан с жены и монтажера Альфреда Хичкока Альмы Ревиль. Есть в фильме и некоторая степень стилистической снисходительности: съемочная площадка «Да здравствует Цезарь!» заполнена эрзац-великолепиями, в то время как Бёрд Гарни – реверанс Джину Келли – исполняет музыкальный номер «Без дам» в стиле «Поднять якоря». Морская тема номера повторяется при загадочном появлении советской субмарины в конце фильма, и костюм моряка Бёрда окрашивается в неприятельские цвета. Сюжет «Да здравствует Цезарь!» скрепляет диалектика; это касается не вопросов о вере и сомнении, которые проявляются более явно (и более комично) в сцене, где Эдди и его религиозные советчики обсуждают природу божественного. «Они все ненормальные», – возмущается раввин высказываниями христиан; это также не про разделение между «Капиталом» и «Кэпитолом», которое проявляется, когда Бёрд роняет выкуп (как и все чемоданчики с деньгами у Коэнов) в

волнующийся океан, так как решает спасти свою собачку (его собачку зовут Энгельс, это говорит о том, что идеологически мотивированный Бёрд четко придерживается своих принципов). Склеивающим элементом в «Да здравствует Цезарь!» становятся странные, непримиримые отношения между успокоительной фантазией, которая представлена киноиндустрией, созданной, чтобы убаюкать толпу в форме «Старой ленивой луны» или библейских исторических фильмов, и неконтролируемыми сложными случайностями, которые постоянно происходят внутри и вовне прилизанных фасадов этой киноиндустрии.

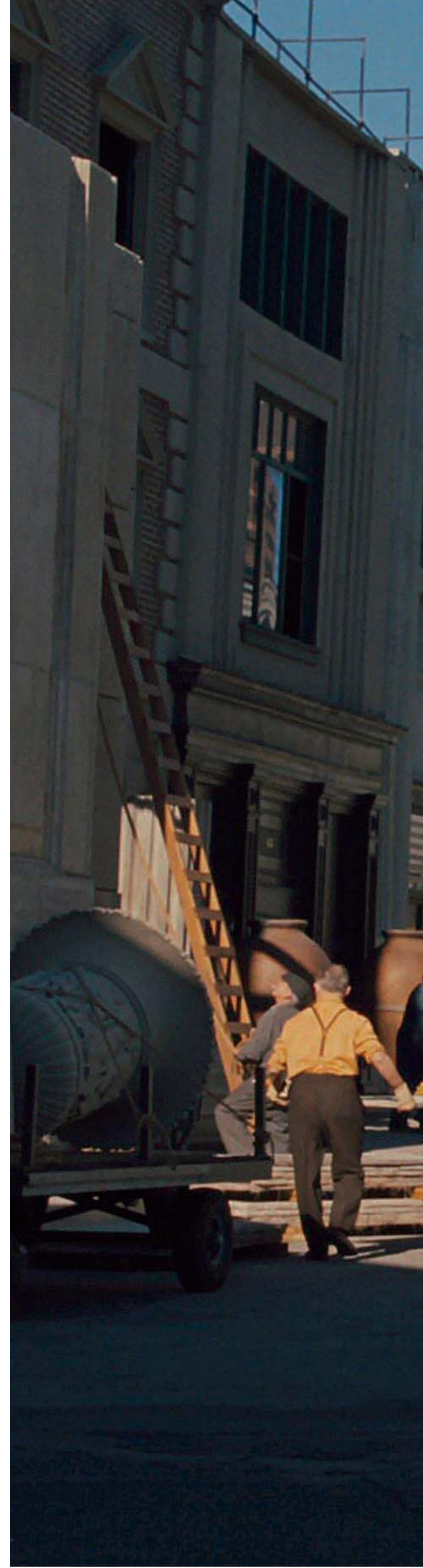
Эдди не только нянчится с переплаченными, сладострастными, излишне разрекламированными звездами, он еще и тайно встречается с представителем фирмы Lockheed, который хочет переманить его. Человек, который назначает встречу в китайском ресторане, говорит, что разработки его компании в сфере авиастроения представляют собой «будущее», и показывает фотографию атолла Бикини, чтобы сделать свое предложение более заманчивым. Однако адрес, с которого отправлена записка от похитителей Бёрда Уитлока, тоже носит название «Будущее», это говорит о том, что похитители не только считают себя стоящими на правильной стороне классовой борьбы, но и архитекторами приближающейся пролетарской революции: завтра принадлежит им. Перед героем Бролина стоит выбор между двумя сложными индустриями: между той, что создает выдуманные миры, и той, что может разрушить первую. Коэны тщательно отбирали компанию конкурента и остановились на Lockheed, которая первой изобрела межконтинентальную баллистическую ракету.

