

Ф

и

н

ч

е

р



автор серии: любовь аркус  
дизайнер: арина журавлева

CEAN<sup>10</sup>IC

Ф60

УДК 791.44.071.1

ББК 85.374(3)

Дэвид Финчер / Сост. П. Лезников  
и В. Степанов. — СПб.: Сеанс, 2021. —  
384 с.: ил. — 16+ — Серия «Сеанс. Лица». —  
ISBN 978-5-6046135-4-2

Свой путь в большом кино он начал с громкого провала, а сейчас — снимает высокобюджетные картины для мейджоров, продолжая облекать личные высказывания в жанр. При этом его кино как будто старается быть безликим, а сам он не верит в «авторскую теорию», что не мешает критикам называть его одним из главных авторов современного кинематографа. Как формируется почерк Дэвида Финчера? О чем он говорит и что утаивает в своих фильмах? Новый выпуск серии «Сеанс. Лица» — сборник статей о фильмах и дайджест интервью, которые складываются в детальный портрет незаурядного американского режиссера.

© 2021 Центр культуры и просвещения «Сеанс»

В оформлении издания использованы  
фотографии из архива ALAMY | ТАСС



# ДЭВИД финчер

петербург сеанс mxxi

## содержание

главное	7
жизнь до кино. — <i>propaganda</i>	15
говорит дэвид финчер	
вечное возвращение	36
павел пугачёв	
«чужой 3»	71
говорит дэвид финчер	
в космосе никто не увидит твой дебют	76
василий покровский	
«семь»	95
говорит дэвид финчер	
один отрежь	98
станислав ф. ростоцкий	
«игра»	111
говорит дэвид финчер	
турбулентность для начинающих	114
всеволод коршунов	
«бойцовский клуб»	127
говорит дэвид финчер	



бремя экстраверта	140
василий степанов	
«комната страха». — хичкок	153
говорит дэвид финчер	
хичкок и иллюзия контроля	158
татьяна алёшичева	
«зодиак»	175
говорит дэвид финчер	
протокол эпохи	178
василий корецкий	
«загадочная история бенджамина	
баттона». — питт	193
говорит дэвид финчер	
капкан времени	198
максим семеляк	
«социальная сеть»	211
говорит дэвид финчер	
люди и цифры	220
петр лезников	
«девушка с татуировкой дракона»	243
говорит дэвид финчер	
любовники. смерти	248
василий степанов	
«исчезнувшая»	263
говорит дэвид финчер	

ВЗГЛЯД КОТА	268
василий степанов	
«ОХОТНИК ЗА РАЗУМОМ». — <i>netflix</i>	279
говорит дэвид финчер	
ЩЕКОТАТЬ РОГОВИЦЫ	286
василий корецкий	
«МАНК»	299
говорит дэвид финчер	
ПОХВАЛА СЛОЖНОСТИ	314
максим эйдис	
<i>modus operandi</i> . — актеры. —	
перфекционизм. — повторные	
дубли. — ответственность. —	
пределы контроля. — воля. —	
против авторства. — процесс	
и результат. — имя. — известность. —	
цифра. — сценарий. —	
независимость. — заказ. — выбор	
материала. — почерк. — создание	
контекста. — камера. — поэтика. —	
публика. — карьера	325
говорит дэвид финчер	
избранная фильмография	378
избранная библиография	382



# НЕВИДИМКА

**НЕВИДИМКА.** Автор или нет? Вопрос не праздный. Пожалуй, Финчер — автор, последовательно избегающий стереотипов, связанных с феноменом авторского кинематографа. Элементы его стиля не на виду. Его кино чуть ли не безлико. Возможно, так на него повлияли годы работы в рекламе, где подписывают не режиссеров, а бренды. Да, он любит контроль, но автор в его кино фигура призрачная. Как Уэллс в «Манке», он всегда где-то рядом и все же, скорее, растворяется в группе сильных соратников.

**экранизатор.** Для авторского кино привычно максимальное подключение режиссера к разработке сценария; режиссеры либо постоянно работают с одним и тем же соратником-сценаристом,

либо пишут самостоятельно. Финчер не таков: он охотно делится полномочиями, часто снимает по литературным источникам («Исчезнувшая», «Бойцовский клуб», «Девушка с татуировкой дракона») и берется за студийные проекты с уже разработанными сценариями («Семь», «Игра», «Комната страха»). Одно из признаний в любви к чужим литературным достижениям — «Манк», история сценариста, снятая по сценарию его отца, Джека Финчера.

**шоураннер.** Как и многие современные авторы, Финчер успешно работает со стриминговыми платформами, запускает и контролирует производство сериалов. Он отвечал за первый сериал Netflix «Карточный домик» (адаптация британской классики) и запустил там же «Охотника за разумом». Впрочем, сам Финчер замечает, что его перфекционизм в контексте сериального производства действует изматывающе: на восемь серий приходится потратить







дэвид финчер. фот. джек дэвисон. 2020



# НЕУДАЧНИК

в два-три раза больше времени, чем на полнометражный фильм. Третий сезон «Охотника» отложен, однако пятилетний контракт в *Netflix* в силе.

инженер. Он один из тех режиссеров, которые представляют себе кинематограф как самый сложный технологический механизм. Одна из самых известных фраз Финчера гласит, что кино — как рисование, только кисточку держат другие люди, а ты управляешь ими с расстояния в километр с помощью рации. Пожалуй, он не смог бы творить в импровизационном стиле. Ему никогда не стать Хон Сансу или Фасбиндером. В его кино все решает подготовительный период.

неудачник. Финчер — самый успешный неудачник из всех, кого знал Голливуд. Полнометражный дебют стал для него катастрофой, после которой он зарекся иметь дело с кино, и тем не менее, с тех пор он снял дюжину фильмов,

которые могли проваливаться в прокате (как это было с «Бойцовским клубом»), но становились культовыми, поддерживая его репутацию одного из самых востребованных постановщиков нашего времени.

ДИВЕРСАНТ. Говорят, что в кабинете Финчера на стене висит плакат — *Fuck the System*. Название альбома панк-группы *The Exploited* не очень-то вяжется с солидным седым мужчиной в хороших очках, но в том-то и фокус автора, который регулярно умудряется делать на деньги больших студий кино, не любящее хэппи-энды. Буржуазная благонамеренность — лучшее прикрытие для анархиста, решившего рассказать о темных сторонах человеческой натуры.

# ДИВЕРСАНТ



# ГОВОРЯТ ДЭВИД ФИНЧЕР

По материалам Empire, Esquire, Film  
and Video, Film Comment, Guardian,  
Independent, Little White Lies, New York  
Magazine, New York Times, Oregonian,  
Premiere, Total Film, USA Today, Village  
Voice, Wired и других изданий • Пе-  
ревод с английского Сергея Афонина  
и Виолетты Бойер





ht, Cheryl



Dalton, Tom



Fleming



tle



Fincher, David



Forman,



говорит дэвид финчер

## ЖИЗНЬ ДО КИНО

я рос в благополучном городке неподалеку от Сан-Франциско. Я жил там с трех до четырнадцати, то есть в конце 1960-х и 1970-х. Как ни странно, но создатели комедии «Сериал» с Мартином Муллом и Тьюзди Уэлд весьма правдоподобно показали наш округ Марин — район среднего класса, который многие считали богатым, но тогда он таким не был. Там было очень солнечно, тихо и безопасно. Разве что когда объявился серийный убийца Зодиак, примерно полгода или дольше наши школьные автобусы сопровождала полиция. А так больше ничего эту атмосферу идиллии не нарушало.

я вернулся из школы и спросил отца, почему за нашим автобусом ехали полицейские. Он посмотрел на меня поверх очков и сказал: «Ах это, да. Объявился какой-то парень, который убил пятерых человек и написал в газету, что прострелит колеса школьному автобусу, а потом перестреляет всех детей». [Смеется.] Я тогда подумал: «У тебя же машина, мог бы и подвезти».

**ИМЕННО ТОГДА** для меня многое изменилось. Я осознал, что существует зло. И смерть. А потом изменилась и вся Калифорния, а потом и вся страна.

**МОЙ ОТЕЦ** был интеллигентом и немного диванным критиком. Моя мать была — и есть — гуманисткой, которую волнует социальная сфера. Оба они крайне либеральны, они хорошие люди.

**МОЙ ОТЕЦ** работал репортером, а затем стал главой бюро журнала *Life*. Он уволился, написал две книги — о леворукости и о человеческом интеллекте, а также множество статей для *Psychology Today*, *Reader's Digest* и *Sports Illustrated*. Его можно было назвать научным писателем. В 1950-х или 1960-х он написал роман, который сжег на глазах у матери. Так мне рассказывали, но эта история наверняка преувеличена. Мной же.

**МОЯ МАТЬ** работала с наркоманами. Она вела программу метадоновой поддержки. Поэтому о последствиях героиновой зависимости я узнал не из телевизора: я видел этих людей вживую, они плевали мне на ботинки. Думаю, мать перестала этим заниматься, когда мне было лет двенадцать-четырнадцать. И перешла в психиатрию.

**МОЯ МАТЬ** — беспощадный прагматик. Эти мои фразы: «Нам нужно снять с этих чертовых пяти точек до обеденного перерыва», — это у меня от нее. Мой отец —



и этот эпитет я употребляю крайне редко — был более романтической натурой, и эту черту характера я унаследовал от него. Романтический не как открытки *Hallmark*, а в глобальном смысле. Он верил, что если ты полностью отдан делу, внимателен и усерден, то сможешь все что угодно.

**МОИ РОДИТЕЛИ** мало что от меня скрывали. Они говорили что-то вроде: «Вот — это тот мир, в котором ты будешь жить».

**Я ВИДЕЛ РОДИТЕЛЕЙ** за ужином и за завтраком, а в остальное время был сам по себе. Я рос с ключом на шее. Оставлял на двери холодильника записку: «Ушел к Крису» или: «Переночую у друга», и все. GPS не было, тебе доверяли. Тогда у людей было более здоровое отношение ко многим вещам.

**Я ЛЮБИЛ РИСОВАТЬ** и любил электрический настольный футбол, я раскрашивал какие-то штуки, что-то лепил, придумывал комиксы и фотографировал, у меня была своя фотолаборатория, а еще я любил записывать на магнитофон. Все это есть в профессии режиссера. Она не про взросление.

**Я ЧАСАМИ СИДЕЛ В СВОЕЙ КОМНАТЕ** и рисовал. Но мне никак не удавалось заставить свои кривые руки изобразить то, что было у меня в голове. Я думал: «Когда-нибудь ты сможешь нарисовать именно то, что

представил, и тогда ты сможешь показать это кому-то, и если ему это понравится, значит, используя конкретный инструмент, ты смог перенести это на бумагу, и тогда ты действительно узнаешь, чего ты стоишь». И я бросил рисование, а потом живопись, и скульптуру, и актерский кружок, и фотографию ради куда более сложного дела — перенести идею из головы наружу.

**мама сажала меня в машину** и возила по музеям Сан-Франциско. Еще мы ходили на симфонические концерты. Даже если мне не нравилось, просто чтобы у меня был такой опыт.

**мне было пять**, когда я впервые что-то почувствовал, глядя на изображение. Это была картина Винсента Ван Гога «Едоки картофеля». Я был так зачарован тем, как она меняется, пока я к ней приближаюсь, что подошел вплотную и потрогал ее. Тогда меня сразу же схватили за шиворот и выставили из музея.

**когда я рос**, одной из моих любимых книг был «Дракула».

**на нашей улице** стоял большой особняк, всего в паре домов от нас. Году в 1972-м его купил Джордж Лукас. Мне было десять лет, и я думал: «Это тот бородатый мужик, который каждое утро неторопливо выходит на крыльцо в своем халате, чтобы забрать утреннюю газету». Так я решил, что быть режиссером вполне реально.



в ботаническом саду округа Марин, где я жил, шли съемки «Крестного отца» и «Кандидата», на морском вокзале снимали «Грязного Гарри», а в городском центре — ТНХ-1138. Я видел, как на Четвертой улице в Сан-Рафаэле снимали «Американские граффити». Неподалеку находилась студия Джона Корти. А в подвале у Лукаса монтировал Майкл Ритчи. В том же округе Марин Фил Кауфман снимал «Вторжение похитителей тел». Кино было повсюду.

когда я учился во втором классе, школьники ходили бритыми наголо, потому что снимались в массовке на ТНХ-1138. Никто из ребят в округе не мечтал стать врачом или юристом. Все мы хотели делать кино.

мой отец обожал кинематограф и каждые выходные брал меня в кино. Это было наше с ним время. Мы ехали в Сан-Франциско и отправлялись туда, где крутили старые фильмы: «Поющие под дождем», мюзиклы и комедии с Дэнни Кеем, «Ангел-истребитель», «Робин Гуд» и «Ганга Дин». Мне было лет шесть. Когда мне исполнилось семь, мы сходили на «Космическую одиссею». Отец неплохо разбирался в кино, и он смог разжечь во мне интерес. Именно он на пальцах объяснил мне некоторые базовые вещи — например, как работает инерция зрительного восприятия.

моментом откровения для меня стал фильм о фильме «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид». Это была наспех смонтированная документалка, но о съемках рассказывал сам режиссер Джордж Рой Хилл — если не ошибаюсь, она есть на DVD, изданном к 25-й годовщине фильма. До этого мне никогда не приходило в голову, что фильмы не снимаются в режиме реального времени. Мне казалось, что двухчасовой фильм можно снять за пару дней максимум. Я и в жизни бы не подумал, что на это уходят месяцы. Мне было лет семь-восемь. В этом фильме о съемках показывали кочевую жизнь с переездами от одного места съемки в Монтане к следующему где-то в Вайоминге, а затем на съемку с полномасштабными моделями поездов где-то еще. И тогда я подумал: «Вот это работа! Путешествуешь, строишь всякие штуки, взрываешь их и тусуешься с Кэтрин Росс». Так все и началось. Потом родители сводили меня на сам фильм «Буч Кэссиди». И я больше месяца ходил на него каждые выходные. Но эта документалка сформировала мое понимание того, как снимается кино.

когда мне было девять, я хитростью заставил родителей купить мне кинокамеру. Для этого я попросил маму подарить мне на день рождения пневматическое ружье, на что она, разумеется, сказала: «Никакого ружья. Выбери что-нибудь другое». В ответ я сказал: «Ну...

мне никогда не приходило в голову, что фильмы не снимаются в ре-

жиме реального времени. мне казалось, что двухчасовой фильм можно снять за пару дней максимум. я и в жизни бы не подумал, что на это уходят месяцы. мне было лет семь-восемь.

я хочу или пневматическое ружье, или кинокамеру». Ружье стоило около 13 долларов, а камера — около 170, но они все равно достали мне камеру. Я прекрасно понимал, что ружье мне никогда не подарят.

**НА СВОЮ super 8** я снял не так уж много фильмов. Эти съемки скорее были предлогом для меня и моих приятелей, чтобы пострелять друг в друга в кадре. Мы снимали собственные версии сериалов «Человека за шесть миллионов долларов», «Обмануть всех», «Требуется вор». Сюжеты были примерно такие: мальчик привязывает младшую сестру к железнодорожным путям, что приводит к расчленению и смерти.

**К четырнадцати годам** я должен был перейти в старшие классы, где был киноклуб с 16-миллиметровой камерой и оборудованием для профессиональной звукозаписи. Я был весь в предвкушении. Но прямо перед этим мои родители вернулись из Орегона с Шекспировского фестиваля с твердым убеждением, что мне и моим сестрам там очень понравится. И мы переехали туда. Мою мечту отобрали силком, а меня будто посадили на цепь.

**КОГДА Я ПОНЯЛ**, что родители не образумятся, стало ясно, что дело за мной. Тогда я, будучи мечтавшим стать режиссером щуплым задротом из драмкружка, составил себе учебный план и приступил к его исполнению.

**ПОСЛЕ ЗАНЯТИЙ** я режиссировал школьные спектакли, строил декорации и ставил свет. В шесть вечера я мчался в местный кинотеатр повторного показа, и до полпервого ночи, а иногда до часа, подрабатывал киномехаником. В выходные я снимал для местного новостного канала KOB. Если где-то горел сарай, я уже был там с камерой. На телестудии я осваивал навыки операторского мастерства. А работа в кинотеатре позволяла бесплатно смотреть кино. Я 180 раз посмотрел «Будучи там», «Весь этот джаз» и «1941». Постепенно я стал понимать, как выстраивают мизансцены, как и зачем снимают с разных точек и из-за плеча персонажей, как в итоге складывается эпизод.

**КОГДА МНЕ БЫЛО ЛЕТ ПЯТНАДЦАТЬ**, родители сели со мной поговорить: «Расскажи нам, чем ты собираешься дальше заниматься?» Я выдал все начистоту: «Я закончу школу и вернусь в округ Марин. Устроюсь на работу в ILM\*. Сначала я буду снимать телевизионную рекламу. А потом переберусь в Лос-Анджелес, где буду снимать сиквелы к моим любимым научно-фантасти-

\*

*Industrial Light & Magic — студия спецэффектов, основанная Джорджем Лукасом в 1975 году. С 1978 года базировалась в городе Сан-Рафаэль, в округе Марин. — Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, примеч. ред.*

если ты пришел из анимации, то думаешь так: «какую задачу я решаю в этих 14 кадрах» или «в этих 64 кадрах». Вместо «посмотрим, что получится», ты думаешь: «это должно двигаться влево или вправо, чтобы сохранить динамику».

ческим фильмам». «А если ничего не выйдет?» — спросил отец. И я ответил что-то вроде: «Идите вы. У меня нет плана „Б“».

**работа на студии спецэффектов** могла принести хороший доход и прельщала меня больше, чем перспектива тратить 35 000 долларов на киношколу. Правда на киношколы в Лос-Анджелесе мне и баллов бы не хватило. Кроме того, у университетов оставались права на все снятые мной во время обучения фильмы. И я подумал: «Хочу ли я платить им за то, чтобы они присвоили мое кино?»

**На ILM** новые сотрудники не требовались. Тогда я вернулся в Марин и нанялся помощником к режиссеру Джону Корти — двигал копировальные машины, мыл полы, помогал монтировать мультстанки. Я познакомился с Корти еще когда мне было лет одиннадцать-двенадцать: моя младшая сестра озвучивала его мультфильмы для «Улицы Сезам», и я помнил, как провожал ее на студию на Миллер-авеню. Так что я знал Корти, да и город Милл-Вэлли мне нравился.

**анимация** — особый подвид кинопроизводства. Твои намерения в ней должны быть очень четкими. Если ты пришел из анимации, то думаешь так: «Какую задачу я решаю в этих 14 кадрах» или «в этих 64 кадрах». Вместо «посмотрим, что получится» ты думаешь: «Это



должно двигаться влево или вправо, чтобы сохранить динамику», или: «Склейки должны быть частыми, как будто камера панорамирует». О всех тех вещах, которые заставляют размышлять в терминах постановки. Расположение элементов на правильных позициях — главный способ донести идею до зрителя. Кроме того, ты начинаешь смотреть на происходящее в как бы дробном времени — времени *между* временем. Ты задаешься такими вещами: «Когда он должен моргнуть, какой длины перед этим должна быть пауза, когда ему произносить свою реплику?» или: «Можно ли сделать этот диалог смешнее, увеличив паузы?»

**очень быстро** мои дела пошли в гору. Я стал отвечать за спецэффекты и снимать всякие второстепенные сцены.

**рабочую этику** я унаследовал от матери: «Выкладывайся на полную. Полдела — не дело». Отец же был очень въедливым и вечно повторял: «Знание ремесла стать гением не помешает». Думаю, я унаследовал по 22 хромосомы от каждого из них.