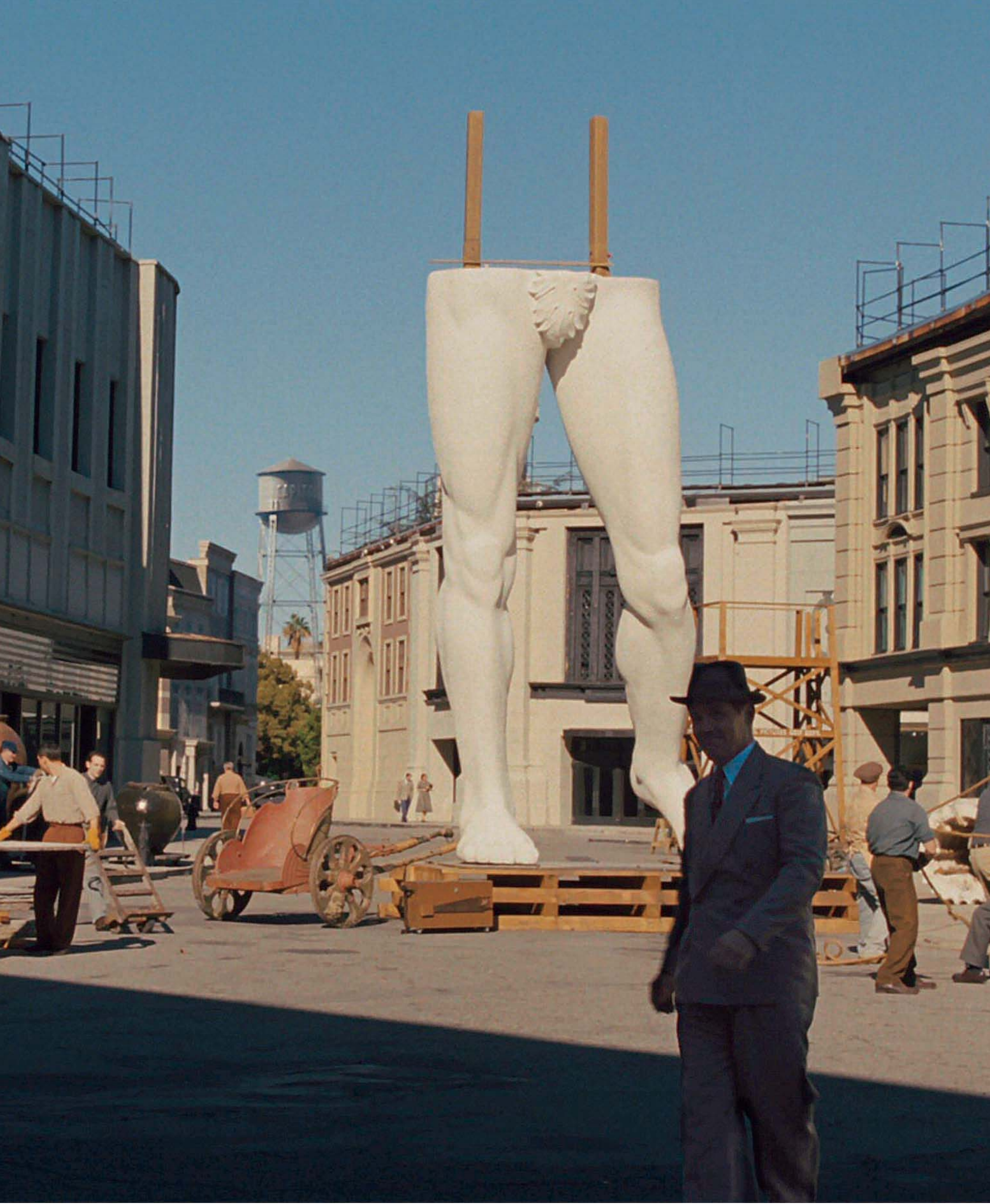
Страх и неуверенность в будущем пронизывают почти все фильмы Коэнов, начиная от отцовской тревоги Хая в «Воспитании Аризоны» и заканчивая оптимистическими прогнозами видения будущего Эверетта в «О, где же ты, брат?» и невозможностью Льюина Дэвиса преодолеть затянувшуюся юность. В «Человеке, которого не было» Эд Крейн Билли Боба Тортонна пытается вложиться в технологичное «будущее», но расплачивается собственной жизнью. Эдди делает другой выбор, обрекая себя на уютно-безумный застой конвейерного кинопроизводства, но не на работу на архитекторов апокалипсиса. Его решение вытекает из католической преданности как его боссу (не показанному зрителю мистеру

Сканку, двойнику бывшего главы MGM Ника Шенка), так и его Богу. Однако фильм наполнен изображениями и диалогами, которые говорят о внутреннем расколе персонажа. Он несколько раз показан на фоне гигантских ног с фиговым листком. Расслоение между его интуицией и инстинктами выливается в название его поста в Capitol – «Глава материального производства». Если говорить о концептуальных приколах, то это, безусловно, один из них.

Зацикленность и диалектика – движущие мотивы для Коэнов. Они обращаются к ним уже много лет, начиная с закадрового голоса фильма «Просто кровь», который противопоставлял американскую и советскую системы верований. Их поворот к проверенным и укрепленным притчам веры относительно нов. Истерзанное христианство фильма «Да здравствует Цезарь!» дополняет талмудическую агонию «Серьезного человека»; в обоих случаях Коэны работают через то, что кажется подлинным противоречием в отношении к противоположным (и, следовательно, диалектическим) зданиям догмы и сомнения. Несмотря на все утверждения критиков, что режиссеры прячутся за громоздкими хитросплетениями их фильмов – здесь можно вспомнить Джонса и его описание «вызывающе безличных фильмов», – их решение сделать фильм, который является одновременно критикой и восхвалением машины кинопроизводства, предполагает, что все, что они делают, остается на экране. Как и «Ленивая старая Луна», «Да здравствует Цезарь!» – это еще одна блестящая безделушка, за которую мы тщетно хватаемся, даже если подозреваем, что кто-то – Коэны или даже высшие силы – посмеются над нашими попытками.

Рабочие проблемы Эдди Мэнникса перекрываются более экзистенциальной дилеммой: ноги классической статуи показаны в насмешку над его чувством собственной неполноценности.





Джесс Гончор

ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Внутри Льюина Дэвиса» (2013)
 «Железная хватка» (2010)
 «Серьезный человек» (2009)
 «После прочтения сжечь» (2008)
 «Старикам тут не место» (2007)

Джесс Гончор начал сотрудничать с Коэнами в 2006 году, когда они делали фильм «Старикам тут не место». С тех пор он работает над каждым фильмом режиссеров, одинаково искусно воссоздавая живой реализм и чертовски стилизованные декорации.

Как Коэны вышли на вас и пригласили работать над фильмом «Старикам тут не место»?

Они посмотрели фильм «Капоте», и им что-то в нем понравилось, может быть, его атмосфера или простота, сдержанность или цветовая палитра. Мы встретились в Нью-Йорке на собеседовании, они позвали меня работать над «Старикам тут не место». Затем они связались с Беннеттом Миллером и попросили его написать отзыв о моей работе. Беннетт написал им электронное письмо, я его себе сохранил. В нем говорилось, как со мной замечательно работает. В ответном письме Джоэл написал Беннетту: «Вы прекрасно отозвались о Джессе, а теперь вы можете написать письмо в правление кооператива?»

Я читал, что вы черпали вдохновение из картин Марка Ротко, когда работали над «Старикам тут не место».

Да. Я создал картину в стиле Ротко с набором цветов, которые, как я думал, будут в фильме. Я думал, что картинка в фильме будет горизонтальной: есть много пейзажных кадров, внизу кадра много земли и лишь несколько оттенков между землей и небом. Я думал, что здесь должно быть много негативного пространства – в каком-то смысле это был современный вестерн. Я приглушил цвета, сделал небо более голубым, а где-то посередине разбрызгал кроваво-красный. Затем я сжал эти изображения в стиле Ротко до карточек, заламинировал их и на каждой написал свой номер телефона. Потом я сказал всем, что если они увидят какой-то другой цвет в кадре, кроме тех, что есть на этих карточках, то пусть звонят мне, чтобы я мог наорать на того, кто этот цвет пропустил.