**Побывав на съемках**, я сказал себе, что не хочу стать жертвой чужой экспертизы. Как режиссер ты должен разбираться во всем и не давать окружающим морочить тебе голову. Например, ты говоришь: «Я хочу сделать то-то», и какой-нибудь ленивый козел отвеча-

ет: «Не выйдет, ты не удержишь это в фокусе». А я хочу, чтобы я мог сказать ему так: «Это неправда, дай мне 28-миллиметровый объектив, и мы удержим в фокусе все что угодно». Местом, где можно было этому научиться, и была ILM.

**я пришел на ILM** на излете золотой эпохи. Люди, ради которых я туда так рвался, уходили один за другим. Там уже делали «Человека со звезды» и «Исследователей». Отношение к работе было в стиле «как получится»: «Короче, сделай резинового червя и держай за проволоку, сойдет...» Я на такое не подписывался.

**я был помощником** оператора, снимал материалы для задников, работал то в одном цеху, то в другом, и мне надоело быть сезонным рабочим. ILM работала по принципу: «О, на горизонте очередные „Звездные войны“».

**я не хотел** быть на подхвате у человека, который снимает сцену для другого человека, у которого в голове весь фильм. Я хотел быть тем, у кого в голове весь фильм.

**мы все время обсуждали:** «Надо снимать рекламу, а не трястись и ждать, что подсунет ILM». И, наконец, мы решили, что нужно связаться с теми, кто может потратиться на социальную рекламу. И, естественно,

вспомнили об Американском онкологическом обществе. Мы придумали такой ролик: Звездное дитя из «Космической одиссеи» курит в материнской утробе. Один мой приятель, водитель грузовика, хотевший стать продюсером, позвонил в отделение этого общества в каком-то штате и сказал: «Есть ребята с ILM, им скучно, и у них есть идея». Мы отправили им раскадровку, они сказали: «Супер!» и выписали нам чек. Мы сделали ролик и отдали им. Мы думали, что получилось все довольно остроумно. Но, конечно же, этот ролик запретили всюду, где только можно, — так он всех шокировал.

**мой второй режиссерский опыт** — клип для Рика Спрингфилда. Помню первый день съемок: какой-то алюминиевый завод или что-то такое, кошмарная дыра, все эти люди в комбинезонах и жутком гриме — экологическая катастрофа, не меньше. Я вхожу, они стоят и ждут, я говорю: «Мне нужно в туалет». Иду в туалет, меня рвет, и я думаю: «Я не имею ни малейшего понятия, что им сказать».

**бюджет** был около 150 000 долларов. Музыкальные видео тогда обычно делали за 40 000, поэтому это были огромные деньги. И ребята из команды все время спрашивали: «А он вообще кто?»

**мне было двадцать.** Мне и самому было бы трудно слушать, как двадцатилетний командует: «Окей, вот чем

помню первый день съемок: какой-то алюминиевый завод или что-то такое, кошмарная дыра, все эти люди в комбинезонах и жутком гриме — экологическая катастрофа, не меньше. я вхожу, они стоят и ждут, я говорю: «мне нужно в туалет». иду в туалет, меня рвет, и я думаю: «я не имею ни малейшего

понятия, что им сказать».

мы с вами будем заниматься следующие десять часов.

Для первого кадра надо будет...»

**проблевавшись**, я вышел и сказал: «Окей, делаем вот что. Я хочу поставить камеру сюда, а здесь проложить рельсы». Первый помощник оператора посмотрел на меня и сказал: «Ты серьезно?» Тогда я понял, что не смогу делать то, что хочу, в Сан-Франциско, слишком много людей будет здесь во мне сомневаться, — и понял, что нужно уехать из этого города.

**МЕНЯ ПОЗВАЛИ В ЛОС-АНДЖЕЛЕС** снимать музыкальные клипы. Я приехал туда во время Олимпиады 1984 года и подумал: «Какой отличный город! Нет ни машин, ни пробок!» Разумеется, все просто разъехались смотреть соревнования.

**Я ПОДПИСАЛ ДОГОВОР** с отделом музыкальных видео на одной рекламной студии. Стратегия у компании была такая: чтобы быть конкурентоспособными, нужно быть дешевыми. Там царил менталитет халтурщиков: фирма звукозаписи довольна, и ладно. Мы оказывали услуги. Мы были лишь небольшой частью процесса распространения пластинок.

**ОНИ СКАЗАЛИ МНЕ:** «Будь готов снимать низкобюджетное видео, потому что вся индустрия движется в этом направлении». А я подумал: «Ребята, вы недоумки, если не видите, что музыкальный бизнес строится

на эгоцентризме, и если мы хотим извлечь из него прибыль, нужно потратиться на то, чтобы правильно упаковывать и продавать этих артистов».

**Я ДЕЛАЛ** все более и более дешевые видео. Мне говорили, что мое место во вторых и третьих рядах.

И я сказал: «К черту, мы создадим свою компанию».

## *propaganda\**

**МЫ ПРОСТО ЗАСТАВИЛИ** всех принять как данность, что возвращаем дурное и мрачное слово «пропаганда», чем вообще-то клипы и являются.

\*

*Propaganda Films* — студия рекламы и музыкальных клипов, основанная Дэвидом Финчером в 1986 году вместе с продюсерами Стивом Голином и Сигуржоном Сигватссоном, а также режиссерами Грегом Голдом, Найджелом Диком и Домиником Сена. К 1990 году компания производила треть клипов в США. На *Propaganda* снимали Майкл Бэй, Гор Вербински, Мишель Гондри, Спайк Джонз, Алекс Пройас, Марк Романек, Зак Снайдер и другие режиссеры.

как научиться играть в баскетбол?

пойти во двор на спортплощадку. Это и была моя спортплощадка.

Например, я хотел поиграть с новым оборудованием или сделать какой-то небольшой трюк. Для меня

клипы — как записные книжки да винчи.



КОГДА Я УЧИЛСЯ В ШКОЛЕ, у нас не было техники для синхронной записи звука. Поэтому на занятиях по кино нам давали песню и говорили: «Сделай к ней фильм». Когда появилось MTV, к нам стали приходить люди и говорить: «Мы хотим, чтобы ты сделал фильм к этой песне». Я подумал: «А я ведь знаю, как это делается. Это, может быть, единственное, что я знаю».

У НАС НЕ ПОЛУЧАЛОСЬ перейти из музыкальных клипов в рекламу. Но на *Propaganda* считалось так: «Мы продолжим делать, что делали, пока мир сам не изменится, и нас не умолят снизойти и снять для них рекламу. И никакая *Pepsi* не будет нам рассказывать, что мы не умеем продавать лимонад». И действительно: со временем музыкальные видеоклипы превратились в мейнстрим, и рекламщики захотели, чтобы их ролики выглядели как клипы с MTV. *Propaganda* стала огромной фабрикой.

КАК НАУЧИТСЯ ИГРАТЬ В БАСКЕТБОЛ? Пойти во двор на спортплощадку. Это и была моя спортплощадка. Например, я хотел поиграть с новым оборудованием или сделать какой-то небольшой трюк. Для меня клипы — как записные книжки Да Винчи.

Я ДОЛЖЕН БЫЛ укладываться в бюджет и график, но отличие от кино в том, что звезда моего короткого фильма и была той студией, что давала деньги. И я бы-

стро научился заставлять их рисковать. Я научился доверять таланту, видеть его сильные стороны, видеть слабые стороны и не позволять делать глупости, потому что тогда неудачное видео могло буквально разрушить карьеру.

**КОГДА В ТИТРАХ** стали указывать мое имя — это был черный для меня день. Я-то думал, можно экспериментировать, а обвинят во всем Майкла Джексона.

**К РЕКЛАМЕ** я отношусь предельно цинично, как и к нарциссическим образцам для подражания. Я доверяю аудитории намного сильнее других: все знают, что между *Adidas* и *Nike* нет особой разницы. Я надеюсь, что люди достаточно умны, чтобы не клеветать на рекламу. Тот, кто ищет истинного себя не внутри, а во вне, обманывается, а может, даже и не вполне здоров.

**НИКОГДА НЕ ДУМАЛ:** «О, „Бойцовский клуб“ — это мой шанс расквитаться с корпорациями». Потому что я никогда не делал того, чего не хотел. Я никогда не делал рекламу, в которой люди держат некий продукт рядом с лицом и рассказывают, какой он потрясающий. Я продаю нечто другое.

**РЕЖИССУРА** — это создание контекста для понимания идеи, и клипы тут дают интересные возможности.

**ЛУЧШИЕ КЛИПЫ** не пересказывают сюжет песни, но предлагают способ для размышления о том, что в ней поется. Такие клипы являются отправной точкой для новых идей. При этом они не становятся окончательной интерпретацией. Ты подстегиваешь абстрактное мышление зрителя.

**некоторые рекламные ролики** являются великими произведениями искусства. Конечно, это не сюрреалистическая живопись и не поэзия, но это искусство.

**КИНО** и близко не позволяет достигать той степени абстракции, которая возможна в клипах. И я уверен, что аудитория, которая поняла бы эти абстракции, существует. Очень плохо, что так много фильмов в итоге выходят такими буквальными.

павел пугачёв

## вечное возвращение

1964 год. Журналист и в свободное время исследователь истории киноиндустрии Америки 1930-х переезжает с женой-врачом и двухлетним сыном Дэвидом из Денвера (Колорадо) в Сан-Ансельмо (Калифорния). Шустрый, с пытливым умом и ехидной улыбкой мальчик подрастет и получит работу в компании *Industrial Light & Magic* Джорджа Лукаса, который живет по соседству, — будет помогать мастерам спецэффектов на «Звездных войнах» и «Индиане Джонсе». Его киношколой станут съемочная площадка и часы, проведенные на производстве самых технологически изощренных фильмов тех лет.

Чуть ли не каждый работник тогдашней ILM со временем попробует себя в режиссуре. Многие из тех, кто вышел из-под крыла Лукаса, начинали как постановщики его продюсерских проектов. Финчер упорхнет, став

«бойцовский клуб». 1999





одним из основателей производственной компании *Propaganda Films*, которая изменит облик видеоклипов, рекламы и кино 1990-х. Здесь будут начинать Спайк Джонз, Марк Романек, Алекс Пройас, Майкл Бэй и Зак Снайдер. Именно на технической базе *Propaganda* Дэвид Линч создаст «Твин Пикс» и «Диких сердцем». Пижонские черно-белые клипы Финчера для Мадонны (с которой у него, по слухам, был роман), Стинга и *The Rolling Stones* заполонят эфиры всех музыкальных телеканалов. Преимущественно статичные кадры, контрастное освещение, резкий даже по клиповым меркам монтаж привлекут внимание Уолтера Хилла, который предложит Финчеру сделать третью часть «Чужого». Первые две картины стали трамплином в большое голливудское кино для Ридли Скотта и Джеймса Кэмерона. Для Дэвида Финчера «Чужой» едва не обернулся крахом. Работа над сценарием третьего «Чужого» продолжалась вплоть до самого начала съемок — продюсерские правки противоречили друг другу, прибывавшие на площадку «сценарные доктора» на ходу переписывали эпизоды, вырезая целые сюжетные линии и добавляя новые. Финчер стойчески принимал во внимание все замечания, пытаясь сделать свое кино. Ну или хоть что-то. В это время его отец с горящими глазами пишет первый вариант пока еще безымянного сценария, основанного на

биографии Германа Манкевича, придумавшего «Гражданина Кейна». Сын не особо разделяет отцовский энтузиазм. Наблюдая, как его собственный фильм буквально рассыпается в руках, он подумывает уйти из кино. Выйдя в 1992-м, «Чужой 3» вызовет смешанную реакцию, а со временем его в лучшем случае станут считать недоразумением. Словосочетание «режиссер Дэвид Финчер» вспомнят только после выхода триллера «Семь» — хита проката и самого обсуждаемого фильма 1995 года. Потом будет закрепившая успех «Игра» (1997), затем провалившийся в кино и взорвавший видео-рынок «Бойцовский клуб» (1999). Папа умрет от рака в 2003 году, так и не реализовав ни один из своих сценариев (Мартин Скорсезе, например, в свое время не взял его вариант байопика о Говарде Хьюзе). К его оде Манкевичу сын вернется почти два десятилетия спустя.

## НЕ ВЫХОДИ ИЗ КОМНАТЫ

Мэг и ее дочь Сара переезжают в просторный дом, ранее принадлежавший нелюдимому миллионеру. Это трехэтажная машина с системой видеонаблюдения



«бойцовский клуб». 1999



«манк». 2020

и странной комнатой-сейфом, в которой можно переждать хоть конец света. В этой конуре и пройдет их первая ночевка: им придется скрываться от проникших в дом грабителей. Только вот незадача: то, что нужно преступникам, спрятано как раз в бункере. У матери с дочерью общение не ладится, а тут целая ночь взаперти. Перспектива так себе, сейф-спейс вот-вот станет могилой. Вышедшей в 2002-м «Комнате страха» нужно было настояться до изоляции 2020-го.

Этот явно не самый амбициозный фильм Дэвида Финчера (в режиссерское кресло он запрыгнул в последний момент) — ключ, который открывает многие двери его творческой лаборатории. Часто яркие режиссерские качества проявляются именно в проходных работах. «Комната страха» — хорошая иллюстрация этого тезиса.

В неоднократно переписанном сценарии можно найти уйму несуразиц. Например: как пошедшие на серьезное дело грабители могли взять с собой совершенно незнакомого им человека? Почему полиция не вошла в дом сразу? Какие должны быть уши у соседей, чтобы проشляпить звуки выстрелов и взрывов посреди элитного нью-йоркского района? В руках другого режиссера эта история могла бы невольно превратиться в комедию, но Финчер выжимает из нее образцовый, почти хичкоков-



ский триллер, где спрессованы его любимые темы (от проблем с социализацией до критики капитализма) и действуют его любимые герои — контрол-фрики и социофобы, для которых главный источник страха — другой человек.

Любой сталкивавшийся со съемочным процессом понимает, что многие стилистические решения фильма обусловлены банальными обстоятельствами производства, недостатком времени, денег, неизбежными внешними стеснениями. Особенно часто об этом задумываешься при просмотре ранних фильмов Финчера, где он, если верить его аудиокomentариям на DVD, еще не мог позволить себе выстраивать экстерьерные сцены в павильонах или снимать много-много дублей.

Однако, несмотря на подобные ограничения, то же, что и в «Комнате страха», клаустрофобичное впечатление производит и фильм «Семь». Лос-Анджелес никогда не выглядел таким тесным и удушливым. Не имея возможности оградить для уличных съемок большое пространство, Финчер и оператор Дариус Хонджи выбирают уплотняющие пространство средне- и длиннофокусные объективы, избегают общих планов и буквально врезаются камерами в стены небоскребов. Никаких пролетов, панорам, открытых пространств, глубины перспективы.

Если в смонтированную продюсерами кинотеатральную версию «Чужого 3» общие планы как будто попросту забыли вклеить, то в «Семи» это выглядит осознанным решением.

После работы над «Зодиаком» (2007) Финчер неоднократно заявлял, что с радостью переснял бы все свои предыдущие работы. Это не столько преувеличение, сколько один из постоянных для перфекциониста симптомов. Можно согласиться в одном: формальные решения, особенно те, что касались работы с пространством, в ранних работах несколько простоваты и нарочиты. Орсонуэллсовские крупные планы, снятые с нижних ракурсов; избегание панорам и общих планов в экстерьерных сценах; преимущественно статичное положение камеры.

Он не любит лишних движений, боится потери контроля. На всю фильмографию наберется пара минут «живой камеры» — половина из них приходится на фильм «Семь», а другая — на экшн-сцену в «Девушке с татуировкой дракона» (2011). Он один из немногих, кто все еще пользуется старомодным штативом. Динамику фильму сообщают не беготня и тряска, а короткий монтаж и точные траектории поворотов камеры, синхронизированные с движением актера внутри кадра.

Эти панорамирования, обычно происходящие внутри интерьеров, не расширяют, а, напротив, подчеркивают тесноту пространства. В «Комнате страха» данный прием был оправдан фабульно, в более позднем «Зодиаке» — концептуально. Одно дело, когда зритель заперт в трехэтажном особняке, и совсем другое — когда ловушкой становится огромный город Сан-Франциско. Здесь Финчер уже не прячется за небоскребами и не огораживает пространство длиннофокусными объективами. Напротив, сплошные общие планы, долгие проезды камеры и «снятые» с высоты птичьего полета — на самом деле выстроенные с помощью CGI — цифровые панорамы. Простор, от которого становится тесно. Взгляд, от которого не укрыться.

## дело техники

«Это сродни попыткам рисовать акварель, находящуюся в трех километрах от тебя, когда ты видишь холст через бинокль, а кисточку держат девяносто человек, которыми ты управляешь по рации», — примерно так Дэвид Финчер описывает дело своей жизни. Когда смотришь

«Чужой 3». 1992



«Игра». 1997





«комната страха». 2002





«Исчезнувшая». 2014



«игра». 1997



«семь». 1995





«Чужого 3», понимаешь и другой его афоризм, гласящий, что выстраивание композиции кадра — приятная мелочь, составляющая не более одного процента работы. Режиссура в его случае — попытка удержать контроль. В таком непредсказуемом процессе, как кино, задача эта кажется невыполнимой, оттого и интересной.

Режиссеров часто любят делить на «авторов» и «ремесленников». Первые обязаны производить что-то новое, удивлять и создавать оригинальные рецептуры, а вторые — довольствоваться воспроизведением аналогов, следовать шаблонам. Если сверяться по такому табелю, Финчер — ремесленник, гордо носящий это звание. Его авторский стиль можно свести к сумме приемов, отточенных до автоматизма. Он техничен и технологичен. Этим можно объяснить и его любовь к компьютерной графике, которой в его кино больше, чем во многих голливудских фэнтези. Возможно, поэтому, из-за технологичности, он успешен и в сериалах. Его приемы кажутся легко повторяемыми. Но почему сериалы Финчера разваливаются, стоит ему чуть ослабить свою продюсерскую хватку? Почему даже подражатели уходят далеко в сторону? В разные годы его эпигонами числились Майкл Бэй и Райан Джонсон — но попробуйте теперь найти между ними хоть что-то общее. Эта машина

не хочет ехать без водителя. Авторский стиль Финчера не сводится к механическому копированию самого себя. Это всегда ручная работа.

Про Финчера часто делают видеоэссе: его кино не то чтобы противится описанию, но на бумаге становится скучнее — его фильмы нужно внимательно смотреть. Это кино знаков препинания. Дьявол в деталях. Он способен проникнуть в дом через замочную скважину, как в сцене из «Комнаты страха». Отмотать время вспять, как в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» (2008). Превратить ярчайших актеров Голливуда в высокотехнологичных марионеток или сделать из марионеток живых людей.

## скупая слеза

Финчер — невидимый автор. Зритель, привыкший следить исключительно за сюжетом, может и не догадаться, что «Загадочная история Бенджамина Баттона» и «Игра» сняты одним и тем же режиссером. Зритель, кропотливо следящий за формой, на его фильмах тоже подчас теряется — например, в родах произведений.

Редкие вылазки признанного мастера триллера на территорию других жанров кажутся экспериментом. Но у Финчера триллер всегда оборачивается мелодрамой. Только с приглушенным светом.

Почти все его фильмы рассказывают о людях, которым трудно выражать эмоции. Иногда, как в случае с «Бойцовским клубом», это обусловлено причинами психиатрического характера, иногда, как в «Социальной сети» (2010), — психологического. Герою Майкла Дугласа в «Игре» брат-трикстер организует «выход из зоны комфорта» и доводит его до самоубийства, а все ради того, чтобы инвестор средних лет наконец примирился с гибелью отца и нашел себе спутницу если не на всю жизнь, то хотя бы на пару ночей. В отношениях между героями Брэда Питта, Моргана Фримена и Гвинет Пэлтроу в фильме «Семь» много недосказанного, это без пяти минут любовный треугольник. Только не между мужчиной, женщиной и мужчиной (порядок произволен), а между мужчиной, женщиной и работой. В чем-то схожий *ménage à trois* — в «Зодиаке». Газетный карикатурист Роберт Грэйсмит, сыгранный Джейком Джилленхолом, тратит несколько десятилетий своей жизни, теряет семью (дважды) и едва не сходит с ума из-за попыток разгадать личность маньяка, не понимая, что самые настоящие маньяки — он сам и его редкие еди-



номышленники. Это кино не про убийства, а про людей, нашедших себе дело жизни. Про тщетность усилий, разрыв с любимыми из-за своей мании, про поиски смысла там, где больше никто его не видит.

Отправная точка для «Комнаты страха» — болезненный разрыв. Героиня Джоди Фостер учится жить одна. Получается плохо, но она справляется, налаживает отношения с дочкой-подростком.

Пара безумцев держатся за руки, наблюдая, как падают небоскребы: так кончается «Бойцовский клуб». Если это не мелодрама, то что тогда мелодрама? В книжке Чака Паланика линия Марлы Сингер была почти служебной, у Финчера же история любви становится ответом на вопрос: «Поможет ли женщина в решении наших проблем?»

В «Загадочной истории Бенджамина Баттона» женщины вообще решают всё. Перед нами доведенная до абсурда мужская фантазия: прекрасные женщины поддерживают тебя на протяжении всего жизненного пути, оправдывая инфантилизм. Легко представить, чем мог стать этот фильм в руках более «подходящего» режиссера: того же Спилберга, собиравшегося снять в главной роли Тома Круза. Но тут — ледяная интонация в удручающе теплых тонах при двухсотмиллионном бюджете. Удивительно, что понижение эмоциональной темпе-

«девушка с татуировкой дракон»



С Е / Δ ▣ ▣ Z 7 A P ▣ B V  
W ϕ □ F ▣ ▲ С + □ Δ A Δ B  
R U С + □ ϕ Y ϕ □ Λ S ϕ W  
Y K E □ T Y A Δ ▣ ▣ L ⊥ □  
X Δ ⊕ X A D ϕ \ Δ L ⊥ π ϕ  
▣ ⊙ Э ● P O R X Q F ▣ G С  
⊥ ϕ □ ▲ J I + Я B P Q W ⊙  
Δ W I ⊙ ϕ E H M ⊕ π U I К

«зодиак». 2007

ратуры не делает историю менее пронзительной. Она не про любовь. Она о том, как мало остается от человека: сиюминутные впечатления, скромный перечень заслуг, несбывшиеся мечты. А время, даже если его крутят вспять, все равно ускользает.

Окруженный френдами, но не друзьями, миллиардер Марк Цукерберг в «Социальной сети», кажется, глубоко несчастный человек. Невротик в плену своих неврозов. Финчер и не хочет, чтобы зритель испытывал к нему симпатию: это без пяти минут триллер, неуютное и нервное кино. Какая ирония: одну из самых популярных социальных сетей планеты создал человек, который не умеет выстраивать социальные коммуникации; Цукерберг не собирался зарабатывать на рекламе, а в итоге собрал самую совершенную и автономную рекламную площадку в мире. С каждым годом фильм производит все более пугающее впечатление. Дело не только в пойманном цайтгайсте, но и в том, как показаны перемены в отношениях. Фильм закольцован двумя мелодраматическими сценами: в начале Цукерберга бросает подруга на свидании, а в финале он стучится к ней в друзья на *Facebook*. Только вот незадача: приложение «Любовь» в голову финчеровскому Цукербергу не загружено, есть только «Раздражение» и «Обида». Вот вам и герой нашего времени.

В обесцвеченный заснеженный мир «Девушки с татуировкой дракона», напротив, прорывается что-то человеческое. Литературный первоисточник — чтение для отпуска, шведская экранизация — добротный детектив выходного дня, фильм Финчера — злое и бесконечно грустное кино про абьюз, травмы и место маргинала (читай женщины) в мужском мире. Нуми Рапас, игравшая Лисбет Саландер в шведском фильме, — конвенционально красивая женщина, разве что с броским готическим мейком и эффектными прическами, ну и с темпераментом; Руни Мара у Финчера — травмированный подросток, она отказывается быть красивой. Виной этому, разумеется, перенесенное насилие. Финчер сумел выстроить внятную романтическую линию: он показательно сентиментален, сводя сюжет к последствиям любви и нелюбви. Гениальный эпилог, которого не было в книге, лишь подтверждает это. Она его полюбила и хотела вручить подарок, а он уже гуляет в обнимку с другой. Большая любовь для нее, разовое приключение для него. Подарок отправляется в мусорку, Лисбет скрывает лицо за забралом шлема и уезжает в даль.

К чему приводят навязанные поп-культурой романтические идеалы, рассказывает «Исчезнувшая» (2014). В постели столкнулись дурак и социопатка. Они хотят



«семь». 1995



«девушка с татуировкой дракона». 2011





понравиться друг другу, но еще больше — незнакомым людям. Сначала совместная жизнь образцово-показательной пары проходит под пристальными взглядами приятелей, друзей и родственников, а затем — телекамер. Переезд, потеря работы и кровавая афера с мнимым похищением — это лишь временные трудности. Американская мечта сваливается им на голову: у них, как и у семейства Кардашьян, появляется свое реалити-шоу. И ничего, что героя Бена Аффлека чуть не посадили и теперь он дрожит от ужаса, видя супругу. Это сцены из супружеской жизни, снящиеся Линчу и Хичкоку. Кошмар для него, мечта для нее.

В «Охотнике за разумом» (2017–2019) и брошенном «Карточном домике» (2013–2019) мелодраматизм напрашивается сам собой — сериальный формат обязывает. Сквозная линия первого сезона «Охотника» — крах в отношениях у психолога-криминалиста, посчитавшего себя знатоком человеческих душ, а второго — распад семьи его коллеги. Многочисленные мелодраматические перипетии «Карточного домика» сводятся к неразрывной связи власти и секса.

Интересным в этом «семейном» сюжете кажется «Манк» (2020) — самый личный и недружелюбный к зрителю фильм Финчера. Помимо Джека Финчера, отца режиссера, к сценарию приложил руку голливуд-

ский классик кинодраматургии Эрик Рот, работавший, в частности, над «Загадочной историей Бенджамина Баттона». Одной из главных сюжетных линий фильма становятся отношения Германа Манкевича с Мэрион Дэвис, супругой медиамагната Уильяма Хёрста — прототипа главного героя «Гражданина Кейна».

## мужчина в беде

Голливуд «золотого века» — место, где одна ослепительная личность обжигает другую. Адское пламя амбиций лишь чудом не спалило киноплёнки. За каждым классическим фильмом 1930–1940-х — громкие имена и испепелённые судьбы. Финчерам, отцу и сыну, интересно именно это пепелище.

При всей своей нарочитой стилизованности «Манк» меньше всего похож на фильмы конца 1930-х. Изощрённые световые схемы, избегающие контраста, постоянная съёмка против источника света, хаотичный, вносящий чувство дезориентации в пространстве монтаж. Таких формалистских экзерсисов не позволили бы автору Уэллсу. Чего ради все эти солнечные зайчики, бегающие по лицам десятков едва отличимых друг от

друга персонажей? Более-менее посвященный в историю Голливуда тех лет зритель может узнать отдельных героев и удивиться их внешнему сходству (или несхождению) с прототипами, но для «рядового зрителя» это сродни чтению энциклопедии на бегу — вереница одинаково властных мужчин, насоливших медленно спивающемуся сценаристу, который не может в срок сдать текст.

При всей визуальной пестроте это удивительно серое кино. Из могучих исторических персонажей вымыта харизма, громкие голоса сведены к монотонному гулу (монозвук здесь неспроста), а трагедии и столкновения — к взаимной неприязни. Нет кульминации и развязки, фильм медленно дотлевет и не думая разгораться. Может показаться, что Финчер хочет дать голос тем, кому его не дала история: безымянным сценаристам, не успевшим проявить себя режиссерам, недооцененным актрисам, терпеливым женам и стрессоустойчивым помощникам голливудских магнатов... Но здесь все сведено к винтикам и шестеренкам машины под названием Голливуд. Никто не важен.

Занимаясь написанием текста своей жизни, Герман Манкевич, которого за глаза (а иногда и напрямую) называют Манки, обезьянкой, хочет ответить своим обидчикам, восстановить какую-никакую справедливость,

поступить «по-мужски». Все бы ничего, только вот мужчинам у Финчера уготована не самая лучшая участь.

Почти все его фильмы так или иначе описывают одно большое явление, которое называют по-разному: «кризис маскулинности», «крах патриархата», «конец мужского мира» и так далее.

Мужчина слаб. А как иначе, если сержант Рипли, очутившись на планете-тюрьме, сумела разрушить местную экосистему XY-хромосом? Или «Семь»: молодой детектив въезжает в новую квартиру, готовясь к прибавлению в семье, пока его жена думает об аборте. Или «Игра»: белый привилегированный мужчина средних лет в одночасье теряет все свое влияние, оказавшись на правах нищего нелегального мигранта. Или «Бойцовский клуб»: психически нестабильный страховщик организует подпольные бои без правил, готовя мелкие пакости и террористические акты, но не может сладить с женщиной по имени Марла.

Задолго до перераспределения гендерно-политических ролей Финчер посмеивался над «вечным» порядком вещей. Излюбленный жанровый троп «девушка в беде» — когда беспомощную героиню в последний момент спасает крутой мэн — из раза в раз превращается в «мужчину в беде», спасти которого зачастую никому и незачем.






«чужой 3». 1992



«бойцовский клуб». 1999





**GENIUS AT PLAY**  
***KEEP OUT!***





«исчезнувшая». 2014



«бойцовский клуб». 1999



За прошедшие десятилетия триллер «Семь» породил огромное количество прямых и — еще важнее — косвенных подражаний. Чем же он всех тогда поразил? Не только же формальными изысками, появлением убийцы в середине фильма и жестоким финалом. Пожалуй, главным фактором, выбивающим почву из-под ног зрителя, была полная беспомощность детективов. Ведь расследование разрешается само собой, преступник приходит в участок с повинной, а следователи сами становятся соучастниками последнего убийства. Взявшийся за кажущееся бессмысленным расследование (обычное, кстати, для героев Финчера дело) журналист Микаэль из фильма «Девушка с татуировкой дракона» оказывается несколько более удачливым, но в конце тоже попадает в ловушку, самостоятельно забираясь в логово к маньяку. Его жизнь в последний момент спасает немногословная Лисбет, без которой расследование не продвинулось бы никуда. Шведское название книги-первоисточника — «Мужчины, которые ненавидят женщин».

Редкие финчеровские мужчины, у которых все складывается без видимых проблем, — герои «Социальной сети». Высокоактивным социопатам везет, только вот назвать кого-либо из них счастливым язык не повернется. Разве что есть мефистофель в исполнении Джасти-

на Тимберлейка. Да и он поддерживает бодрость духа кокаином и несмываемой голливудской улыбкой. Даже если героев-мужчин не спасают в последний момент чудо-женщины, устройство «мужского» мира у Финчера регулярно подвергается сомнению.

### *feel-bad endings*

Одинокая старушка рассказывает дочери историю ее рождения. Дочь уходит, оставив мать в больничной палате. Персонал суется, за окном штормит. Место действия: Новый Орлеан, август 2005 года. Ураган «Катрина» уже в новостных заголовках. Все смывает водой, останется только память. Почти трехчасовая «Загадочная история Бенджамина Баттона» заканчивается лаконичным и на редкость пессимистичным для мелодрамы финалом.

Джоди Фостер и Кристен Стюарт мило сидят на лавочке в погожий день. Бояться уже нечего: злодеи убиты либо отданы в цепкие лапы правосудия, проклятый старый дом продан новым везунчикам. Только вот объектив с переменным фокусным расстоянием, надви-



гающийся на них, ломает всю идиллию. Избавление от источника угрозы не избавит от психологических травм и тревог. Страх — это то, что внутри. Никуда от него не убежишь.

Мало кто так презирает хэппи-энды, как Финчер.

И мало кто так умеет ставить точку. За редкими исключениями — вроде неоднократно переснятого финала «Игры» или вариативной концовки «Чужого» — последние минуты его фильмов найдут, чем добить зрителя. Даже оканчивающийся на мажорной ноте «Бойцовский клуб» трудно назвать жизнерадостным: неудавшаяся попытка суицида, но удачный теракт; слетевшие с катушек последователи культа, но все-таки любовь и есть кого держать за руку.

Его герои всегда проигрывают, даже если забирают главный приз. Перманентное чувство недовольства — это очень по-финчеровски. И тем удивительнее «Манк», выглядящий не только оплатой долга перед отцом, но и признанием в собственных слабостях. Может ли перфекционист написать идеальный текст или снять идеальный фильм? Нет и еще раз нет. Ему всегда будет мало, всегда «не то» и «не так». Идеальный фильм Манка существует только в его голове (титры со словом «флешбэк» и очень вольное обращение с возрастом героев — Манкевич и Мэрион Дэвис не подвержены

старению, а Уэллсу тут явно не 24, — лишний раз указывают на субъективный характер показанного), но и там он остается именно Манки, обезьянкой при шарманщике, придворным шутком, которому остается только фантазировать себе в оправдание. И написать основу для великого фильма.

Но это ни в коем случае не трагедия. Финчер не романтик и не циник, он художник с головой инженера. В меру сентиментальный, по-хорошему злой и саркастичный, в том числе и по отношению к себе. И «Манк» — его попытка сбежать от себя, снять фильм от чужого лица и как бы не о себе. «Манк» — самый финчеровский фильм Дэвида Финчера, размышление о собственном месте в системе. Две фразы противоречат друг другу? И да, и нет. Инженер собрал машину, которая никуда не едет. Но на то он и художник.

3

Z

E

I

L

A



на съемках фильма «чужой 3». 1992



говорит Дэвид Финчер

## «Чужой 3»

я подписал договор и отправился на Pinewood\* — где меня торжественно отымели в жопу.

история, которую я им рассказал, — в результате чего и получил работу — была классная. Сюжет в духе Дэвида Лина. Не о крутых парнях в космосе, а о педофилах в космосе. Это был мощный фильм, сложный и политический. В нем было три Ланса Хенриксена\*\*; Пол Макганн в роли серийного убийцы, а в финале повсюду шнырял Чужой, и три тысячи штурмовиков бежали в атаку. Это было грандиозно и странно, задумка была потрясающая. Я так преклонялся перед наследием «Чужого», что моя картина должна была стать «Апокалипсисом сегодня», не меньше.

\*

Киностудия в окрестностях Лондона.

\*\*

Исполнитель роли андроида Бишоп в фильме «Чужие» (1986) Джеймса Кэмерона и эпизодической роли андроида и его прототипа в фильме «Чужой 3».

**Я НАИВНО ПОЛАГАЛ**, что все стараются делать фильмы на совесть. Я думал: «Вам же не хочется выпускать дерьмо под логотипом *Twentieth Century Fox*». А они отвечали: «В прокат выйдет, а потом неважно».

**ОДИН ПРОДЮСЕР СКАЗАЛ МНЕ:** «Я могу выпустить черную заставку на 15 минут, назвать ее „Чужой 3“ и собрать 15 000 000 долларов за первые выходы».

**Я ДУМАЛ:** «Они поручили мне эту работу, значит, они позволят мне сделать эту картину». А потом началось: «Это слишком дорого, у нас есть деньги только на восемнадцать штурмовиков». В общем, в какой-то момент они отрезали фильму яйца. И продолжали говорить: «Нам очень нравятся твои идеи, но мы хотим что-то, что выглядит и пахнет как сиквел».

**ЕСЛИ** нам не надо было бы равняться на два предыдущих фильма, мы чувствовали бы себя гораздо свободнее, а они не потратили бы так много денег. Но нет — любая мелочь должна была соответствовать их ожиданиям.

**СОБИРАЕТСЯ СЕМЬ ЧЕЛОВЕК**, и они должны согласиться между собой: «Да, это масштабнее, чем предыдущая картина, да, это лучше». Но когда семь человек принимают общее решение о том, что снимать, ты остаешься с чем-то очень и очень посредственным. Потому

что эти семеро боятся потерять должности и могут договориться только о том, что по их опыту точно срабатывает, о том, что они уже видели.

**НА СЪЕМКАХ** куча людей (видимо, в стремлении «улучшить» фильм) наперебой предлагали, как сделать все еще более «кэмероновским», чем у самого Кэмерона. А я сидел и думал: «Ребята, вы помните, что у меня тут нет пулеметов, или огнеметов, или прочей херни?» Ты рассчитываешь, что все будут помогать тебе вести корабль, а в итоге совершаешь круиз по банановым республикам с маленьким диктатором в каждой.

**МЫ РЕШИЛИ** сделать изящную фарфоровую чашку. И не говорите мне, что мы должны сделать пивную кружку.

**НЕ БЫЛО НИКАКИХ ШАНСОВ**, что 27-летнему дебютанту дадут спокойно снять фильм стоимостью 60 000 000 долларов во время экономического кризиса накануне миллениума и в обстановке паники, царившей в киноиндустрии. В конце концов, если я не мог сказать: «Я снял „Челюсти“, верьте мне», то почему они должны были мне доверять? Как-то раз на переговорах с Фох взбешенный продюсер Дэвид Гайлер выпалил: «Да кого вы слушаете, он же ботинками торговал!»

**ЭТО БЫЛА КРОВАВАЯ БАНЯ** — отлаженная кровавая баня.

ты имеешь дело с существом, которым управляет десять специалистов по спецэффектам. А на крупном плане — одиннадцать. А проклятыми дымовыми машинами — человек двадцать. Только для того, чтобы их запустить, требуется десять минут. Одновременно работает пять или шесть камер, и на высоте десяти метров висит еще одна. Поэтому нет смысла торопить события, все будет сделано, когда все будет сделано. Чужой — это мужик в резиновом костюме. И если он будет выглядеть, как мужик в резиновом костюме, — нам конец.

между мной и людьми, которые за все платили, была целая толпа всевозможных менеджеров. Они докладывали начальству: «Все будет хорошо, просто он упрямый». А я один твердил: «Это чертов стыд». Само собой в конце концов звук моего голоса превратился для них в белый шум, и они перестали меня слушать.

я работал над фильмом два года. Я был вынужден биться за каждую деталь. Меня дважды увольняли. Меня отстранили от монтажа. Я вернулся в рекламу и никак не ожидал, что когда-нибудь меня еще сочтут профпригодным.

до съемок «чужого 3» я был избалован. Когда снимаешь рекламу, люди дают деньги и говорят: «Позвони,



когда все будет готово». В кино — по-другому. Я считаю, что снять первый фильм, даже если он небольшой, — это непосильное дело для любого. И когда все кончено, остается лишь зализывать раны.

**ПОСЛЕ ВЫХОДА «ЧУЖОГО 3»** я был скорее готов заболеть раком кишечника, чем опять иметь дело с большой студией.

**САМЫМ УЖАСНЫМ** в работе над «Чужим 3» было осознание того, что чем больше сил я вкладывал и чем мучительнее переживал за фильм, тем сильнее меня имели. Это был жестокий урок. Когда речь о больших деньгах, нужно вести игру так, чтобы в любой момент можно было выйти со словами: «К черту это все!» Не получилось, значит, не получилось. Вот тогда ты окажешься в сильной позиции.

**МНОГИЕ НЕ ЛЮБЯТ «ЧУЖОГО 3».** И я не считаю, что критики были ко мне несправедливы. Но во всем мире не было и нет человека, который ненавидел бы этот фильм сильнее меня.