Я подумал о Джексоне Поллоке, когда увидел исцарапанный пол полицейского участка, который появляется ближе к началу фильма. Последствия сцены после первого убийства похожи на картину действия.

Мы приехали на съемочную площадку, и у меня появилась идея, как поступить с белым полом. Мы сделали его немного потертым и грязным. Он выглядел шикарно, всем он очень понравился. В субботу вечером начались съемки, и когда Бардем душил полицейского, его ботинки оставили царапины на полу. Я потратил все оставшиеся выходные, чтобы избавиться от царапин, используя все, что попадало под руку. В понедельник я пришел к Джоэлу, чтобы извиниться за испорченный пол,



а он сказал: «Да ты спятил! Мне очень нравятся эти царапины».

Каков был ваш подход в «После прочтения сжечь»?

Думаю, в таком фильме, как этот, если зритель видит следы работы арт-директора, это значит, что я сделал что-то не так. Я должен был учитывать, что это фарс. Это кино должно было быть чистым, без всякого беспорядка, ничто не должно было отвлекать взгляд. Нам нужны были пространства, в которых персонажи могли бы перемещаться быстро, ведь в фильме очень много перемещений и разговоров. Хотя российское посольство мы немного стилизовали. Вы видите здания посольств в Америке, и они немного перегружены, у них есть жесткий архитектурный стиль. Я хотел создать что-то подобное. К тому же персонажи уверены, что на диске есть что-то сверхсекретное, так что я добавил шутку от себя, создав огромное круглое окно в кабинете посольства.

Забавно, что вы сами сказали об этом, потому что мне кажется, что я вижу круги в фильмах Коэнов на каждом шагу...

В «После прочтения сжечь» множество придурков и простофиль, так что они действительно похожи на крыс в колесе. Они, как крысы, бегают по кругу. Это утверждение, что ничего из задуманного никогда не будет решено.

Вы сказали, что хотели по максимуму освободить «После прочтения сжечь» от беспорядка, и тут я вспомнил кабинет рабби Маршака в «Серьезном человеке». С этого момента фильм как бы переходит в сюрреалистическую плоскость. В этом кабинете полно странных баночек и артефактов. В его обстановке есть что-то готическое, хотя действие фильма происходит в текстуре пригорода.

Изначально мы собирались снимать «Серьезного человека» в традиционных синагогах, они больше похожи на церкви, чем на храмы, в них все до крайности строго. Но такая атмосфера не годилась для фильма, действие которого происходит в пригороде в 1960-х. Ты не можешь выйти из синагоги и пойти к миссис Самски, согласны? Так что мы пошли по пути реформ и поместили действие в синагогу с красными коврами на полу и

прекрасными деревянными стенами. Я думаю, этим решением мы вывели себя из затруднения. Мне не кажется, что сцена с укуренным Дэнни на собственной бар-мицве выглядела бы лучше в каком-то другом помещении. Но если вернуться к вашему вопросу о кабинете рабби Маршака, то мой любимый момент фильма – это когда дверь в его кабинет открывает секретарша и Ларри на секунду видит Маршака, прежде чем она снова закрывает дверь, говоря: «Рабби сейчас занят», а Ларри кричит: «Но он не выглядит занятым!» Так что теперь каждый раз, когда я навещаю Итана и Джоэла в офисе в Нью-Йорке, они сидят по разным концам кабинета и пишут, а я открываю дверь и говорю – я должен это сделать: «Вы не выглядите занятыми!»

Расскажите о пещере, в которую падает Мэтти в «Железной хватке». Получилось жуткое и пугающее пространство. Оно сильно отличается от того, что было в «Настоящем мужестве» Хэтэуэя.

Это очень мрачное место. Пещеру примерно 30 футов глубиной мы должны были создать. Необходимо было все правильно рассчитать, ведь каскадерша должна была упасть на



дно. Роджер установил наверху свет, и нам нужно было все обставить так, будто мы в Нью-Мексико. Я ничего подобного раньше не делал: нужно было добиться ощущения, что Мэтти не сможет оттуда выбраться, для накала драматического эффекта. Сначала мы забросали пещеру палками. Большая часть работы, которую я делаю с Итаном и Джоэлом, очень низкотехнологична. Мы не занимаемся предварительной визуализацией на компьютере; если нам надо построить фасад, я иду на место и выясняю, какого размера будет здание, и осматриваю локацию через видоискатель. Нам больше нравится делать так, как делали раньше, без привлечения огромного количества новых технологий.

Откуда пришел образ фильма «Внутри Льюина Дэвиса»?

Думаю, образ этого фильма пришел с обложки альбома The Freewheelin' Боба Дилана; это был визуальный референс. Если вы сейчас пройдете по Гринвич-Виллидж, вы увидите множество цветов, там повсюду Starbucks. Нам пришлось воссоздать Вест-Виллидж и Ист-Виллидж, в которых меньше визуального шума и меньше людей.

Пытались ли вы воссоздать Gate of Horn в реальном месте этого чикагского ночного клуба?

Было два Gate of Horn, и они оба сейчас закрыты. Один был в подвале. Второй вы бы вообще вряд ли назвали клубом. Мы хотели, чтобы сцена в Gate of Horn стала кульминацией фильма, когда Льюин встречается с Бадом Гроссманом. Ведь это его шанс получить то, о чем он давно мечтал.

Внешний вид этого клуба – единственная вертикальная композиция во всем фильме.

Да. Кадр очень вертикальный, в нем также больше цвета по сравнению со всем остальным фильмом. Должно было казаться, что его ждут здесь какие-то перспективы. А потом он играет песню, и Бад

говорит: «Я не вижу тут много денег». Остальная часть фильма снята так, чтобы было ощущение, что везде-везде низкие потолки, тесные пространства, за исключением ванной комнаты... Мы хотели сделать что-то немного сумасшедшее.

Это была кубриковская ванная. Она как будто из «Сияния».

Да, именно так. Там очень много флуоресцентной подсветки. Я пытался усилить реальность во всех этих фильмах.

В «Да здравствует Цезарь!» вы не просто воссоздали старый Голливуд, вы воссоздали декорации старых голливудских фильмов: у вас была «гостиница комедия» Ноэла Кауарда, мюзикл, вестерн. Но я хочу спросить о гигантских ногах, которые стоят на парковке студии Capitol Pictures, – это такой странный и наводящий на размышления образ.