**МЫ НЕ СОБИРАЛИСЬ** делать фильм таким. Мы просто не нашли подходящую планету. Но наши локейшн-скауты продолжают поиски.

василий покровский

## В КОСМОСЕ НИКТО НЕ УВИДИТ ТВОЙ ДЕБЮТ

Сегодня при взгляде на классическую тетралогия «Чужой» напрашиваются два наблюдения. Во-первых, это очень разные фильмы, хотя и сделанные по известной студийной формуле «дайте мне то же самое — только другое». Во-вторых, каждый из них снят прижизненным классиком — Ридли Скоттом, Джеймсом Кэмероном, Дэвидом Финчером и Жан-Пьером Жёне. Но Финчер в этом ряду занимает особое место. У Скотта к тому моменту были «Дуэлянты», у Кэмерона — «Терминатор», у Жёне — «Город потерянных детей». И только у Финчера ничего. Для индустрии он был режиссером без подходящего опыта, выходцем из рекламно-музыкального продакшна, «обувным торговцем», как его однажды пренебрежительно назвал продюсер «Чужого» Дэвид Гайлер, потому что тот снимал видео для Nike.



«чужой 3». 1992

«Чужой 3» и сегодня является одним из самых дорогих дебютов в кино. На старте производства его бюджет составлял порядка 45 000 000 долларов, а к концу, по некоторым оценкам, раздулся до 60 000 000. Предыдущие фильмы серии стали кассовыми хитами, от третьей части ждали того же. Но почему же ее доверили 27-летнему дебютанту? Создание триквела было инициировано сразу же после кассового успеха второй части. Однако Сигурни Уивер не хотела возвращаться к роли, и продюсерам пришлось думать над тем, как развернуть франшизу. Высказывались самые фантастические предложения — вроде вторжения ксеноморфов на Землю или космической гонки между корпорацией *Weyland-Yutani* и Союзом Прогрессивных Народов с привлечением Чужих. За долгих пять лет препродакшна и продюсерской чехарды проект сменил нескольких режиссеров. Третий «Чужой» мог стать хоррором в вудпанк-эстетике, где действие развивалось бы на огромном планетоиде-монастыре. Этот вариант даже успели пустить в производство (несколько миллионов ушло на создание интерьеров монастыря), но Уивер за баснословный гонорар согласилась вновь сыграть главную героиню, и сценарий пришлось переписывать уже под нее. Монастырь заменили тюрьмой, монахов — заключенными. Режиссерское кресло вновь опустело. На этом этапе и появился Финчер.



Он занял пост режиссера не как мастер, но как ре-  
зец. Была анонсирована дата релиза, готовились пер-  
вые промоматериалы (в первых тизерах зрителям даже  
обещали показать нашествие ксеноморфов на Землю),  
а сценарий так и не был полностью написан. Фильм  
нужно было спасать, поэтому студия искала компетент-  
ного постановщика, готового следовать инструкциям.  
У Финчера были свои планы.

Он неохотно шел на компромиссы, последовательно  
отстаивая свое видение картины. Отступать было неку-  
да, вместе с очередным сценаристом — Рексом Пикет-  
том — режиссер в авральном режиме доводил текст до  
ума. Бюджет неуклонно рос, Финчер не слушался ру-  
ководства, поэтому студия приняла решение сократить  
количество съемочных дней и прикрепить к режиссе-  
ру студийного функционера. В итоге команда выбилась  
из плана, черновой монтаж не устроил студию и фильм  
был отправлен на досъемки.

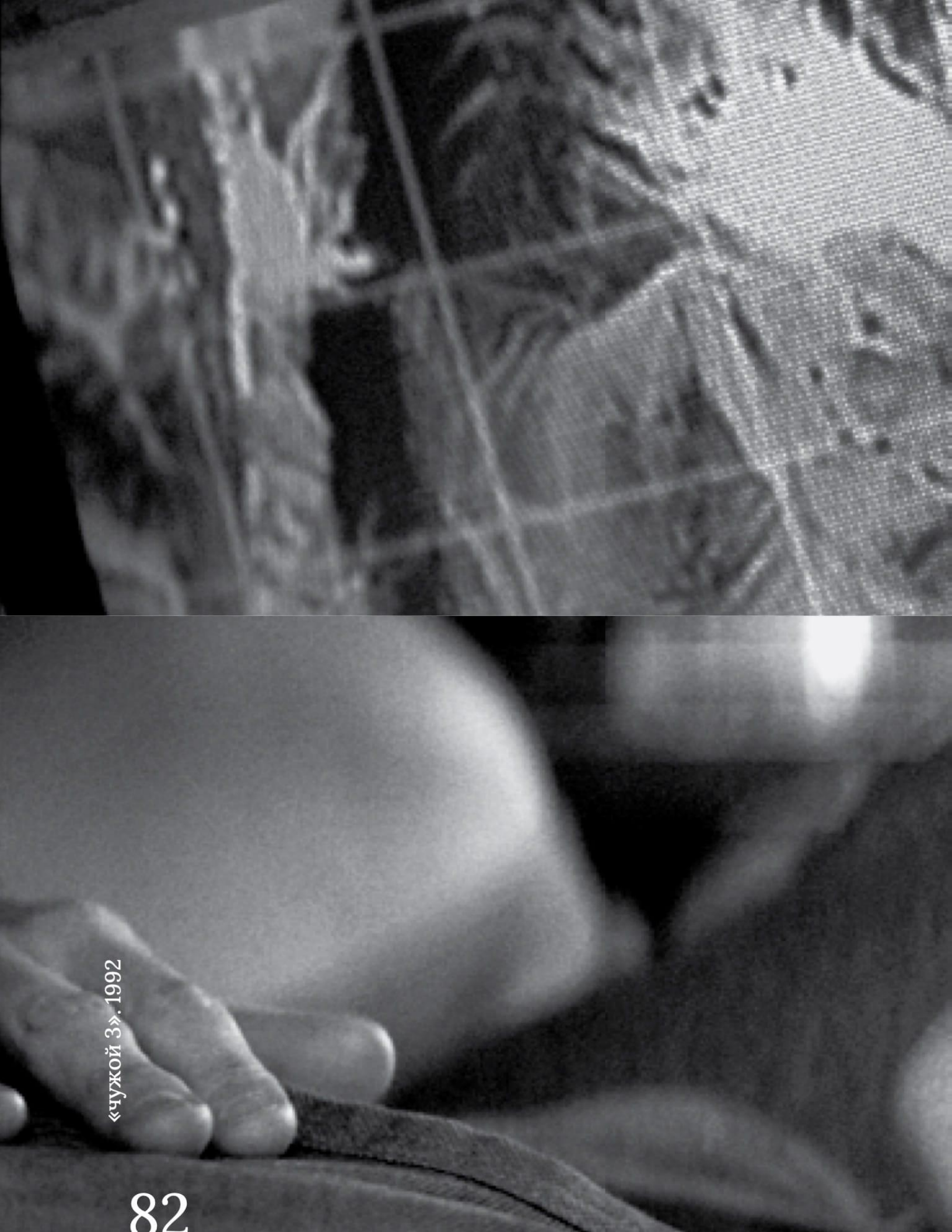
В подготовке прокатной версии картины Финчер уча-  
стия не принимал — фильм целиком собран продюсе-  
рами. «Чужой 3» — это один из нечастых случаев, когда  
режиссер публично отрекся от фильма. До снятия име-  
ни с титров дело не дошло, но, кажется, ненависть са-  
мого постановщика к ленте столь сильна, что, будь его  
воля, он по-гоголевски уничтожил бы негативы. Но

произошло невероятное. Согласно опубликованным данным, фильм не просто не провалился в прокате — он практически трижды превзошел производственный бюджет. «Чужой 3» находился в монтажной около года: из фильма старались вырезать столько, сколько можно, — чтобы занять максимум слотов в расписании кинотеатров и больше собрать в прокате. Приходилось вырезать целые сюжетные арки — к началу проката лента похудела примерно на сорок минут хронометража. Базовая сборка Финчера длилась три часа, кинотеатральная — чуть меньше двух.

Как это часто бывает с большими голливудскими катклизмами, самое интересное началось после проката. Как правило, если у фильма есть альтернативная «режиссерская версия», значит, что-то в процессе создания пошло не так. У «Чужого 3» тоже есть специальный монтаж (*Assembly Cut*), который почти на полчаса длиннее прокатного. Приурочен он был к коллекционному изданию всех четырех фильмов в 2003 году, через одиннадцать лет после премьеры триквела. Впрочем, «режиссерским» этот вариант можно назвать лишь очень условно: Финчер и к нему отношения не имеет. Сам он настаивал, что подлинно режиссерскую версию придется снимать с нуля. *Assembly Cut* — скорее сборник бисайдов. Подготовил его Чарльз де Лозирика, ко-

«Чужой 3». 1992





«чужой 3». 1992









«Чужой 3». 1992

торому принадлежит и единственный обстоятельный документальный фильм о съемках триквела — *Wreckage and Rage: Making of Alien*<sup>3</sup>. Особая ирония тут даже не в том, что самый известный фильм де Лозирики («Опасные дни») рассказывает о другой знаковой индустриальной катастрофе — «Бегущем по лезвию», а в том, что продюсеры «Чужого» не дали режиссеру рассказать ту историю, которую он хотел, из-за чего де Лозирика тоже снял свое имя с титров. Из работы пришлось удалить около двадцати минут. Лишь семь лет спустя студия позволила выпустить версию без купюр.

В фильме де Лозирики Финчер, в отличие от многих других членов съемочной команды, появляется лишь фоном — как сумрачный дух или царапины на пленке. Никаких комментариев он не дает. Практически все, что он говорит в фильме, — это едва слышные рабочие инструкции. Тридцать лет и десять фильмов спустя очевидно: финчеровскому «Чужому» адвокатские речи не особенно нужны — все, что мог, Финчер уже доказал своими фильмами. Пожалуй, стоило бы признать, что Финчер снял довольно обычный фильм — не без затей и художественных изысков, но все-таки без жанровых откровений. Для стройной финчеровской фильмографии — это изъясн, инженерный просчет, обидное режиссерское поражение.

Так можно ли считать его финчеровским фильмом? Режиссер у «Чужого 3» как бы есть, но вроде и нет. С одной стороны, Финчер не ушел в середине процесса, досъемки за него никто не проводил; с другой — режиссер не участвовал в монтаже. Большинство дорогих студийных проектов вынужденно являются плодом определенного творческого компромисса между режиссером и продюсерами, но «Чужой 3» снимали и монтировали разные люди. О творческом компромиссе тут говорить не приходится.

Перетягивание властного каната между режиссером и продюсерами — хорошо известный сюжет. Ничего особенно примечательного тут, наверное, не было, если бы власть не была одной из центральных тем в творчестве Финчера, а полный контроль — главным методом. Расхожее сравнение с Кубриком кажется оправданным: Финчер тоже одержимо делает десятки дублей. Дауни-младший из-за этого даже называл работу с режиссером *a gulag*. Резонно было бы сказать, что Финчеру с его замашками не место на больших индустриальных проектах. «Чужой 3» — лучшее тому подтверждение. Первый и последний (если не считать неслучившегося сериала по мотивам романов Стига Ларссона, создание которого тоже не обошлось без приключений) опыт работы во франшизе для режиссера закончился капитуляцией.



Однако, если внимательно посмотреть на фильмографию режиссера, выяснится, что практически все его полнометражные картины сняты под эгидой студий-мейджоров. Да и сам он только и делает, что критикует авторскую теорию, заявляя, что кино — результат коллективного труда. Наконец, пара остроумных подробностей: опальный продюсер Скотт Рудин (его, к слову, теперь обвиняют в самодурстве и диктаторских амбициях) говорил, что у Финчера «менталитет анархиста», а журналисты рассказывали, что в офисе режиссера висела надпись *Fuck the System*.

Интернет неплохо знает несколько цитат Финчера. Одна из таких — о том, что режиссура сродни рисованию акварелью, причем рисовать приходится то, что находится в трех километрах от тебя, так что руководить процессом нужно по рации и глядя в бинокль. «Чужой 3» — самое последовательное воплощение такой режиссерской стратегии. Но как снять видимое противоречие между авторитаризмом режиссуры и анархизмом? По Финчеру, «режиссерский» фильм проходит два этапа становления: бессистемный (съемочный и домонтажный) и системный (постпродакшн). Стало быть, третьего «Чужого» в полной степени «режиссерским» фильмом считать нельзя.



«чужой 3». 1992

В то же время в «Чужом 3» Финчер эмблематично предвосхищает свои будущие проекты. Ксеноморф становится первым в финчеровской галерее злодеев, первым серийным маньяком, ищущим Рипли из фильма в фильм («Ты преследовал меня всю мою жизнь», — говорит она в одной из сцен). Серийность — важный мотив в творчестве Финчера. Разумеется, речь тут в первую очередь о серийном насилии («Семь», «Зодиак», «Девушка с татуировкой дракона»), но и о серийной повседневности («Бойцовский клуб», «Исчезнувшая»), серийности медиа («Социальная сеть»), и индустриальной рутине в том числе («Манк», «Игра»). Позже — с приходом на телевидение — Финчер будет следовать этому мотиву буквально. Главным образом в «Охотнике за разумом», хотя нет оснований сбрасывать со счетов антологию «Любовь, смерть и роботы» или работу Финчера над «Карточным домиком».

Казалось бы, голливудская система с ее отлаженным производством должна была стать комфортной творческой средой для режиссера, однако Финчера стоит отнести к качественно иному типу ремесленников (опустим негативную коннотацию этого слова). Даже заказные проекты у него оказываются ручной выделки. Серийное производство, сопутствующее технологически развитому капитализму, по определению предпо-

лагает большую или меньшую степень принуждения. Этим, наверное, и следовало бы объяснить неудачу третьего «Чужого». От режиссера требовалось снять не слишком затейливое жанровое кино, которое можно было бы подороже продать, но в фильме герои много и жадно говорили, сюжет запускался лишь на тридцатой минуте, а главным чудовищем в итоге оказывался вовсе не Чужой.

Финчер представляет корпорацию как режим подавления. «Чужой 3» кажется собранным из фукианских тегов: действие разворачивается в грандиозном каменном паноптикуме (тюрьма — собственность *Weyland-Yutani*), тревогу продуцирует всепроникающий мужской взгляд, а высшим корпоративным смыслом оказывается биовласть. В первую очередь над женским телом, которое носит в себе семя ксеноморфа. Забавно и то, что Сигурни Уивер, которая просила сценаристов убить ее героиню в третьем фильме, будет «серийно воспроизведена» в заключительной части тетралогии — разумеется, в интересах корпорации.

Рипли на фоне заключенных-мужчин оказывается в статусе более волевого персонажа. Уязвимые и уязвленные (нередко женщинами) герои не раз встречаются в фильмах Финчера. Помимо «Бойцовского клуба», самые яркие примеры — это «Социальная сеть» с ее горь-



ким бромансом на фоне «корпоративной» коллизии и «Исчезнувшая», где Бен Аффлек комически переигрывает типичного патриарха американской субурбии. В «Чужом 3» просвечивают выразительные особенности финчеровского стиля. Клаустрофобия — чисто финчеровская тема. Камера здесь прижимается к полу, из-за чего мужские фигуры в темных пространствах становятся еще больше и, следовательно, еще опаснее. Для «Чужого» характерна глубокая световая дихотомия; богатые теплым цветом эпизоды (например, пылающе желтым) Финчер заряжает болезненным напряжением. Хирургически точная камера Алекса Томсона подчас выдает сложные хореографические па. Пожалуй, самая впечатляющая в этом отношении сцена — погоня по коридорам тюрьмы, показанная глазами ксеноморфа. Съемка с точки зрения убийцы — изобретение отнюдь не Финчера. Кто только им не пользовался — от Пауэлла до Карпентера, от Хичкока до Демме. Однако Финчер возводит гаптический смысл приема в абсолют: взгляд зрителя, находящегося в комфортном и безопасном месте, совпадает с взглядом «пенетрирующей» камеры, скользящей по узким проходам. Глазами «убийцы» зритель Финчера будет смотреть еще как минимум один раз — в «Исчезнувшей». Там этот прием создает своеобразную ироническую рамку для событий фильма.

А «пенетрирующая» камера впоследствии станет неотъемлемым визуальным атрибутом Финчера.

В отличие от первого «Чужого», Финчер минимально объективирует Рипли, даже пытается десексуализировать, обривая ей голову, однако нежелательное мужское внимание в третьем «Чужом» перерастает в попытку изнасилования. У Скотта дело ограничилось эпизодическими сальностями (тогда в кадре угрожающе торчала дрель). Фактически насилует Рипли ксеноморф — носитель фаллической инаковости. Причем происходит это за кадром — когда Рипли находится в криосне. В момент трагического осознания, узнав о том, что она носит в себе ксеноморфа, Рипли занимает позицию рядового зрителя. Каково быть Рипли? Теперь это знает каждый, кто посмотрел фильм.

Сейчас у Финчера подписан многолетний контракт с Netflix. Нет нужды лишний раз говорить, что стриминговые платформы представляют собой качественно иную, отличную от голливудской схему производства и распространения контента — серийное размножение сразу на миллионах экранов. С одной стороны, этот экран все запомнит — уничтожить копии не получится, а значит, ставки повышаются. С другой — шок серийно воспроизводится вновь и вновь, пока зритель не перестанет смотреть.

Z

W

V

U

S





на съемках фильма «семь». 1995



говорит дэвид финчер

## «СЕМЬ»

я позвонил своему агенту и сказал: «Это фантастика! Я-то думал, это детектив, а это размышление о природе зла и том, как оно тобой овладевает». Он спросил: «Ты о чем?» И я рассказал ему о голове в коробке и о том, что тут нет никакой дребедени с финальной погоней и парня, несущегося на машине по тротуарам через весь город, чтобы успеть к жене, которая наполняет ванну водой ровно в тот момент, когда серийный убийца влезает в форточку. Он ответил: «Они прислали тебе не тот вариант». И прислал правильный, в котором был и парень, несущийся по городу, и серийный убийца, лезущий в окно.

продюсер сказал мне: «Никакой головы, даже не пытайся меня уговорить». Я ответил: «Представь, как через пятьдесят лет на вечеринке кто-то скажет: „А помните, когда нам было пятнадцать, крутили фильм — не помню ни сюжета ни актеров, — где в конце привозят коробку с головой?“, и остальные воскликнут: „Да! Классный фильм“. Так его запомнят. Как ты теперь выкинешь финал?»

**НАЧИНАЕТСЯ**, как история про напарников, потом превращается в триллер, а под конец — нокаутирует хоррором. Это «Изгоняющий дьявола»: ситуация вышла из-под контроля, и тебе остается наблюдать в оцепенении.

**САМЫМ НЕОЖИДАННЫМ** был момент, когда убийца сдается. Я знал, сколько страниц сценария осталось, я чувствовал его вес в руках: «Черт возьми, этот фильм может продолжаться еще час!» Мне стало очень не по себе.

**Я ХОТЕЛ**, чтобы Доу сыграл Нед Битти. Мы, кажется, ориентировались на фоторобот Зодиака — стрижка «ежиком», очки; убийца должен был выглядеть как почтальон. Мы послали Битти сценарий, но он сказал: «Я не буду это играть, это самый мрачный сценарий в моей карьере».

Большинство агентов твердили, что не будут давать сценарий своим клиентам-актерам, потому что этот фильм — квинтэссенция зла и женоненавистничества.

**Я ВООООЩЕ НЕ ЗНАЛ**, что делать с детективом Миллом, пока не познакомился с Брэдом Питтом и не понял: «Ему можно позволить любой текст произносить!»

**Я СКАЗАЛ БРЭДУ**: «Это не блокбастер. Это маленький фильм. Это эксперимент. Это грязный, зернистый, сделанный на коленке, упоротый, плохой полицейский фильм», и он ответил: «Я согласен».

**Я НИКОГДА НЕ СЧИТАЛ**, что этот фильм хоть сколько-нибудь страшный.

**приглашенным на предпоказ** сказали, что в главных ролях Питт и Фримен. Трудно страшнее надругаться над публикой, чем пообещать «Легенды осени» и «Шофера мисс Дэйзи», а потом вывалить на нее такое. Зрители выглядели как жертвы группового изнасилования.

**ВКЛЮЧИЛИ СВЕТ**, и трое человек прошептали: «Это катастрофа». А кто-то повернулся ко мне со словами: «Как ты умудрился взять отличный жанровый фильм и сделать из него иностранное кино?»

**ЭТО ИЗДЕВАТЕЛЬСТВО** над жанром, правда не знаю каким. Это развлекательная картина, задуманная ради определенной реакции, которая строится на игре с ожиданиями и на их обмане.

**КОГДА ВЫШЛА «ПИЛА»**, люди стали говорить: «На самом деле пыточное порно началось с „Семи“». Пошли они в задницу. Мы хорошо понимали, что говорим о пытках, но никогда их не показывали.

**я чуть не подрался** с одной дамой на вечеринке в Беверли-Хиллз. Она спросила: «Зачем вы показали голову Гвинет Пэлтроу в коробке?» Я ответил: «А мы и не показали». Она парировала: «Еще как показали». Воображение может породить то, на что не способна армия гримеров.

**на самом деле** у нас просто кончились деньги. У нас был муляж головы, и мы собирались его поднять ногм, это я так шучу.

станислав ф. ростоккий

## один отрежь

Если б этот фильм поставил любой другой режиссер (мало ли в Голливуде режиссеров), возможно, конец у истории был бы совсем другой. Все оказалось бы в семь раз понятнее и проще, и в американском прокате лента собрала бы не сто миллионов с хвостиком, а в семь раз больше (число хвостиков увеличилось бы соответственно). И жизнь того, кто взялся писать о картине, была б легка и безоблачна, ибо о ней можно было бы рассуждать как о нормальном среднестатистическом блокбастере — трезво, немного иронично, сохраняя олимпийскую выдержку (кто-то, впрочем, способен на это и в реальности: обозреватель журнала *Cinescape*, комментируя появление «Семи» на видео, ставит ему три звездочки из пяти возможных: удовлетворительно). Однако чуда не произошло, и никто, кроме Дэвида



«семь». 1995

Финчера, этого фильма не поставил. Потому и говорить о нем спокойно нет никакой возможности.

Впрочем, как и о предыдущем, дебютном финчеровском опусе, третьей части саги о Чужих. Своим безысходным, темным и в высшей степени клаустрофобическим гимном (экзистенциальная смурь коего казалась особенно вызывающей после разудалой пиротехники Джеймса Кэмерона). Финчер не только вывел трилогию на принципиально новый философский уровень, но и блистательно озадачил корыстную голливудскую братию. Надо было суметь на корню вырубить возможность очередного продолжения фильма, коммерческий потенциал которого был не исчерпан и наполовину; только сейчас, спустя четыре года\*, усилия по реанимации сериала начинают приносить хоть сколько-нибудь внятные результаты. Бывший клипмейкер, режиссер оригинальничал и эпатировал во всем, начиная с титров. Уже тогда ему не давали покоя цифры — и тройка рядом со словом *alien* обозначала не порядковый номер серии, но знак возведения в степень (позже в логотипе «Семи» цифра столь же вызывающе взорвала аккуратную строчку латиницы). После этого глупо было ожидать от нового проекта Финчера обыкновенного полицейского триллера.

\*

Статья написана в 1996 году.

Но то, что получилось у него на самом деле, оказалось куда более неожиданным, чем все прогнозы, вместе взятые.

Впрочем, визуальный ряд не особенно изменился со времен «Чужого 3». Антураж городского дна, как оказалось, ничем не отличается от лабиринтов космической тюрьмы Фиорины. Вот только дождь идет без перерыва да психопатов неизмеримо больше. А «дно» на сей раз можно воспринимать почти буквально: камера ни разу, кажется, не смотрит на город снизу вверх. В результате небо не переливается недостижимо где-то там, наверху, но висит тусклым саваном над самой головой. Обволакивает, забивается в щели и поры, пронизывает капилляры мозга и остается там навсегда, оседая моросью зловонного ядовитого ливня. Под таким небом не может быть другого города, кроме как фантома-мегаполиса, помпезного и ветхого одновременно. Большого яблока, полного червей. Компьютеризированного Содома.

И совершенно неудивительно, что изощренный убийца, называющий себя Джоном Доу (то есть господином № 14, человеком без имени; в полицейской практике Джон Доу — традиционное обозначение неопознанного трупа), всего за неделю без всякого труда находит в этом городе своих жертв, предававшихся одному из семи смертных грехов. Причем это не просто грешни-





«семь». 1995







«семь». 1995

ки, но живые воплощения порока, ходячие аллегории, достойные Гойи. Ровно столько же времени отпущено паре детективов, чтобы найти убийцу (не пристало называть его привычным словом «маньяк»). Для Уильяма Сомерсета (Морган Фримен) это последние семь дней в полиции перед уходом на пенсию. Для его нового напарника, молодого, но опытного провинциала Дэвида Миллза (Брэд Питт) — первые семь на новом месте. Символика чисел была бы чрезмерной и навязчивой, если бы уже сразу после титров не становилось очевидно: больше недели здесь никому не продержаться. Поэтому остается следить за убийствами, отсчитывая в уме прихотливо изуродованные тела, и мучительно вспоминать, какие же грехи считаются в Священном Писании смертными. Чревоугодие, жадность, похоть, лень, зависть... остается два. Зарывшиеся в совершенно не подходящие полицейским книги (вроде «Божественной комедии» и «Венецианского купца»), Миллз и Сомерсет уже почти точно знают, где Доу нанесет следующий удар. И тут он приходит в полицию сам (совершенно фантастический Кевин Спейси, в некоторых моментах оставляющий позади даже самого Хопкинса-Лектера). С окровавленными руками и улыбкой демона. И говорит, что расскажет о последних убийствах только им двоим. Близка, близка развязка. Вот уже Доу



предлагает Миллзу убить себя (таким образом он станет шестой жертвой, которую надлежит покарать за гордыню). Вот уже Сомерсет убеждает разгневанного (гнев — последний смертный грех) напарника не подыгрывать убийце. Вот уже появляется в кадре странная коробка, содержимое которой настолько ужасно, что...

Видимо, в финальной сцене и кроется коммерческий успех этого странного и страшного фильма. До «Семи» единственным, кажется, триллером подобного рода было «Молчание ягнят». Фильм Демме можно было пересматривать много раз и после того, как становилось известно, чем все в конце концов кончилось. «Семь» имеет то же самое свойство, но с небольшим уточнением: даже после многократного просмотра финал остается совершенно непонятным. Он пугает, шокирует, вызывает обмороки — но потом никто не может внятно объяснить, что же все-таки произошло. Остается лишь горячечно выдвигать собственные версии — не для того, чтобы расставить все по местам, но исключительно ради собственного спокойствия. Чтобы не просыпаться потом ночью от непонятного ужаса и с цифрой «семь» на губах. Предлагаемая ниже гипотеза — как раз из таких. Своего рода аутотренинг. Яма, в которую надо прокричать страшный секрет, что сидит внутри и не дает жить спокойно.



Так вот.

В коробке, которую ни о чем не подозревающий гонец привез в чисто поле, на место финального объяснения Доу с напарниками, не было отрезанной головы Трейси Миллз, очаровательной молодой жены Дэвида. Там вообще ничего не было. Джон Доу не Бартон Финк. Дьявольский ум его никогда не опустился бы до столь грубого нарушения первоначального плана — ведь только грешники должны быть убиты. Для Миллза вполне достаточно того, что он *поверил* — хоть на секунду, хоть краем сознания — в спокойные слова лысеющего человека, которого он держит на мушке. Даже если дома его встретит живая и невредимая женушка — он уже пережил и прочувствовал *это*. После этого самый молодой, самый здоровый и самый опытный полицейский на свете никогда не сможет жить по-прежнему. И, весьма вероятно, вообще не сможет жить. Гнев наказан, круг замкнулся. Доу победил, потому что не мог проиграть. Ни в этом городе, ни в этом мире.

И еще. Это может показаться вздорной нелепицей, но я никогда не поверю, что старый Сомерсет был ни при чем. Слишком вовремя он оказывался там, где надо, слишком быстро нашел правильные книги в затхлой тьме читального зала, слишком настойчиво уговаривая Миллза не стрелять — и тем самым подзадоривал

его еще больше. Черный человек, полицейский-из-библиотеки, цитирующий на память Мильтона и Хемингуэя, внимательно разглядывающий пятна крови на стенах и потолке. При каждом демоне должен быть тот, кто его вызвал. Почему бы ему не быть и при Джоне Доу? В одиночку очень трудно довести дело до конца, об этом знают даже в последнем круге ада.

У фильма никогда не будет продолжения.

# THE GAME



на съемках фильма «игра». 1997



говорит дэвид финчер

## «игра»

в первой версии сценария персонаж Майкла Дугласа убивал Кристину, окончательно терял голову и прыгал с крыши. Но это была слишком слабая мотивация для такого поступка. Я никак не мог понять, почему убийство женщины, которая всю дорогу тебе врала, может толкнуть на самоубийство.

ИЗНАЧАЛЬНО Николас больше походил на Гордона Гекко\*, на финансового игрока. Мне же хотелось, чтобы он был похож на диккенсовского Скруджа, оторванного от мира и скупого на эмоции скрягу.

ДЖОДИ ФОСТЕР хотела сняться в «игре», но я ей отказал: «Если простую официантку сыграет обладательница двух „Оскаров“, зрители раньше времени заподозрят неладное». Тогда она перезвонила и сказала: «А что если я сыграю роль брата?» И я подумал, что

\*

Персонаж фильма «Уолл-стрит» (1987) Оливера Стоуна, также сыгранный Майклом Дугласом.

это может быть интересно, — у меня самого две сестры, поэтому я видел в этом логику. Но у всех остальных — Дугласа, Пенна и продюсера Стива Голина — были братья, и они сказали: «Как ты вообще можешь представить эту историю по-другому? Это, конечно же, братский конфликт». И я с ними согласился.

нас уговаривали снимать в лос-анджеле-се, потому что так дешевле. Но сценарий был написан под Сан-Франциско — город детективов, город наваждения, город «Мальтийского сокола» и «Головокружения», — и в итоге мы все-таки решили, что снимем «Игру» там же.

когда составляешь график съемок и расписываешь сценарий поминутно, он распадается до молекулярного уровня, поэтому в отношении организации производственного процесса особых трудностей не было. Но вот в плане умственных усилий съемки были изнурительными. Каждый играл так много ролей, что было необходимо держать в голове всю историю. И было трудно все время помнить, кто и что врет в данный момент. К какой лжи нужно привлечь внимание зрителей? Какая из версий правды сейчас основная?

этот фильм полон ложных улик, каждую из которых твой мозг естественным образом запоминает и каталогизирует, потому что ты заранее не знаешь, ка-

кая из них пригодится. Обычно фильмы заключают со зрителями договор: «Тут все честно, все, что мы показываем, в итоге сложится воедино». Но здесь мы этого не делали. В некотором смысле это фильм про фильмы и про то, как фильмы преподносят информацию.

**Я НЕ ХОТЕЛ**, чтобы казалось, как будто история строится на кинематографических приемах. Например: вот крупный план ключей, внимание. Я не хотел ничего акцентировать или вставлять зловещую музыку, потому что хотел, чтобы зрители не ощущали, что это кино.

**Я сказал себе:** «Фишка не в том, как все выглядит. Фишка в том, веришь ты или не веришь, что эти люди тебе лгут. Поэтому найми самых лучших актеров и подай все, как можно проще». Нужно было только создать условия, в которых эти персонажи могли рассказывать свои истории, а дальше моя работа заключалась в том, чтобы говорить: «Окей, верю».

**Я стоял у кинотеатра**, из него вышел какой-то парень и сказал: «Да ну, к черту этот фильм!» А я подумал: «О, это правильная реакция...» Этот фильм как пожарная сирена, которая сверлит голову.

**Надеюсь**, что зритель выйдет из кинотеатра, зайдет поужинать в соседний ресторан и спросит своего спутника: «Интересно, а какой была бы моя „игра“? В твоей-то, я знаю, будет авиакатастрофа».

всеволод коршунов

## турбулентность для начинающих

«Главная проблема вашего сценария — то, что в нем ничего не происходит». Вердикт, от которого леденеет кровь, который заставляет просыпаться в холодном поту многих начинающих авторов. Но самое страшное, что еще чаще он звучит не в ночных кошмарах, а в реальности. «Что же мне делать?» — в панике вопрошает молодой сценарист. «Почитайте учебники, займитесь драматургической структурой, посмотрите кино с лихо закрученным сюжетом, — отвечают с высоты своего опыта недостижимые преподаватели, редакторы, продюсеры. — Возьмите хотя бы „Игру“ Финчера. Там есть все, что вам нужно».

«Игра» — третий полнометражный фильм Дэвида Финчера — действительно стал учебником, по которому начинающие авторы учатся насыщать свои сцена-



«игра». 1997



рии интригой и экранным действием. В центре истории — Николас ван Ортон (Майкл Дуглас), холодный, циничный, расчетливый банкир, занимающийся инвестициями. На 48-летие он получает от младшего брата Конрада (Шон Пенн) подарочный сертификат *Consumer Recreation Services* («Служба организации отдыха») — со словами: «Это изменит твою жизнь так же, как изменило мою». И далее начинается «игра» — Николас встречает странных бизнесменов, цитирующих Евангелие от Иоанна («Был я слеп, а теперь вижу»), у ворот его дома появляется деревянная фигура клоуна в человеческий рост с ключом во рту, ведущий аналитической телепередачи вдруг прерывает свой комментарий и обращается прямо к нему, Николасу.

На следующий день в ресторане на него налетает с подносом официантка Кристин (Дебора Кара Ангер). Дорогой костюм испорчен, но по сравнению с тем, что протагониста ждет дальше, это укусы комара. Кристин оказывается частью жестокой «игры», которая будет последовательно разрушать жизнь Николаса.

Первое, на что обращаешь внимание при просмотре фильма, — это сюжетные повороты: крутые, непредсказуемые, молниеносные. В некоторых эпизодах они происходят ежеминутно. Вот Кристин, которую уволили из-за того, что она испортила Николасу костюм, соби-

рает свои вещи и выходит из ресторана (00:38:45). Николасу приносят меню, в котором записка: «Не дай ей уйти». Он догоняет ее, но (00:39:41) вдруг видит пожилого человека, падающего посреди дороги. Они с Кристин оказывают ему первую помощь, останавливают полицейский патруль, приезжает «скорая». Николас хочет уйти, но полицейские (00:40:42) настаивают на том, чтобы свидетели поехали в больницу — нужно дать показания. Как только «скорая» приезжает в больницу, гаснет свет, и весь персонал мгновенно исчезает (00:41:38). Кристин уходит в темноту, пытается наугад найти выход, как вдруг открываются двери лифта (00:43:18). Пара вбегает в лифт, нажимает на кнопки, но выясняется (00:43:50), что он не работает. Николас вспоминает о ключе, вытащенном изо рта клоуна (00:44:10), и запускает лифт. Однако лифт застревает (00:44:35). Персонажи выбираются из него, но Николас вспоминает, что забыл там портфель с важными документами (00:46:24). Девять важных для сюжета поворотов за семь минут.

И так весь фильм — каждую минуту происходит что-то неожиданное — и для протагониста, и для зрителя.

Просмотр «Игры» напоминает двухчасовое пребывание в зоне турбулентности. Чтобы аудиторию не штормило, сценаристы Джон Д. Бранкато и Майкл Феррис вме-

сте с режиссером, во-первых, иногда дают небольшие передышки. Во-вторых, повышают ставки и соответственно интерес: сначала это досадная неприятность с испорченным костюмом, потом потеря документов и денег, а в итоге — борьба за жизнь. В-третьих, авторы несколько раз переворачивают наше представление о том, что здесь происходит, опрокидывая одну объяснительную модель за другой. Сначала брат Николаса кажется познавшим радости жизни клиентом CRS. Потом он предстает жертвой преступной организации, выдающей себя за CRS, но на деле выманивающей у богатей пароли, пин-коды и в итоге деньги. Спустя некоторое время выяснится, что Конрад никакая не жертва, он с преступниками заодно. И это далеко не последний перевертыш. Зритель, как и протагонист, теряет контроль над ситуацией. Договор с аудиторией постоянно нарушается, что лишь обостряет зрительский интерес. Кроме того, в структуру экшн-триллера впаяна детективная интрига — Николасу нужно разобраться в том, кто выстраивает этот «колпак» вокруг него, кто кукловод, а поняв это, найти этого человека, разоблачить и выяснить его мотивы. И все это вписано в эффектную неонуарную рамку: полумгла, контрастное освещение, циничный главный герой, роковая женщина и город (в этом случае Сан-Франциско, преображен-





«игра». 1997





«игра». 1997





ный камерой Харриса Савидиса) как лабиринт, система ловушек.

Однако персонаж Дугласа совсем для всего этого не подходит. Он хочет сидеть в кабинете, ворочать миллионами, унижать помощников и ежеминутно показывать этому миру свое превосходство. Он из другого сюжета и жанра — скорее из чопорной финансовой драмы, но никак не из неонуарного экшн-триллера с элементами детектива. И это еще один важный «сценарный урок» фильма. Чтобы раскрыть протагониста, его нужно поместить в обстоятельства, противоречащие его характеру. Сам Финчер признавался, что совместил три эстетических контекста. Взял алчного эгоиста Эбенизера Скруджа из диккенсовской «Рождественской истории» и поместил его в немыслимый драйв сериала «Миссия невыполнима» (1966) Брюса Геллера и фильма «Афера» (1973) Джорджа Роя Хилла. Привыкший контролировать ситуацию, зацикленный на педантичности и предсказуемости, Николас попадает в мир спонтанности и хаоса. Он вынужден действовать немедленно, принимать мгновенные решения, полагаться только на себя. И постепенно появляется тот, кто прятался за маской Скруджа, — тот Николас, который умеет смотреть по сторонам, извиняться, признавать ошибки, брать на себя ответственность, а не перекладывать ее на других.



Николас выбрался из кокона своего «я» (буквально — из гроба на мексиканском кладбище) и стал другим человеком.

И вот тут-то готового прослезиться зрителя ждет еще один поворот. Выясняется, что «колпак», под которым оказался протагонист, — это все-таки услуга, та самая, которую он заказал. Актеры, за которыми он гонялся, — нанятые им сотрудники. Спонтанность и вкус к жизни, которые он наконец ощутил, — пункты подписанного им договора. Вся механика «колпака» помещается в его туго набитый деньгами карман. Так кто стоит за всем этим? Кого он так неистово искал? Получается, себя самого?

В финальном кульбите принято видеть критику капитализма, обращающего в прибыль все, включая саму критику. И это третий важный «сценарный урок» Финчера — «прикручивать» смысл к, казалось бы, чисто внешнему аттракциону, не предполагающему концептуальной глубины. Здесь можно увидеть еще одну метафору — постепенно разворачивающийся образ кинематографа. Актеры, массовка, резкие сюжетные повороты «игры» Николаса ван Ортена — все это очень похоже на то, как делается кино. А сила воздействия экранного зрелища, иммерсивный «сон наяву» вытаскивает зрителя из кресла и бросает в самую пучину

кинематографической истории — подобно тому как создатели «игры» поместили Николаса в водоворот событий. И это сложно организованное, рискованное и невероятно дорогое предприятие затеяно ради того, чтобы один человек нашел ключ от своей жизни, осознал, что до этого был слеп, и прозрел. Всего-навсего один человек. Или, может быть, хотя бы один человек — среди сотен зрителей в зале? Даже в этом случае, утверждает Финчер, игра стоит свеч.