Их не было в сценарии. Во времена фильмов типа «Бен Гур» киностудии не строили полные декорации, а делали небольшое сооружение, похожее на храм, используя стеклянную матовую роспись. В «Да здравствует Цезарь!» я хотел, чтобы зритель понял, что такое кинопроизводство, так что я поставил две огромные ноги, которые могут иметь разное значение. Может быть, есть только половина статуи, потому что студия не может позволить себе скомпоновать две половины, или, может быть, верхняя половина отвалилась... Но я также пытался обратить внимание на то, как Эдди Мэнникс постоянно бродит вокруг этих ног, туша все эти пожары на каждой сцене в Capitol Pictures. У них много смыслов, и они чудесно смотрятся на протяжении всего фильма.

Я хочу добавить, что Нэнси Хэй, декоратор, внесла гигантскую лепту в то, что эти фильмы увидели свет. Важно рассказать историю и при помощи декораций, ведь они помогают повествованию двигаться, а персонажам меняться, не усложняя всего этого процесса. Нэнси – королева мира декораций.





Заключение

от Адама Наймана

Эдди Мэнникс стоит перед выбором «будущего» в конце фильма «Да здравствует Цезарь!»: первый вариант – комфортное и предсказуемое, в Capitol Pictures, второй – неизвестное и, возможно, апокалиптическое в Lockheed-Martin. Эдди отдает предпочтение единственной знакомой ему реальности: миру выдумки. Его решение остаться управляющим Ника Скэнна приводит фильм к хеппи-энду даже несмотря на то, что он остается в вечном закольцованном движении повествования. С Эдди Capitol Pictures продолжит работать, как отлаженный часовой механизм: в последнем кадре фильма он проверяет часы. Мы видим человека, который имеет полный контроль над своим небольшим участком места и времени... пока камера не уносится ввысь к надписи: «Авторы сценария, режиссеры и продюсеры – Итан и Джоэл Коэны». Эта надпись поблескивает в ореоле божественного света. Это напоминание о том, если мы вдруг забыли, кто здесь на самом деле главный. Если говорить словами Эдди: в нем и в других сотрудниках студии есть ценность, потому что они «служат картине», они винтики этой большой машины. Коэны обожают таких скромных и заботливых персонажей: Эдди встает в один ряд с Моисеем из «Подручного Хадсакера» и всезнающими рассказчиками из «Большого Лебовски» и «О, где же ты, брат?», их задача – поддерживать статус-кво или же заверить нас в том, что некоторые вещи останутся неизменными на протяжении поколений. (Портрет Отара в «Играх джентльменов» имеет свою собственную форму богоподобного влияния на действие.) Эта идея может быть выражена ярко, как в «Большом Лебовски», – закадровый голос обещает нам «Маленького Лебовски на подходе» – или с бодрящей резкостью, как во сне шерифа Белла в «Старикам тут не место». «Мы не можем остановить

то, что происходит», – говорит другой старый персонаж этого фильма, и понятие почтительности как единственное по-настоящему работающее убеждение является такой же особенностью творчества Коэнов, как их игра с архетипами и аллюзиями или их искрометное чувство юмора. Постепенное одомашнивание рецидивиста Хая в «Воспитании Аризоны» – это начало движения по кругу: он вырастает из одного набора забот и переходит в другой, умиротворенный пониманием того, что такой перенос – суть движения мира. Доброжелательное принятие этого факта, по-разному представленное Мардж и Чувском – копом и радикалом в виде мягкотелых домоседов, – сохраняет эту тему в игре до определенного периода. Между тем самые откровенно честолобивые герои Коэнов, будь то целеустремленные творцы, такие как Бартон Финк или Льюин Дэвис, или безнравственные мошенники, такие как Виссер или Джерри Ландегаард, – они все в конечном счете не могут завладеть ситуацией; каждый из них оказывается в своем роде неудачником или, как Том в «Перекрестке Миллера», достигает пирровой победы. (Кончик шляпы Тома предвосхищает взгляд Эдди на часы; оба жеста указывают на желание контролировать себя.) Все, что делает «генератор идей» Норвилл Барнс, – плывет по течению окружающего его мира. И если кто-то из персонажей выбивается из этого течения, то он принимает жестокий удар на себя. Подумайте об Антоне Чигуре в фильме «Старикам тут не место» или о Мэтти Росс в последнем кадре «Железной хватки». Эти похожие друг на друга кадры описывают не прогулки на закате, а поврежденные фигуры, хромающие прочь от схватки. Действительно ли кинематограф Коэнов тревожно тематизирует страх перемен или же мощно

вписывает его – вопрос, который стоит задать, хотя, вероятно, не самим кинематографистам; можем представить, как они цитируют тексты Jefferson Airplane в стиле рабби Маршака, серьезного человека, который знает, как важно быть загадочным. Последовательность, независимо от того, определяется ли она с точки зрения профессионального и технического мастерства или драматического и философского интереса, – отличительная черта кинематографа Коэнов, и для большинства критиков и зрителей это далеко не «недостаток мелких умов». Напротив, Итан и Джоэл – интеллектуалы и неконформисты, и даже несогласные уступают их концептуальному уму и удивительно находчивым средствам реализации на экране. Неоспорима их способность выжимать вариации из нескольких очевидных повторяющихся поворотов и навязчивых идей – большинство из которых присутствуют еще в зародыше, а потом развиваются, перенаправляются и размножаются с течением времени. И нет никаких оснований ожидать, что у них что-то пойдет не так. Напряженность между персонажами, которые склонны повторяться через реплики или через поведение как «рецидивисты» всех мастей, и их ужас перед тем, что просто лежит за пределами соответствующих, ограниченных петель, – все это удерживает последовательность Коэнов от копирования и чувства самодовольства. Может показаться, что они постоянно обращаются к одной и той же теме – непредвиденным обстоятельствам существования в мире, где что-то всегда может и почти наверняка пойдет не так, – это можно воспринимать как принятие ответственности перед реальностью, даже если эта реальность преломляется через сверкающие призмы жанра. Если «Одиссею» Гомера и нравоучительные рассказы Хэммета и Каина