STAY



на съемках фильма «бойцовский клуб». 1999



говорит дэвид финчер

## «бойцовский клуб»

я был рожден, чтобы сделать этот фильм.  
зажегся свет, они сидели с открытыми ртами,  
и каждый сказал единственно правильную вещь: «Я позвоню вам завтра». Я подумал: «Что ж, мы сделали это». Если бы они закричали: «Какой восторг!», я бы им не поверил.

я не финансирую свои картины. И я не снимаю фильмы назло тем, кто за них платит. Я не накачиваю их наркотиками и не держу их в подвале. Мы постоянно перед ними отчитываемся и ежедневно высылаем им отснятый материал. Но только когда мы показали окончательный монтаж, им впервые стало понятно, что их всех уволят.

на «бойцовском клубе» я будто бы пилотировал *Enola Gay*\*

\*

Бомбардировщик ВВС США, 6 августа 1945 года сбросивший атомную бомбу на Хиросиму.

мне прислали книгу со словами: «Ты должен прочитать ее сегодня». Я ответил: «Я не успею, я сейчас монтирую». На что мне сказали: «Сделай это сегодня, потому что ей заинтересовалась Twentieth Century Fox, и ты должен их опередить». Я согласился. Я перезвонил на следующий день и сказал: «Берем!» Но мне ответили: «Ее уже купила Fox».

из-за «ЧУЖОГО 3», когда я слышу название студии Фох, кровь стынет в моих жилах, я перестаю чувствовать руки и ноги, и мне кажется, что их ампутировали. Но я все-таки встретился с президентом студии и сказал: «Это не должно быть „На игле“. Настоящая бомба — не фильм за 3 000 000 долларов, а большое кино». Она ответила: «Докажи».

мы договорились о таком процессе подготовки, который я и по сей день считаю правильным. Нельзя пожимать руки людям, которые за тебя платят, и выкидывать что-то эксцентричное. Ты должен с ними честно договориться: «Я возьму книгу, которая нас всех устраивает, и уйду с ней. А вернусь со сценарием, по которому хочу снимать. Не с тем, в который я буду готов внести ваши правки, но со сценарием, за который я буду готов убить. Кроме того, я принесу смету, график и список актеров». И я ушел примерно на год. Несчастному Джиму Улсу пришлось написать версий пять, и практически все задаром.

**мы пригласили их на ужин** в отдельный кабинет ресторана *Chianti* и вывалили на стол материалы объемом с три Библии. Я сказал: «Вот фильм. 67 000 000. Брэд Питт. Эдвард Нортон. Съёмочный период — 86 дней. Вот павильоны Фох, которые нам потребуются. У вас 72 часа на принятие решения». Они позвонили и сказали: «Хорошо».

**в фильме** сохранено от шестидесяти до семидесяти процентов содержания книги, ровно столько, сколько можно было себе позволить в Голливуде 1999 года.

**я читал книгу**, заливаясь краской. Рассказчик излагал мысли, которые заставляли меня признать: «Я думал также, но никогда никому не говорил».

**тотемное животное?** Скорпион. Историческая фигура, с которой хотел бы подраться? Ирвинг Тальберг.

**люди говорили:** «Это нигилизм». Но я отвечал: «Наоборот». Речь об отчаянии. О парне, который изо всех сил пытается докопаться до смысла.

**не знаю**, буддизм ли это, но в фильме есть идея, что на пути к прозрению ты должен убить родителей, бога и учителя то есть он рассказывает о взрослении.

**хорошая параллель** — фильм «Выпускник».

В 1967 году он рассказывал о том моменте в жизни юноши, когда перед ним открывается целый мир возможностей, но он не знает, кем ему стать. И в результате выбирает тот вариант — миссис Робинсон, — который оказывается без-

радостным, но становится частью его инициации. Неправильный выбор помогает ему ступить на правильную дорогу, пусть он уже и успел наломать дров. «Бойцовский клуб» — инверсия этой истории. Время действия теперь — 1990-е. В центре — парень, перед которым нет мира возможностей, и он не знает, как изменить свою жизнь. И тут появляется некто, указывающий ему другой путь, — миссис Робинсон в образе Тайлера.

**ЭТО ФИЛЬМ О ЛЮДЯХ**, которые становятся взрослыми в тридцатилетнем возрасте, а не в подростковом, как в «Выпускнике». В нашем обществе дети гораздо более интеллектуально искушены в ранние годы и намного менее эмоционально подкованы в зрелые.

**В первом варианте** сценария не было закадрового текста. Мне сказали: «Все знают, что закадр используют только те, кто не может по-другому рассказать историю». А я ответил: «Без него все это грустно и патетично, это тоска. Закадр — наш единственный шанс передать сарказм и сатирическую интонацию».

**КОГДА МЫ ОБСУЖДАЛИ**, как должен выглядеть первый акт\*, я сказал: «Не как фильм, не как щелканье по

\*

Большинство голливудских фильмов традиционно строится на трехактной структуре: экспозиция, конфронтация и развязка.



это фильм о людях, которые становятся взрослыми в тридцатилетнем возрасте, а не в подростковом, как в «выпускнике». В нашем обществе дети гораздо более интеллектуально искушены в ранние годы и намного менее эмоционально подкованы в зрелые.

телеканалам. Он должен выгружаться на зрителя. Мы должны придумать, как камера будет показывать происходящее со скоростью мысли». Он говорит о бомбе, и камера опускается через окно на тридцать этажей вниз, двигается по тротуару до подземного гаража и дальше через пулевое отверстие — в фургон.

**меня интересовало**, как часто можно прыгать туда-сюда во времени. Оказаться в прошлом, а затем отскочить в настоящее, а потом сказать: «Кстати, вот еще».

**ЭТОТ ФИЛЬМ — ПОТОК СОЗНАНИЯ.** Первые сорок минут мы навязываем зрителю субъективную точку зрения, даем к ней привыкнуть, а потом вдруг говорим: «Вы видели лишь половину, на самом деле все вот так».

**ФИЛЬМ** рассказывает о нарушении мышления, поэтому я счел правильным начать его внутри мозга.

**НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ** стоили 800 000 долларов. У нас не было особой причины делать такие дорогие титры, мы могли обойтись белым текстом на черном фоне. Студия томила нас полгода. Если бы мы вышли за рамки бюджета, они не дали бы нам их сделать. Но мы четко придерживались сметы, и в итоге нам сказали: «Ладно, делайте».

**НАМ БЫЛО НУЖНО** заставить публику понять все одновременно с героем. А это невозможно сделать идеально. Это было сделано идеально, может, всего пару раз. Например, в «Окне во двор».

ТЕМ, КТО ГОВОРИЛ: «Я знал, чем все закончится», я отвечал: «Врешь. Откуда? Мы потратили уйму денег и наняли двух разных людей, чтобы ты никогда не догадался».

РАССКАЗЧИКА НЕ МОГ СЫГРАТЬ ни Мэтт Дэймон, ни Бен Аффлек. Им должен был быть кто-то, кто кажется неуверенным в себе и ищущим правильный ответ, как Эдвард в фильме «Народ против Ларри Флинта».

БРЭД, ЭД И Я как-то выяснили, что одна из причин, почему мы оказались в кино, — это Кэтрин Росс. Если ты будешь работать там, где можно познакомиться с Росс, — это предел мечтаний. Так что наш фильм обязан «Выпускнику» во многих отношениях.

Я ПОЗНАКОМИЛСЯ С ХЕЛЕНОЙ БОНЭМ КАРТЕР, и она оказалась безупречной — заядлая курильщица, абсолютная неврастеничка, изысканная красавица, очень язвительная и остроумная.

ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ сказал: «Вот она» и показал фотографию Джуди Гарленд. Я ответил: «Отличная идея!» На площадке мы звали ее Джуди. Или Лайза\*

У НАС БЫЛИ ПРОБЛЕМЫ с Тайлером. Он всегда знал ответ. Но Брэд избавил его от этого дидактизма. Каждый раз, когда кто-то говорил ему: «Моя жизнь в зад-

\*

Имеется в виду актриса и певица Лайза Миннелли, дочь Джуди Гарленд.

нице, что делать?», вместо «делай то-то и то-то» он отвечал: «Я не знаю, но если бы я был на твоём месте, то попробовал бы вот так, но решать тебе — возможно, я не прав».

создавая образ тайлера дёрдена, мы постоянно держали в уме Альфреда Ньюмана\* «Кто? Я-то беспокоюсь? Я читаю *Mad*».

я обсуждал с оператором Джеффом Кроненветом работу Хаскелла Уэкслера в фильме «Американские граффити», где ему удалось снять ночную натуру так, что она выглядит вроде бы буднично, но в то же время наполнена самыми разнообразными цветами, реальными, а не гиперстилизованными. Мы решили сделать изображение грязноватым и зернистым. Обработывая пленку, мы выкрутили контраст так, что оно стало почти уродливым.

мы решили не бояться цвета. Того ядовито-зеленого, который видишь ночью в 7-Eleven\*\*. А людей мы хотели сделать как будто глянцевыми — добиться того эффекта, когда зеленый свет падает на целлофан.

\* Персонаж-эмблема сатирического журнала *Mad*, с середины 1950-х годов фигурирующий на обложках практически всех его выпусков.

\*\* Сеть круглосуточных супермаркетов.



**МЫ ХОТЕЛИ ПОКАЗАТЬ** жизнь относительно реалистично. Вместе с художником-постановщиком Алексом Макдауэллом мы просматривали альбомы фотографа Филип-Лорки Ди Корсии, они были точь-в-точь как та вселенная мотелей, которую вы видите.

**СЦЕНЫ СЕКСА** должны были выглядеть так, будто гора Рашмор трахает статую Свободы. Словно два огромных памятника занимаются сексом, а вы кружите над ними на вертолете. На эту идею меня вдохновил Бэкон с его образами искривленной человеческой плоти.

**МЫ РЕШИЛИ СНЯТЬ СЦЕНУ** с полуобнаженным Брэдом, и люди со студии обрадовались: «Это улет!» Но когда пришло время ее снимать, Брэд, будучи Брэдом, сказал: «А на руке у меня будет желтая перчатка для мытья посуды». — «Великолепно», — согласился я. Представитель студии увидела эту сцену и сказала: «Сначала вы его раздели, а потом облажались». Я ответил: «Это вы облажались, когда нам поверили»\*

**НРАВИТСЯ ЛИ ЛЮДЯМ** двусмысленность? Думаю, больше нет. Нравится ли она мне? Думаю, да. Есть ли в этом конфликт? Возможно.

\*

Реплика из комедии о противостоянии двух студенческих братств «Зверинец» (1978) Джона Лэнди-са.

они стали продавать рекламу через всемирную федерацию рестлинга. я говорил им: «поклонники рестлинга вас не поймут. они скажут: „слушай, это что-то гейское“». в общем, сарафанное радио не сработало, фильм был спущен в унитаз, и никто его не увидел.

**мы представляли картину** на Венецианском кинофестивале, и нас там возненавидели. Самым молодым в зале был Джорджо Армани. Брэд напился, и Эдвард напился, и Хелена напилась, и все они твердили: «Это просто класс!», а я отвечал: «А вас не смущают эти семьсот человек, которые готовы нас линчевать?» Мать Хелены сидела через три кресла от меня и смеялась весь фильм — единственная.

**маркетологи** говорили мне: «Мужчины не хотят видеть голого Брэда Питта, а женщины не хотят видеть его в крови. Вы все испортили».

**«мы будем продавать фильм под слоганом:** „Это фильм о людях, которые бьют других людей“». Но это фильм о людях, которые бьют сами себя, потому что ищут способ снова что-то почувствовать. «Нет-нет-нет. „Люди, которые бьют людей“».

**ОНИ** стали продавать рекламу через Всемирную федерацию рестлинга. Я говорил им: «Поклонники рестлинга вас не поймут. Они скажут: „Слушай, это что-то гейское“». В общем, сарафанное радио не сработало, фильм был спущен в унитаз, и никто его не увидел.

**я получил информацию** о сборах первого уик-энда и понял, что это катастрофа.

**главной проблемой** для некоторых людей на студии стало то, что они сочли гомоэротикой. Но мне ка-

жется, этот фильм вне сексуального. То, как рассказчик смотрит на Тайлера, как хочет сделать ему приятно и полностью завладеть его вниманием, не имеет ничего общего с сексом.

**если бы я получал по десять центов** от каждого, кого оскорбил фильм, то выкупил бы негатив у Руперта Мёрдока\*

**мы снимали сатиру.** Фильм так же серьезен в отношении взрыва домов, как «Выпускник» — в отношении секса с подружкой матери.

**как можно назвать** фашистским развлечением фильм, который не защищает никакую точку зрения и не предлагает никакого окончательного решения? Он полностью противоположен самой идее фашизма.

**я рассматривал насилие** в этом фильме как метафору наркомании. Взять «Криминальное чтиво».

Подается ли в нем употребление наркотиков как гламурное развлечение? Полагаю, что да. Рассказчик хочет обрести способность чувствовать, и эта потребность реализуется через бойцовский клуб. Он становится наркозависимым. Здесь есть параллель с людьми, которые растворяются в наркотиках: тайное сообщество, их специфический жаргон и кодекс поведения. Но я никогда

\*

Владелец студии Twentieth Century Fox.



не считал, что мы показали насилие гламурным. Думаю, что гораздо большую гламуризацию насилия мы видим в торжестве хаоса в «Матрице». Но, возможно, этот вопрос лучше задавать не мне.

**СЧИТАЮ ЛИ Я**, что маргиналы будут взрывать дома? Нет. Есть ли мне дело до того, что совершеннолетние мужчины объединяются в бойцовские клубы? Я не садомазохист, но, мне кажется, это лучше, чем копить и сдерживать гнев. Я считаю, что наш фильм нравственный и ответственный.

**НИЦШЕ** годится для первокурсников, но, к сожалению, ему нечего сказать людям в возрасте от тридцати до сорока лет и старше. В этом и кроется весь конфликт: Тайлер Дёрден не живет в нашем мире, он может справиться с нашими проблемами лишь умозрительно, не зная о компромиссах реальной жизни.

**у моей дочери был друг** по имени Макс. Она сказала мне, что «Бойцовский клуб» — его любимый фильм. Я сказал, чтобы она больше с ним не общалась.

**сейчас я вижу**, что он такой правильный и культурный. Чуть ли не телепостановка.

## бремя экстраверта

1999-й нередко предстает в коллективной памяти как год тотальной победы кинематографа — по большей части американского — над действительностью. «Матрица», «Магнолия», «Красота по-американски», «Экзистенция», «С широко закрытыми глазами»... И много-много других названий мелькают в памяти при упоминании года, эффектно закругляющего тысячелетие. «Бойцовский клуб» Финчера, снятый по дебютному роману Чака Паланика, в этом ряду не последний феномен. Y2K-версия приключений доктора Джекилла и мистера Хайда вбирает в себя все невроты века с непременной ненавистью к обществу потребления, разочарованием в либеральных социальных конструктах, омерзением при одной только мысли о корпоративной культуре. Вместе с «Красотой по-американски» Сэма Мендеса, «Матрицей» сиблингов

A black and white close-up portrait of a man with visible facial injuries. He has a bruise on his forehead, a large dark bruise around his right eye, and a smaller bruise on his left cheek. He is wearing a light-colored button-down shirt with dark stains and a dark patterned tie. The background is dark.

«бойцовский клуб». 1999

Вачовски и «С широко закрытыми глазами» Стэнли Кубрика «Бойцовский клуб» составляет тетралогия о яппи в депрессии и бессоннице. Но, пожалуй, даже сверхпопулярная «Матрица» не в силах тягаться с «Бойцовским клубом» в плотности тэгов. Чистый, густопсовый маркетинг. Тем страннее, что в кинопрокате фильм ждал провал. А ведь это кино так хотело понравиться.

Это фильм-экстраверт. При бюджете в 60 000 000 долларов собрав позорные 37 000 000 в американском прокате, он стремительно стал общим местом на видео, разошелся не на цитаты даже, а на сэмплы. Не говорить о бойцовском клубе — таким было первое правило клуба, и таким было второе правило клуба, но рассказ о «Бойцовском клубе» всегда опережал предмет, и бурный поток болтовни неизбежно сносил сначала слушателя, затем — рассказчика.

Дэвид Финчер всегда чурался открытых пространств. Большинство фильмов — мрачноватые истории о том, как кого-то обидели в тесноте. Место действия «Чужого 3» — планета-мышеловка, «Семи» — картонная коробка, «Игры» — мексиканский склеп. Для полной ясности остается вспомнить запертую в «Комнате страха» мать-одиночку или Бенджамина Баттона, движущегося из утробы в утробу. У «Бойцовского клуба» принципиально другой вектор движения — наружу. Даже буквально: у Финчера



никогда не было фильмов с таким количеством съемочных локаций. На направление стрелки (вовне) указывают уже титры: камера путешествует откуда-то из глубин тела безымянного Рассказчика, чтобы выбраться на свет божий вместе с каплями пота. Это фильм, который сулил своему зрителю освобождение. Продавал его так же, как торговала когда-то призраком свободы рок-музыка. Финчер предлагал избавить Рассказчика от присмотра камеры, подсознание — от сознания, обывателя — от рутины, мегаполис — от небоскребов. 11 сентября 2001 года весь мир смотрел примерно на то же самое, но не в кино, а в прямом эфире по новостям, и было уже не смешно.