можно рассматривать, как то, что обусловлено историческими моментами, то обязательно ли считать заимствования Коэнов неизбежным суррогатом или само их существование говорит о все более постмодернистском состоянии – таком, где глубокое, постоянное и даже упадочное взаимодействие с прошлым формирует наше понимание настоящего и предвидение будущего? Между дилеммой Эдди и коллективным псевдонимом, который выбирают для себя сценаристы из черного списка, «Да здравствует Цезарь!» показывает пугающий неопределенный призрак «будущего» более явно, чем любое другое произведение Коэнов, возможно, за исключением «Человека, которого не было». Я начал эту книгу с описания Ментакулуса из «Серьезного человека» – уравнения настолько длинного и пугающего, что оно останавливает любую попытку его завершения, даже несмотря на то, что его размер и сложность обещают подлинное откровение. Но, в конце концов, меня еще настойчивее преследует сон Эда Крэйна о том, как он сидит на диване рядом с Дорис в конце «Человека, которого не было», сцена, простота которой порождает своего рода безумие интерпретаций. Здесь статус-кво уютен и ужасен; это одновременно прошлое и настоящее; мечта и реальность; мрачная комедия и смертельная серьезность. Поскольку у Эда нет будущего ни в бизнесе, ни с Бёрди, вообще нигде, он идеализирует прошлое, которое, как мы знаем, разрушало его душу. А затем, еще раз перефразируя шерифа Белла, он просыпается, а будущее уже настигло его. Он не может снова пойти домой.

Человек приходит к своему концу; Земля продолжает вращаться вокруг своей оси. Принятие Коэнами этих вечных истин свидетельствует о

подлинном смирении, даже если их техника и сопутствующее ей авторское самоуважение – от греческого хора в «Просто кровь» до реальной вещи в «О, где же ты, брат?» – может быть (и часто) принимается за некоторые «понты». Они пробуждают реальное и кинематографическое прошлое с мастерством подлинных фокусников, при этом упорно отказываются делать прогнозы из настоящего (было бы странно увидеть от них научно-фантастический эпос или постапокалиптическую басню в стиле «Дороги»). Путешествия Коэнов в прошлое – это не отступление: они всегда добавляют что-то к жанрам, которые используют, а не оставляют все таким, каким нашли. Сочетание уважения и дерзости делает их работу такой замечательной. Единственное, что я точно знаю о будущем, – это то, что я планирую провести его с этими фильмами снова и снова.

Источники изображений:

Фотографии:

2-3 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	197 (bottom) Moviestore collection Ltd/Alamy Stock Photo
6-7 ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo	211 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo
15 (top) © 2010 Jeff Bridges	212 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo
15 (bottom) © 2010 Jeff Bridges	214-215 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo
18 ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo	217 ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo
21 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	235 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo
61 Moviestore collection Ltd/Alamy Stock Photo	248-249 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo
62 AF archive/Alamy Stock Photo	253 © J.Todd Anderson/Courtesy of Universal Studios Licensing LLC
80 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	254 © J.Todd Anderson/Courtesy of Universal Studios Licensing LLC
82 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	255 © J.Todd Anderson/Courtesy of Universal Studios Licensing LLC
95 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	258 © WENN Ltd / Alamy Stock Photo
111 United Archives GmbH/Alamy Stock Photo	261 (top) Entertainment Pictures/Alamy Stock Photo
116 © 1998 Jeff Bridges	261 (bottom) Photo 12/Alamy Stock Photo
117 © 1998 Jeff Bridges	265 (top) © 2010 Jeff Bridges
118-119 AF archive/Alamy Stock Photo	265 (center) © 2010 Jeff Bridges
120 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	265 (bottom) © 2010 Jeff Bridges
122 © 1998 Jeff Bridges	270-271 © 2010 Jeff Bridges
123 © 1998 Jeff Bridges	272 © 2010 Jeff Bridges
124 © 1998 Jeff Bridges	275 © Mary Zophres
127 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	276 © Mary Zophres
130 AF archive/Alamy Stock Photo	277 © Mary Zophres
133 ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo	278 © Mary Zophres
162 © Copyright 1996 Polygram International Publishing Inc. Universal Music Publishing Limited. All Rights Reserved. International Copyright Secured. Used by Permission of Music Sales Limited.	305 © Jess Gonchor
179 Moviestore collection Ltd/Alamy Stock Photo	306 (top) © Jess Gonchor
182 (top) AF archive/Alamy Stock Photo	306 (bottom) © Jess Gonchor
182 (bottom) AF archive/Alamy Stock Photo	314-315 AF archive/Alamy Stock Photo
184-185 AF archive/Alamy Stock Photo	
187 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	
188-189 Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo	
191 AF archive/Alamy Stock Photo	
193 Photo 12/Alamy Stock Photo	
194 AF archive/Alamy Stock Photo	
197 (top) ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo	

Иллюстрации:

© Telegramme Paper Co.
endpapers; 22; 29; 37; 40; 48; 54; 66; 77; 85; 88; 99; 102; 114;
121; 134; 143; 149; 156; 166; 174; 181; 186; 198; 219; 222; 225;
239; 250; 262; 269; 281; 286; 293

© Jason Ngai
33; 47; 79; 125; 129; 144; 145; 164; 233; 273; 291; 302

Библиография:

- Адамс, Джеффри. Кинематограф братьев Коэн: brutальные зрелища. Лондон: Wallflower Press, 2015.
- Баркер, Эндрю. Карьера Хантер в сценарии братьев Коэн. Variety. Май 2008.
- Берган, Рональд. Братья Коэн. Лондон: Orion, 2000.
- Братья Коэн. Интервью. Под редакцией Уильяма Родни Аллена. Джексон: University Press of Mississippi, 2006.
- Брэдшоу, Питер. Обзор на фильм «Человек, которого не было». The Guardian. Октябрь 2001.
- Вайнтрауб, Стивен. «Интервью с Итаном и Джоэлом Кознами – «Старикам тут не место». Collider. Ноябрь 2007.
- Джеймсон, Ричард. «В погоне за шляпой». Film Comment. Сентябрь / Октябрь 1990.
- Джоэл и Итан Коэны. Под редакцией Питера Корте, Джорджа Сисслена. Нью-Йорк: Limelight Editions, 2001.
- Джоэл и Итан Коэны: кровные родственники. Под редакцией Пола Вудса. Лондон: Plexus Publishing, 2003.
- Кипли, Майкл. «Блюз о тоске по МакДугал-стрит». The New York Times. Январь 2013.
- Корлисс, Ричард. Обзор на фильм «Просто кровь». Time. Сентябрь 1984.
- Коэн, Джоэл и Итан. Игры джентльменов. Лондон: Faber and Faber, 2004.
- Коэн, Джоэл и Итан. Подручный Хадсакера. Лондон: Faber and Faber, 1994.
- Курсдон, Жан-Пьерр. «Шляпа, унесенная ветром». Positif. Февраль 1991.
- Кэлхун, Дэйв. Интервью с братьями Коэн о стиле съемок в 1950-е. К премьере «Да здравствует Цезарь!». Time Out London. Март 2016.
- Левин, Джош. Братья Коэн: История двух американских режиссеров. Торонто: ECW Press, 2000.
- Лопез, Джон. Братья Коэн о «Железной хватке». Vanity Fair. Декабрь 2010.
- Лоу, Эндрю. Беспощадные братья. Total Film. Май 1998.
- Маккарти, Тодд. Обзор на фильм «Железная хватка». The Hollywood Reporter. Декабрь 2010.
- Моттрам, Джеймс. Братья Коэн: жизнь разума. Лондон: Batsford, 2000.
- Орр, Кристофер. 30 лет Коэнов: «Перекресток Миллера». The Atlantic, Сентябрь 2014.
- Пальмер, Бартон. Современные кинорежиссеры: Джоэл и Итан Коэны. Чикаго: University of Illinois Press, 2004.
- Рассел, Кэролайн. Фильмы Итана и Джоэла Коэнов. Джефферсон, Северная Каролина. McFarland & Company, Inc, 2001.
- Ридли, Джим. Вооруженные братья. Nashville Scene, Май 2000.
- Ромни, Джонатан. Двойное видение. The Guardian. Май 2000.
- Симан, Мишель и Хуберт Ньюгре. Интервью с Джоэлом и Итаном Кознами. Positif. Июль / Август 1987.
- Тири, Дж.М и Бен Уолтерс. Классика BFI Film: «Большой Лебовски». Лондон: Palgrave MacMillan, 2007.
- Тэйлор, Чарльз. Обзор на фильм «Игры джентльменов». Salon. Май 2004.
- Тэйлор, Элла. «Серьезный человек»: серьезно плохо для евреев. Village Voice.
- «Фарго» братьев Коэн. Под редакцией Уильяма Лура. Кембридж: Cambridge University Press, 2004.
- Философия братьев Коэн. Под редакцией Марка Конрада. Кентукки: University Press of Kentucky, 2012.
- Хинсон, Хэл. «Кровная линия». Film Comment. Март/Апрель 1985.
- Хоберман, Джим. Братья Коэн снова насмеются в «После прочтения сжечь». Village Voice. Сентябрь 2008.
- Чэнг, Джастин. Обзор на фильм «Да здравствует Цезарь!». Variety. Февраль 2016.
- Эберт, Роджер. Обзор на фильм «Железная хватка». Chicago Sun-Times. Декабрь 2010.
- Эдельштейн, Дэвид. Нашествие похитителей детей. American Film. Апрель 1987.
- Эндрю, Джефф. Более странно, чем в раю: Невероятные режиссеры в современном американском кино. Нью-Йорк, Proscenium Publishers, 1999.
- Ямато, Джен. Братья Коэн. «Оскары» не так важны». The Daily Beast. Январь 2016.





Список благодарностей

Автор хочет сказать спасибо...

Я должен начать раздавать благодарности с Дэвида Дженкинса, который подтолкнул меня к этому проекту два года назад за чашкой кофе на кинофестивале в Торонто. Он собрал воедино разрозненные части этой книги, помогая мне разговорами по телефону, электронной почте, в Google-документах, через WhatsApp, Skype, ментальную телепатию (а также лично, когда я приезжал в Лондон). Он отличный редактор и серьезный человек, и он реально связал в этой книге все воедино.

Эрик Клопфер был парнем, отвечающим за общую картину и прибыль, – человеком за столом. Но он всегда был рад находиться на передовой со всеми нами. Спасибо также нью-йоркской команде, состоящей из Джона Галла, Мэри О’Мары и Дэниз ЛаКонго.

Возвращаясь в Лондон. Клайв Уилсон был вторым человеком после Дэвида, который говорил со мной о написании книги о Коэнах. Он помог мне точно понять, за что я берусь. Хелен Джексон добыла большую часть разрешений на интервью и фото и сыграла важную роль в доведении нашего дела до конца. Если эта книга выглядит хорошо, это полностью из-за умных, великолепных иллюстраций и графики Оливера Стаффорда, Бобби Эванса, и Джейсона Нгая, и волшебного макета Софи Мо. Спасибо также Элле Кемп за ее превосходную, точную транскрипцию некоторых очень длинных интервью.

Особая благодарность Роджеру и Джеймсу Дикинс, Дж. Тодду Андерсону, Мэри Зофрес, Картеру Бёруэллу, Джессу Гончору, Брайану Барберу, Дэвиду и Натану Зеллнерам и Лизе Уолкер за то, что они дали согласие на интервью и предоставили визуальные и другие материалы для нашей книги.

Я написал большую часть этой книги в Справочной библиотеке фильмов TIFF, бесценном учреждении, которое должно быть одним из главных предметов гордости этой организации. Я хочу поблагодарить всех и каждого из сотрудников FRL, которые помогали мне на этом пути: Рэйчел Битти, Фатиму Меркадо, Саган Йи, Мадлен Уол, Чада Менарда и Мишель Лавгроув Томсон.

Неразумно, даже невозможно, приступить к написанию книги и продолжить работу без помощи друзей и коллег.

Поэтому я хотел бы любезно поблагодарить нескольких моих знакомых за то, что они говорили со мной о Коэнах и связанных с ними темах: это Майкл Корески, Азаде Джафари, Эрик Хайнс,

Ник Пинкертон, Эндрю Трейси, Алисия Флетчер, Джесси Камминг, Джейсон Андерсон, Кива Рирдон, Барт Теста, Данель Элиав, Дарра Тейтель, Нил Бадахур, Лидия Огванг и Вайолет Лукка.

Мои лондонские приятели Симран Ханс, Софи Монахс Кауфман, Каспар Сэлмон, Пол Ридд и Эрика Бальсом заставили меня почувствовать себя желанным гостем, пока я работал не дома. Классные Елена и Мануэла Лазич случайно стали моими помощницами во время поездки в Лондон, это закончилось изменением в некоторых главах. Мануэла также ознакомилась с некоторыми главами до их завершения и предоставила множество честных, полезных и иногда веселых отзывов.