Финал «Бойцовского клуба», безусловно, оптимистичен. Фильм освобождается от самого себя. В окне рушатся загораживающие горизонт дома-исполины, главные герои рефлекторно хватаются за руки, *The Pixies* за кадром вопрошают *Where is my mind?* А за кадрами этого хэппи-энда встает внушительный член, вклеенный в ленту личным Тайлером Дёрденом режиссера-постановщика. Бергман образца «Персоны» вышел погулять по мультиплексу постмодернистского фасеточного взгляда. После этих нескольких кадров в 1999-м было так приятно выйти на свет из темного кинозала. Комфорт... именно из-за него фильм казался и всегда будет казаться столь негодным в идеологическом пла-

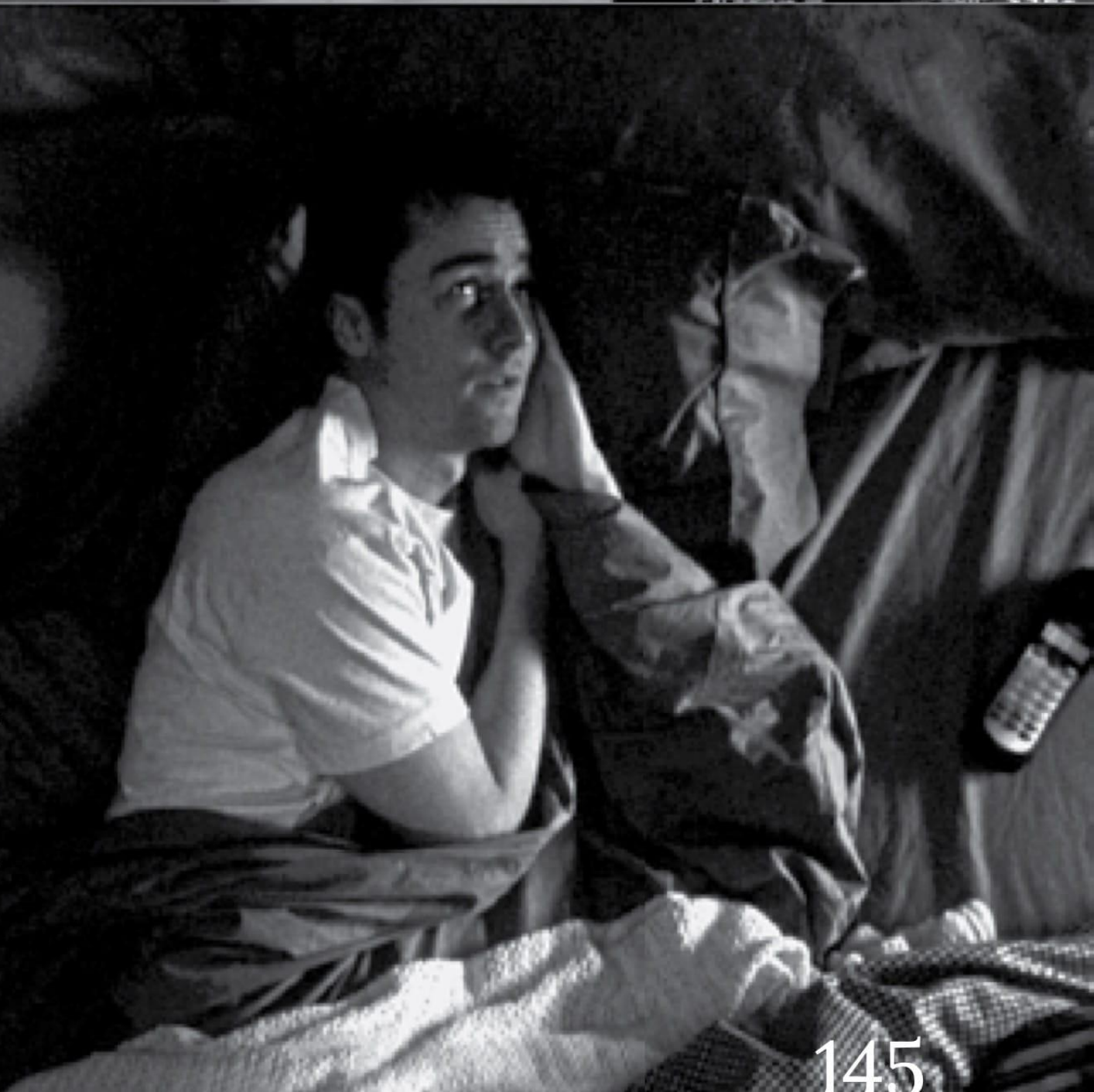
не. В каждом кадре он охотно отменяет сам себя. В каждом кадре он ищет свое животное-покровителя, чтобы чуть что уткнуться в пушистый бок *National Geographic*. Можно сколько угодно рассуждать о силе социальной сатиры на менеджеров среднего звена и вселенные *Starbucks* и *Ikea*, но когда за монологами об анархии и светлом будущем с разгуливающими по автострадам лосями громоздится здоровенное слово из трех букв, поневоле сворачиваешь в сторону.

Интересно рассматривать «Бойцовский клуб» в контексте другой истории белого воротничка в кризисе, окончившейся выстрелом в упор, — его одногодки, «Красоты по-американски». Там подход к протесту против повседневности был не в пример более прагматичным: все сводилось к косячку с пивом и мечтам о блондинке-старшекласснице, ради которой хотелось бегать по утрам. На фоне физкультурных стараний героя Кевина Спейси фильм Финчера, сохранивший пафосный максимализм литературного первоисточника (любопытно, как же 35-летний Паланик сумел его не расплескать?), кажется вещью сугубо подростковой. Помилуйте, ну какая идеология? Просто сильнейшая интоксикация тестостероном. Даже секс доставляет героям куда меньшее наслаждение, чем кровавая драка в подвале.

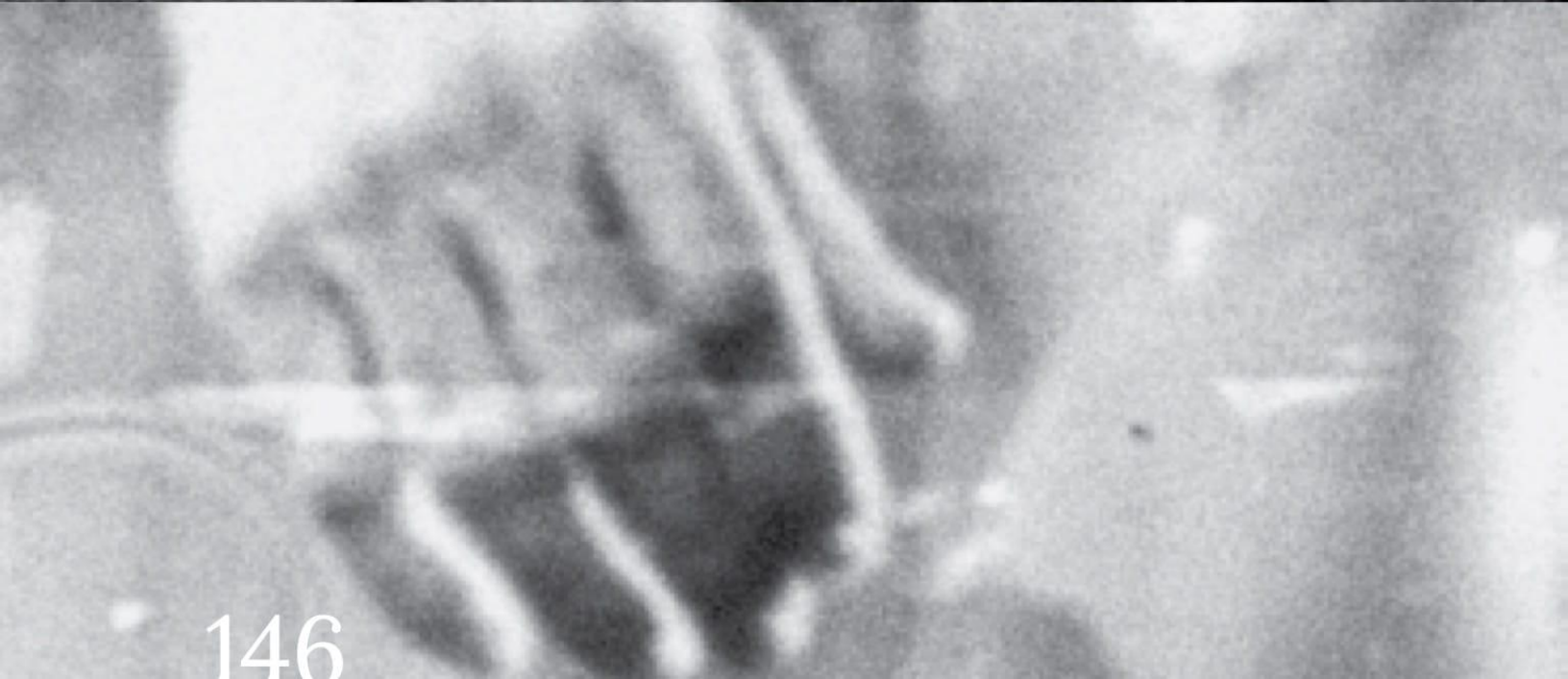
Финчер как-то назвал «Бойцовский клуб» своим самым



«бойцовский клуб». 1999



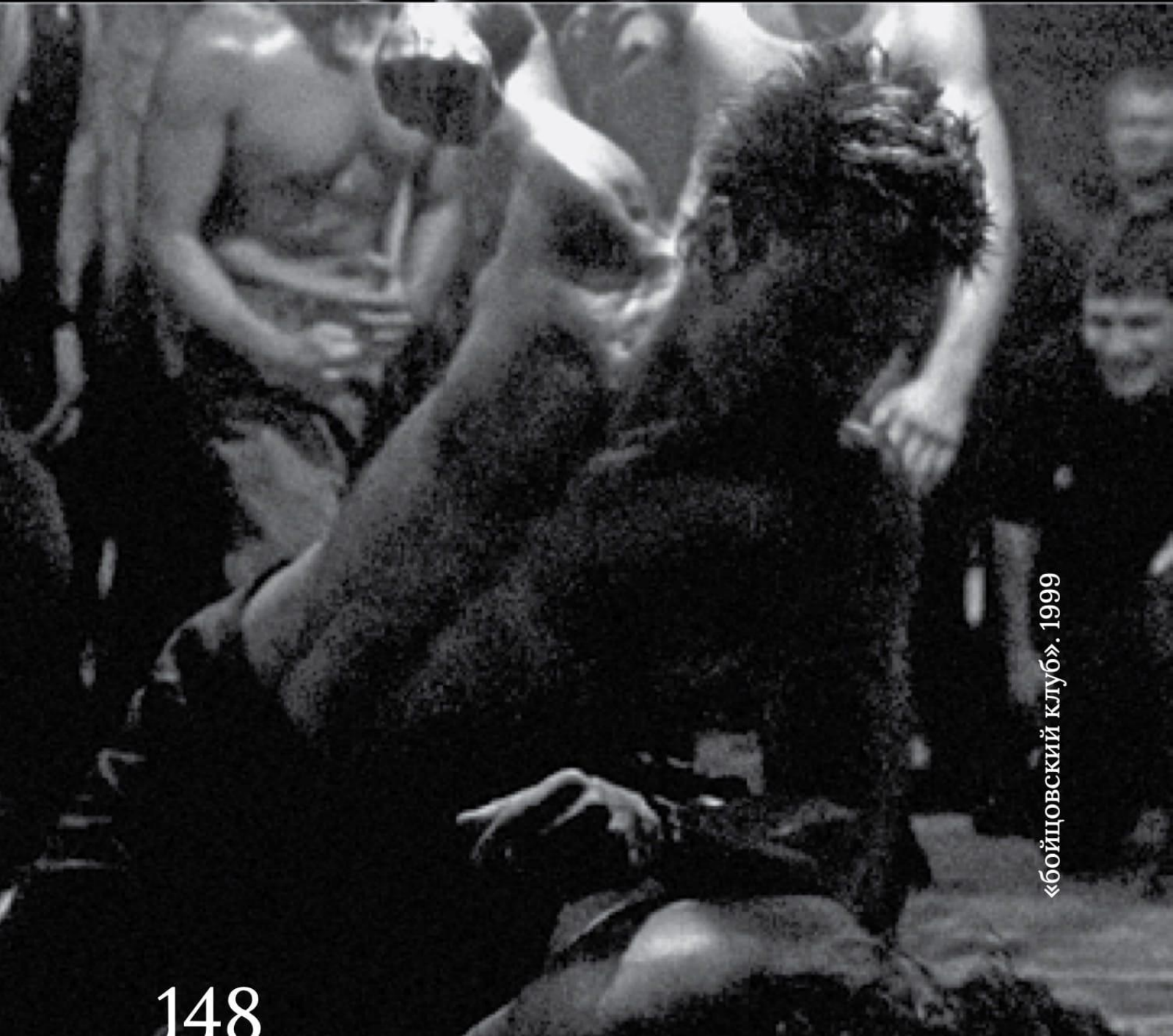








«бойцовский клуб». 1999



«бойцовский клуб». 1999



«женским» фильмом. Если он про успешную объективацию косых мышц спортивного мужского живота, то да, это женский взгляд в самой оголтелой его форме. «Бойцовский клуб» ввязывается в спор с рекламой трусов *Calvin Klein*, демонстрируя в качестве контраргумента голого по пояс Питта, и нужно быть совершенным чурбаном, чтобы не счесть это за иронию. А вот образ Марлы, гротескной *femme fatale*, которую одержимый контролем фильм никак не отпустит, сколько бы снотворного она ни приняла, уже не так ироничен.

Пожалуй, невозможно закрыть глаза на то, что все шедевры, порожденные 1999 годом, носят отчетливо инфантильный характер. Все эти замечательные фильмы с их остросюжетными закидонами — от «Матрицы» до «Шестого чувства» — как бы говорили зрителю: расслабься, где-то поблизости, за стеной, — свобода, нужно только поскреести, подождать, проследовать за белым кроликом, и тебе откроется другой, куда более опасный, странный, захватывающий мир. Если что — прими синюю таблетку!

Двадцать лет спустя, констатируя, что История так и не кончилась, и 1990-е оказались всего лишь кратким *pobrow*-мигом вне идеологий и большой политики («Бойцовский клуб» — точный слепок этого ощущения идейной неприкаянности), следует констатировать и то, что Финчер оказался чертовски хорошим

иллюстратором дребезжащей детсадовской прозы Паланика. Он старательно мечет бисер, перенося на экран все шуточки популярного писателя-подрывника — от грудей Боба до медитации с тотемным пингвином и подрагивающего на комод Марлы Сингер дилдо. Он старается неимоверно: фильм действительно увлекательно пересматривать. Для видеоманитофонов призрачные кадры с мелькающим на мгновение Тайлером Дёрденом настоящая находка. Но высокий уровень детализации все-таки застит глаз, мешает разглядеть в «Бойцовском клубе» что-то кроме адреналинового коктейля.

Все-таки за жульническим хэппи-эндом и обильной развлекательной мишурой припрятана мысль, которая едва ли покажется адекватной или удобной простодушному зрителю, — подлинную свободу эскаписту может принести разве что выстрел в голову. Не зря эхом этого выстрела отзывался и финал «Красоты по-американски». Не зря пахла могилой капсула, из которой роботы выбрасывали тело Нео в «Матрице» (а про «Шестое чувство» и говорить нечего). Однако, сделав свой решительный шаг к освобождению, главный герой «Бойцовского клуба» все-таки промахивается. Не судьба, значит. Не видать свободы экстраверту в исполнении Эдварда Нортон. Завязался в узел ремешок. Прошло двадцать лет, а этот фильм все еще на устах у публики, жестче поводка не придумаешь.





# PANIC ROOM



на съемках фильма «комната страха». 2002



говорит дэвид финчер

## «комната страха»

**я уломал студию** запустить «Комнату страха», сказав, что это помесь «Соломенных псов» с «Окном во двор». Но это все — мы не пересматривали эти фильмы, когда готовились, ничего такого.

**съемки «комнаты страха»** не принесли никакой радости. Вообще ноль. Это был кошмар, но виной тому я сам, поэтому грех жаловаться. Это действительно хичкоковский фильм, если вспомнить его высказывание о том, что к началу съемок фильм уже закончен. К началу съемок «Комнаты страха» я закончил ее три раза.

**из-за косности мышления** я не дал проявиться актерам. Я ждал, пока все дойдут дотуда, где я был полтора года назад. Я оказал им медвежью услугу. Ходил и говорил: «Давайте, с этим все понятно, заканчиваем!» Я испытывал всеобщее терпение в ущерб фильму.

**нужно быть подготовленным**, но не настолько подготовленным. Иначе всех сожрешь со скуки. Мне было очень скучно.

**В сценарии было так:** грабители что-то делают внизу, это видно на мониторах, мы перемещаемся в бункер, где сидят героини, и они разговаривают. Но ни один сценарий не высечен в камне, какие-то мелочи меняются по ходу. И еще тебе нужно подстраиваться под то, что видно на мониторах за спинами актрис в бункере, а ты снял это много дней назад. Тут оказывается, что ты снял недостаточно материала для этих мониторов, и его не хватает на все время беседы персонажей. Значит, придется перебивать их диалог вставными кадрами. И теперь вместо одного плана с одной точки тебе нужно снять три плана с трех.

**а еще в каждом кадре** у тебя десятилетняя девочка. Кристен Стюарт — большая молодец, но мы заранее установили правило, что она никогда не будет в кадре одна. Рядом с ней всегда будет обладательница нескольких «Оскаров». Бедная Джоди — бункер был тесный, поэтому я сидел за плейбеком в семи метрах от них, и ей пришлось выполнять половину режиссерской работы.

**КОГДА МЫ СНИМАЛИ** с Джоди те сцены, которые успели снять с Николь\*, я почувствовал, что ее присутствие задает

\*

Николь Кидман пришлось отказаться от роли после полученной на съемках травмы. В фильме ей принадлежит голос подруги бывшего мужа Мэг, который звучит из телефонной трубки.



совершенно другой настрой. Какие-то реплики пришлось переписать. Фостер может сыграть все что угодно, кроме беспомощности, — в это никто никогда не поверит.

**С НИКОЛЬ КИДМАН** это был бы совсем другой фильм.

В ней есть шарм и чувственность. За это Хичкок когда-то выбрал Грейс Келли. В Джоди Фостер главное — ее взгляд.

В ней больше политического. Уже 35 лет Джоди своими поступками отстаивает те ценности, которые определяют ее как женщину, и обозначает то место, которое женщины должны занимать в киноиндустрии и на экране. Джоди Фостер — не украшение дома и не трофейная жена.

**ДЖАРЕД ЛЕТО** идеально подходит для битья\*; правда?

Если хочется посмотреть, как чье-то лицо превращается в фарш, то это его лицо.

**Я ХОТЕЛ** дать понять, что поблажек не будет. В сценарии описывалась дверь в бункер, и я спросил Дэвида Кеппа:

«Как же так, они бесконечно говорят о том, какая это опасная дверь, и мы никому не прищемим ногу или руку?» Он ответил: «Тогда весь оставшийся фильм он будет скулить на заднем плане». А я сказал: «И что в этом плохого?»

\*

В «Бойцовском клубе» героя Лето (в титрах персонаж значится как «Ангельское личико») жестоко избивает Рассказчик. В «Комнате страха» его персонажа убивают выстрелом в голову.

**это просто фильм.** Вот что это такое. Я никогда не думал про «Комнату страха»: «Вау, эта картина взорвет мир». Бывают фильмы, указанные в сносках мелким кеглем. Бывают фильмы, которые стыдно любить. Триллеры. Фильмы про женщин-в-беде, запертых в доме. **такие фильмы** не особо важны. Возможно, комедии для человеческой психики важнее, чем триллеры. Но посмотреть их иногда тоже приятно.

**для меня это фильм про развод.** Если у него и есть какая-то подоплека, то такая. Ситуация, в которой с хорошими людьми происходят плохие вещи. Это кино про разрушение домашнего очага и про то, как далеко ты готов зайти, желая сохранить то, что имеешь.

**я хотел сделать фильм-альтернативу.** И так полно фильмов, которые говорят: «Нет-нет, мы не хотим вас расстроить, сегодня же пятничный вечер».

**ХИЧКОК**

**мало кто так верен своим идеям и устремлениям.** Его кино — очень массовое и очень личное одновременно.

если ты думаешь, что можешь скрыть в режиссерской работе, что тобой двигало, то ты дурак. Хичкок одним из первых сказал: «Пусть так. Я просто... буду собой».

**ОБОЖАЮ «ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ»** за его извращенность. И я всегда считал, что намного интереснее была история героини. Взгляд с ее стороны был бы честнее. Наверное, взгляд с позиции Скотти — взгляд самого Хичкока.

**ДЖИММИ СТЮАРТ** в «Головокружении» — хуже любого хичкоковского злодея. Судите сами: так называемый герой подходит на улице к женщине со словами: «Наденешь серый костюм и перекрасишь волосы ради меня?»

**СЕЙЧАС** на нас сыплется столько сюжетов и образов. И в нынешнем мире намного сложнее донести до людей свою мысль. Хичкок работал во времена, когда все было на авансцене и все было структурировано. И он мог взять эту структуру и согнуть, перекрутить или преувеличить ее ради нужного эффекта. Когда вышел «Психо», люди только начинали смотреть телевизор.

**ХИЧКОК** — поразительная фигура: он занимался прикладной наукой, он был инженером, он конструировал образы и понимал их намного лучше, чем людей. Но эти паршивые реплики, которые он иногда давал своим актерам! Какой же самоуверенностью нужно обладать, чтобы просить людей произносить такую чушь. Не знаю, наберусь ли я когда-нибудь такой смелости.