Я спорил с Кевином Куррьером о фильмах Коэнов годами (и годами), и некоторые из этих чудесных диалектических дискуссий попали в главы этой книги. Достаточно сказать, что я не смог бы написать эту книгу без него.

Я всегда благодарен своей семье за эмоциональную и моральную поддержку. Спасибо Сандре и Весе Койвусало, которые освободят место на своих полках для третьей книги своего зятя; Мэтту Найману и Сьюзи Лоу, которые должны будут купить мою книгу себе сами, потому что братская любовь не будет идти так далеко. Дэвиду Найману и Эвелин Майклс, которые следили за тем, чтобы я хорошо завтракал.

Я хотел бы посвятить эту книгу моей жене Тане, моему партнеру в каждом предприятии, большом и маленьком. Она поняла, что «После прочтения жечь» – это очень, очень смешной фильм, еще до того, как это понял я. Также хочу посвятить эту книгу нашей дочери Леа, которая уже очень, очень смешная и будет смотреть все эти фильмы, когда вырастет. Думаю, что так и вертится вся эта человеческая комедия, поколение за поколением... Что же я несу!

Редактор хочет поблагодарить....

В первую очередь, большое спасибо Эрику Клопферу, чья проницательность, юмор и чувство точности помогли сделать этот проект очень приятным. Также благодарю художников Оливера Стаффорда, Лорен Больо и Тимбу Смитс за их необыкновенное творческое чутье. Поднимаю бокал (с кофе) за Софи Мо, за ее великолепные макеты. Благодарю Бобби Эванса и Джейсона Нгая за то, что они наполнили эту книгу великолепными иллюстрациями. Благодарю Хелен Джексон, фиксера и знатока селебрити, Эндрю Уэбба и Эбби Бендер, а также Эллу Кемп. Огромное спасибо Эндрю Мале, который смог за короткое время просмотреть текст, и Джонатану Батлеру из архива изображений Alamy за то, что он был чрезвычайно полезным человеком.

Лоретта Айерофф оказала огромную помощь в получении доступа к фотоархиву Джеффа Бриджеса, а Джастин Митчелл смог сфотографировать дизайнерский архив Мэри Зофрес. Спасибо Алексу Уэйду за юридическую консультацию.

Привет всем в TCO: Винсу Медейросу, Венди Клерк, Саймону Бейкеру, команде Huck и всем тем на Леонард-стрит, 71a, кто радуется, когда приходит на работу каждое утро. Отдельно упомяну Little White Lies: Адам Вудворд и Ханна Вудхед. И всех тех, кто помогал нам на этом пути: Люк Нортон, Мартин Венески, Лорен Томпсон, Юэн Кэмерон, Кэролайн Миддлтон, Марк Эллисон, Джон Уодсворт, Ребекка Спир-Коул, Лена Ханафи, Дэн Эйнав, Джек Годвин, Софи Уайатт, Ева Уотлинг, Эми Боуки, Уильям Кэрролл, Джульетта Котту, Кортни Тан, Джош Хоуи, Луиза Басфилд, Изабель, Рафаэль, Эмили Брей и Джо Боден.

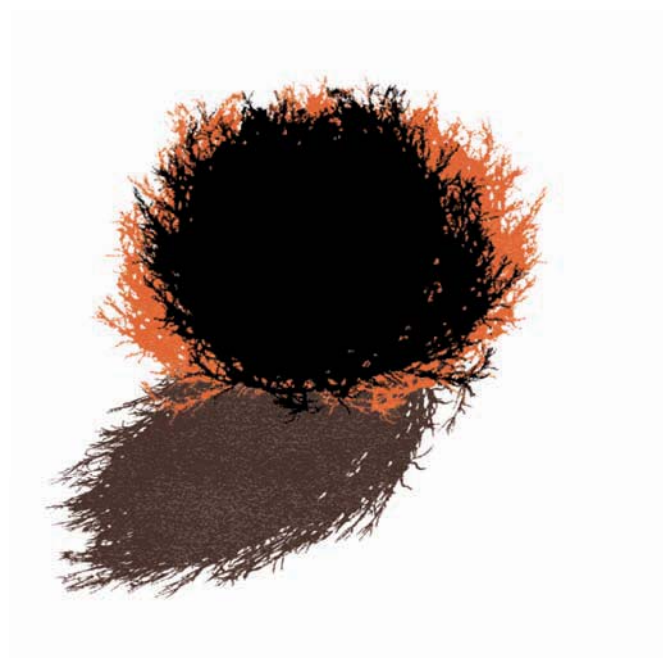
Наконец, выражаю свою любовь Адаму Найману. Мы встретились в 2008 году в зале вылета аэропорта Цюриха, и наша первая беседа была посвящена общей любви к сценариям Келли Райхардт и к фильму «Шоугелз». Термин «преданный» недостаточен, чтобы заключить в себе его напряженную любовь к этому проекту и кинематографу Кознов. Работать с ним было просто счастьем. Каждый раз, когда я буду видеть слишком длинную, присоединенную двумя тире внутреннюю фразу, содержащую красиво сформулированное отступление, я буду думать об Адаме.

Были приложены все усилия для выявления правообладателей и получения их разрешения на использование материалов, защищенных авторским правом. Издатель приносит свои извинения за любые

ошибки или упущения и был бы признателен, если бы уведомили о любых исправлениях, которые должны быть включены в будущие перепечатки или издания этой книги.

KOH

HELLO



КОМАНДА ПРОЕКТА:

- ПЕРЕВОДЧИК** — Даниил Романовский («Стэн Ли. Создатель великой вселенной Marvel. Биография»)
- ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР** — Наталья Папахова («Отель «Гранд Будапешт». Иллюстрированная история создания меланхоличной комедии о потерянном мире», «Джонни Депп. Безумец с множеством лиц»)
- НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР** — Света Храновская («Отель «Гранд Будапешт». Иллюстрированная история создания меланхоличной комедии о потерянном мире», «Джонни Депп. Безумец с множеством лиц»)
- КОРРЕКТОР** — Ольга Шупта («Секс в большом городе. Культовый сериал, который опередил время. Как четыре девушки изменили наши взгляды на отношения и жизнь», «Отель «Гранд Будапешт». Иллюстрированная история создания меланхоличной комедии о потерянном мире», «Клинт Иствуд. Последний ковбой. Биография»)
- КОРРЕКТОР** — Светлана Седелкина («Сверхъестественное. Как актеры и фанаты помогли друг другу уничтожить внутренних монстров», «Секс в большом городе. Культовый сериал, который опередил время. Как четыре девушки изменили наши взгляды на отношения и жизнь», «Отель «Гранд Будапешт». Иллюстрированная история создания меланхоличной комедии о потерянном мире»)

УДК 791.071.2(73)
ББК 85.374(3)-8
Н46

Adam Nayman
THE COEN BROTHERS: This Book Really Ties the Films Together
Text Copyright © 2018 Adam Nayman and Little White Lies
Illustrations copyright © 2018 Telegramme Paper Co. and Jason Ngai
First published in the English language in 2018 By Abrams, an imprint of Harry N. Abrams, Incorporated, New York
ORIGINAL ENGLISH TITLE:
The Coen Brothers: This Book Really Ties the Films Together
(All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams, Inc.)

Нейман А.
Н46 Братья Коэн. Иллюстрированная биография. От «Просто кровь» до «Да здравствует Цезарь!» / Адам Найман. – Москва : Эксмо, 2021. – 320 с. – (Подарочные издания. Кино).

ISBN 978-5-04-109729-5

Итан и Джоэл Коэны – интеллектуалы и неконформисты, с легкостью покорившие Голливуд. Каждый из них обладает концептуальным умом и умением находить удивительные средства реализации задуманного на экране. Каждый их совместный фильм – событие, каждый герой становится культовым. Как они пришли в кинематограф? Почему снимают фильмы вместе? Какое распределение ролей в этом оscarоносном дуэте? Действительно ли главной темой кинематографа братьев Коэн является страх перемен? На этот вопрос сходу не ответят даже они. Но автор этой книги все же даст вам ответ.

Эта книга – уникальная хроника творческой жизни режиссеров, рассказывающая, как снимались их гениальные фильмы – «Фарго», «Большой Лебовски», «Старикам здесь не место» и другие. Помимо истории создания фильмов внутри содержится много архивного материала со съемок, комментарии режиссеров и забавные истории от актеров и съемочной группы. Отличный подарок для всех поклонников Коэнов и ценителей хорошего кино!

УДК 791.071.2(73)
ББК 85.374(3)-8

ISBN 978-5-04-109729-5

© Романовский Д., перевод, 2020
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2021

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга
ПОДАРОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ. КИНО
АДАМ НАЙМАН
БРАТЬЯ КОЭН. ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ
БИОГРАФИЯ. ОТ «ПРОСТО КРОВЬ»
ДО «ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЦЕЗАРЬ!»
Главный редактор Р. Фасхутдинов
Руководитель направления Т. Коробкина
Ответственный редактор З. Сабанова
Научный редактор С. Храновская
Литературный редактор Н. Папахова
Художественный редактор Р. Муртазин
Корректоры О. Шупта, С. Седелкина

Страна происхождения: Российская Федерация
Шығарылған елі: Ресей Федерациясы
ООО «Издательство «Эксмо»
ООО «Издательство «Эксмо»
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1.
Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Өндіруші: «ЭКСМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу,
Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Тауар белгісі: «Эксмо»
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.
Тел.: 8(727) 251-59-89,90,91,92, факс: 8 (727) 251-58-12,

вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Сертификация туралы ақпарат
сайтта: www.eksmo.ru/certification
Өндірген мемлекет: Ресей
Сертификация қарастырылмаған
Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ о техническом регулировании можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>.

ПРИСОЕДИНЯЙТЕСЬ К НАМ!

БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

МЫ В СОЦСЕТЯХ:
[f](#) [vk](#) [g](#) [bomborabooks](#) [bomбора](#)
bomбора.ru

ISBN 978-5-04-109729-5
9 785041 097295



Подписано в печать 01.11.2020. Формат 70x108/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 56,00
Тираж 3 000 экз. Заказ

ЛУЧШИЕ КНИГИ О БИЗНЕСЕ С ЛОГОТИПОМ ВАШЕЙ КОМПАНИИ? ЛЕГКО!

Удивить своих клиентов, бизнес-партнеров, сделать памятный подарок сотрудникам и рассказать о своей компании читателям бизнес-литературы? Приглашаем стать партнерами выпуска актуальных и популярных книг. О вашей компании узнает наиболее активная аудитория.

ПАРТНЕРСКИЕ ОПЦИИ:

- Специальный тираж уже существующих книг с логотипом вашей компании.
- Размещение логотипа на супер-обложке для малых тиражей (от 30 штук).
- Поддержка выхода новинки, которая ранее не была доступна читателям (50 книг в подарок).

ПАРТНЕРСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ:

- Рекламная полоса о вашей компании внутри книги.
- Вступительное слово в книге от первых лиц компании-партнера.
- Обращение первых лиц на суперобложке.
- Отзыв на обороте обложки
вложение информационных материалов о вашей компании (закладки, листовки, мини-буклеты).



У вас есть возможность обсудить свои пожелания с менеджерами корпоративных продаж. Как?

Звоните:

+7 495 411 68 59, доб. 2261

Заходите на сайт:

eksmo.ru/b2b



«Джозл и Итан никогда не скрывали, что их феноменальные и сложные фильмы, которые они сняли за последние 30 лет, были лишь продолжением того, что они начали делать еще детьми. Вокруг них всегда особая атмосфера, в которой возникает ощущение, что мы оказались достойными быть приглашенными на особую вечеринку. И мне это очень нравится».

Тильда Суинтон

ИТАН И ДЖОЭЛ КОЭНЫ — интеллектуалы и нонконформисты, с легкостью покорившие Голливуд. Каждый из них обладает концептуальным умом и умением находить удивительные средства реализации задуманного на экране. Каждый их совместный фильм — событие, каждый герой становится культовым. Эта книга — уникальная хроника творческой жизни режиссеров, рассказывающая, как снимались их гениальные картины — «Фарго», «Большой Лебовски», «Старикам здесь не место» и другие. Внутри вы найдете историю создания и оценку каждого фильма с красочными иллюстрациями и интервью съемочной команды; а также комментарии режиссеров и их друзей, среди которых Джефф Бриджес, Джорджи Клуни, Тильда Суинтон и Хавьер Бардем!



ISBN 978-5-04-109729-5




9 785041 097295 >

БОМБОРА

издательство

БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

   bomborabooks bombora.ru