татьяна алёшичева

## ХИЧКОК И ИЛЛЮЗИЯ КОНТРОЛЯ

Девяностые были периодом становления Дэвида Финчера в студийной системе. Он возненавидел свой дебютный фильм «Чужой 3», потому что во время съемок ему пришлось бесконечно сражаться за свое видение со студийными боссами *Twentieth Century Fox*. Но годы шли, и Финчер сжился с голливудской системой производства настолько, что научился преуспевать в ней, как никто другой.

Хорошая новость о Голливуде заключалась в том, что нет лучшего места, чтобы пережить провал. Люди, снимавшие фильмы еще хуже моего, продолжали работать, так что и у меня был шанс.





«комната страха». 2002.

Сценарием «Комнаты страха» Финчер заинтересовался, потому что триллер такого рода предполагал съемки в одной локации, в отличие от «Бойцовского клуба», где съемочных площадок было более десятка, от чего он страшно устал. Съемки в павильоне сулили и полный контроль над фильмом. Сценарий принадлежал перу Дэвида Кеппа, матерого голливудского профи («Парк юрского периода», «Миссия невыполнима»). Это была история матери и дочери, которые переезжают в особняк в Верхнем Вест-Сайде со специальной комнатой-бункером, где можно выдержать длительную осаду, и запираются там от проникших в дом грабителей. Нечто среднее между «Окном во двор» и «Мышиной охотой» с отсылками к «Соломенным псам», в перспективе хороший зрительский триллер категории «Б».

Постройке декораций «Комнаты страха» на студии в Лос-Анджелесе предшествовала тщательная визуализация. Были созданы детальные раскадровки: рисованных персонажей помещали в изображенную на компьютере локацию, а дальше специалисты по визуальным эффектам конструировали эпизод, прикидывая, как именно должна двигаться камера. «Я хотел сделать то, что Коппола называл „сконструированным фильмом“, — говорил Финчер. Двухэтажная декорация обошлась в 6 000 000 долларов (одна восьмая

бюджета фильма). Конструкция предполагала, что любую часть можно сдвинуть, чтобы обеспечить свободное движение камеры. Финчер строил действие на контрасте: ничем не ограниченная, свободная камера снимает запертых в тесном пространстве людей, и это придает происходящему дополнительное напряжение. Оператор Конрад Холл-младший так описывал свою задачу:

Камера показывала то, что происходит в доме, во всех подробностях, проникала везде. Дэвид хотел, чтобы зритель был вовлечен в действие: видел и знал все, что произойдет с героями до того, как они сами об этом узнают.

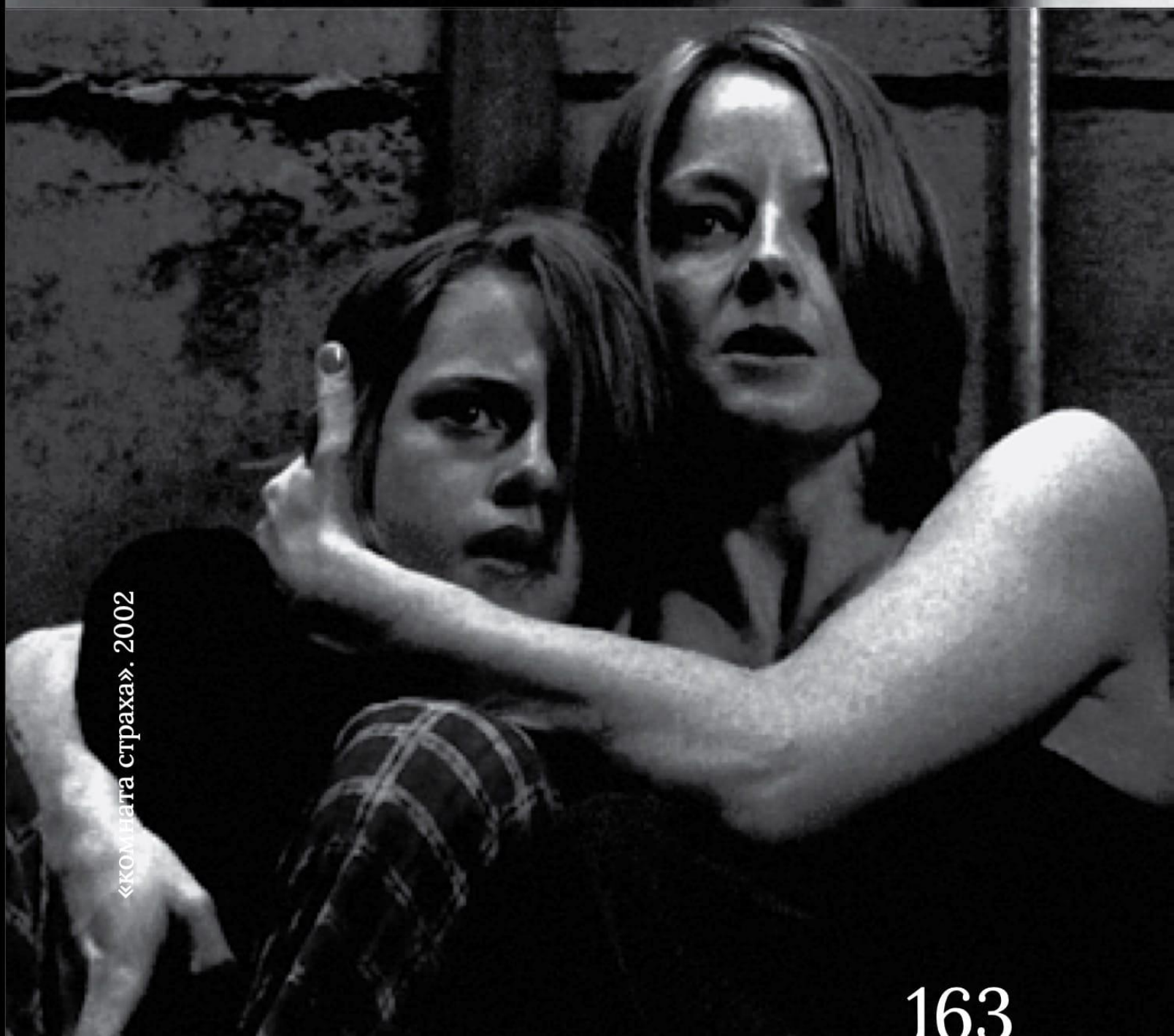
Холл практически дословно повторяет здесь известное определение саспенса, как его сформулировал Хичкок: зритель должен видеть угрожающую герою опасность до того, как сам герой ее увидит. Только Хичкок никогда не располагал такими техническими средствами, которые были доступны Финчеру на этом проекте. Роль главной героини Мэг Олтман должна была сыграть Николь Кидман — тоже своего рода «хичкоковская блондинка», похожая на Грейс Келли из «Окна во двор».

Тщательно продуманный план начал разваливаться с самого начала. Когда несколько эпизодов с участием Кидман уже были отсняты, актриса серьезно повредила колено. Ее заменила Джоди Фостер, которая была ниже ростом, — а значит, искусно рассчитанную схему движения камеры нужно было конструировать заново. Для Фостер завели на студии специальную коробку — актриса вставала на нее, чтобы соответствовать траектории камеры, выставленной для Кидман.

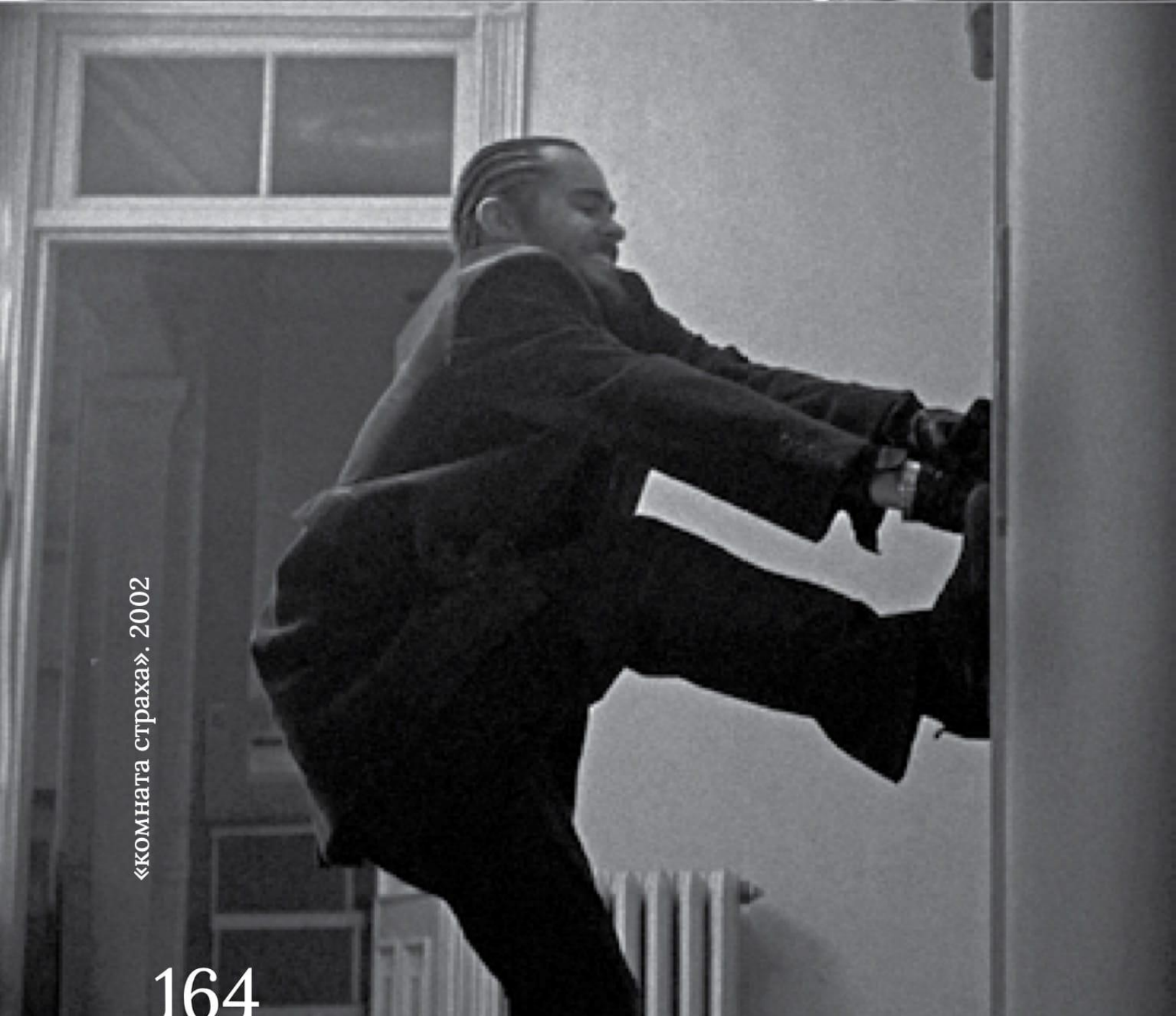
После шести недель съемок Финчер решил распрощаться с оператором Дариусом Хонджи, который снимал «Семь». Поводом послужили «непреодолимые противоречия»: наконец дорвавшись до абсолютной власти Финчеру не нравились замечания. Так за камерой оказался помощник Хонджи, сын оскароносного оператора Конрада Холла («Буч Кэссиди и Сандэнс Кид», «Красота по-американски») — Конрад Холл-младший, для которого «Комната страха» стала дебютом.

Некоторые отступления от первоначального плана явно пошли фильму на пользу. Финчера категорически не устраивала кандидатура Хайден Панеттьери, которую продюсеры прочили на роль дочери Мэг. И на роль Сары режиссер утвердил Кристен Стюарт, которую видел в рекламе *Porsche*. Уже тогда меткий глаз Финче-





«Комната страха». 2002



«комната страха». 2002





ра заприметил в ней андрогинность: девочка походила на отчаянного сорванца и идеально смотрелась в кадре с Фостер.

Впоследствии Финчер утверждал, что сценарий Дэвида Кеппа привлек его дешевизной реализации, он был прост и виртуозно прописан. Основной сюжет сводится к простейшей формуле: женщины прячутся в убежище, а мужчины пытаются в него проникнуть. Но смысл происходящего все время меняется. Вначале кажется, что бункер представляет собой единственное безопасное пространство в доме. Но когда становится известно, что сейф с деньгами, который ищут грабители, находится внутри самого бункера, он начинает источать угрозу. Еще более угрожающей эта наглухо закупоренная комната предстает по мере развития сюжета, когда выясняется, что с Сарой может случиться инсулиновая кома, а шприц со спасительной инъекцией находится снаружи. Напряжение извлекается тут из простого чередования баланса сил: контроль за ситуацией постоянно переходит из рук в руки — то чаша весов склоняется в сторону грабителей, то жертвы внезапно перехватывают инициативу и получают преимущество.

Дэвид Кепп подступает к основному действию без долгих предисловий: вся предыстория Мэг Олтман сосредоточена в коротком диалоге между ней, ее фи-



нансовым агентом Лидией Линч (Энн Магнусон) и продавцом недвижимости, когда они впервые осматривают дом. Прощупывая почву, чтобы узнать, может ли эта женщина себе его позволить, продавец спрашивает, каков род ее занятий. «Хочу продолжить образование в университете», — уклончиво отвечает Мэг, но Лидия тут же расставляет все точки над *i*: «Ее муж занимается фармацевтикой». Продавец тут же считывает верный смысл этого послания: «Не знал, что вы жена Стивена Олтмана». — «Была ею до недавних пор». Вдобавок из короткого многозначительного обмена репликами между Мэг и Сарой, когда они остаются наедине, мы узнаем, что не она была инициатором развода. Кроме того, во время осмотра дома продавец вскользь упоминает, что наследники предыдущего владельца так и не нашли после его смерти значительную часть его состояния, — именно эти деньги станут предметом вождения троицы грабителей. Все это занимает меньше десяти минут экранного времени.

Дополнительные смыслы Кепп и Финчер планировали извлечь из кастинга, пригласив на роль Стивена Олтмана актера вроде Мела Гибсона. Появись он в кадре в момент ограбления, зрители стали бы думать, что такой бравый мужчина непременно возьмет ситуацию в свои руки. Но роль в итоге сыграл Патрик Бошо, и Финчер



«комната страха». 2002

снабдил героя говорящей деталью: избивая Стивена, грабители разбивают ему очки, и камера специально задерживается на них. Это отсылка к знаменитому плакату к фильму «Соломенные псы». Но в «Комнате страха» сюжет «Соломенных псов» вывернут наизнанку: сначала Мэг представлена как слабая брошенная женщина, целиком зависящая от мужа и его денег, но в финале все выглядит совершенно по-другому. Мэг и Сара сообща расправляются с самым опасным из взломщиков, Раулем, пока Стивен сидит связанный.

Основному действию предшествуют виртуозно сконструированные вступительные титры, тоже вдохновленные Хичкоком. Финчер — как в фильме «На север через северо-запад» — вписал свои наклонные титры в урбанистический пейзаж, разместив их на фоне небоскребов Нью-Йорка. За фасадами этих солидных и неприступных с виду построек может происходить что-то странное. Камера здесь по-хичкоковски видит больше, чем сами персонажи, — они, по меткому замечанию самого Финчера, «похожи на рыбок в аквариуме, снаружи которого ходит кот». Бункер оборудован мониторами, на которых Мэг и Сара видят все перемещения грабителей по дому. Но Финчер хочет усилить этот эффект и вставляет в фильм план длиной две с половиной минуты, когда камера буквально проходит сквозь

перекрытия этажей и влезает в замочную скважину. Вот как писал об этом удивительном длинном плане критик Мик ЛаСалль сразу после выхода ленты в прокат:

В «Комнате страха» Дэвида Финчера есть кадры, которыми мог бы гордиться Хичкок. Понятия не имею, как он это сделал, но вот как это происходит: все начинается с женщины, спящей в своей спальне на третьем этаже, камера движется от нее к лестничной клетке и спускается на два пролета в комнату, из которой через окно видно, как к дому подъезжает машина. Камера с извращенным любопытством (у этой камеры есть личность) ждет, пока из машины выйдут мужчины. Затем она движется к двери, ныряет в замочную скважину и вылезает из нее с другой стороны.

Это свободное парение камеры Финчер противопоставляет неподвижным кадрам, где две женщины заперты в бункере, — они производят клаустрофобический эффект. О нем же говорит Мэг в начале фильма во время поездки в лифте, упоминая рассказ Эдгара По о герое,



замурованном заживо. В «Комнате страха» нет ни одной лишней детали, это очень герметичный, сосредоточенный на себе фильм. Тем любопытнее, что рассказывает фильм именно о потере контроля: в якобы тщательно продуманном плане грабителей все идет не так с самого начала, когда в доме оказываются жилички, въехавшие туда раньше срока.

Выйдя в прокат весной 2002 года, «Комната страха» за два первых уикенда заработала больше, чем «Бойцовский клуб» за все время проката в Северной Америке. При этом сам режиссер оценивал его невысоко. В интервью *The Guardian*, приуроченном к выходу фильма в британский прокат, он прямо заявил об этом:

Существует разница между «кино» (*film*) и «фильмами» (*movie*). «Фильмы» снимают для зрителей, «кино» — для зрителей и для кинематографистов.

«Игра» — это фильм, а «Бойцовский клуб» — это уже кино. «Бойцовский клуб» — больше, чем сумма его частей, а «Комната страха» — лишь сумма всех слагаемых.

Я никогда не думал про «Комнату страха»: «Вау, эта картина взорвет мир». Бы-

вают фильмы, указанные в сносках мелким кеглем. Бывают фильмы, которые стыдно любить (*guilty pleasure movies*). Триллеры. Фильмы про женщин-в-беде, запертых в доме. Такие фильмы не особо важны.

Но если оценивать этот «фильм» сегодня, в том числе и с точки зрения его влияния на жанр «женского триллера», может показаться, что Финчер ошибался, не придавая ему должного значения. В «Комнате страха» содержится не менее важная мысль, чем критика общества потребления или отрицание идеи агрессивной маскулинности в «Бойцовском клубе». Это мысль о том, что контроль — категория мнимая и подвижная: в критической ситуации лучшим планом может стать отсутствие плана, а выиграть могут слабейшие, зависимые, ведомые участники схватки, которые ничего не решают, а подчиняются обстоятельствам, меняя их в свою пользу.

zoöiäc



на съемках фильма «зодиак». 2007



говорит дэвид финчер

## «ЗОДИАК»

**это реальная история.** Реальная боль реальных людей. Эти убийства имели ужасные последствия, и превращать все в видеоигру или показывать происходящее глазами серийного убийцы — неправильно. Я не хочу делать фильм, на который будут онанировать маньяки.

**МЫ МОГЛИ БЫ** снять фильм, не взяв интервью у участников событий, но не стали. Пусть они знают, что мы не просто хотим изобразить их в виде анонимной «жертвы номер четыре». Нужно проявить ответственность и уважение: рассказать им, что собираешься сделать, и сдерживать обещание. Несмотря на мою репутацию, я не хочу кого-то задеть. Тем более тех, кто страдал.

**выбирая между правдой и красотой,** мы выбирали правду.

**Я ХОТЕЛ,** чтобы все было просто. Вот оно, прямо сейчас. Человек говорит: «Я тебя свяжу. Ложись на живот». И внезапно — тебе конец.

КОГДА МЫ СНИМАЛИ сцену убийства, приехал Кен Нарлоу\*. Как только актеры вышли из трейлера, он разрыдался. Сказал только: «Они так похожи на тех ребят, я и забыл, как молоды они были».

**Я НЕ ХОТЕЛ** делать такое кино: нарезка, нарезка, нарезка, и вот они дошли до конца. Я хотел, чтобы фильм оказывал тяжелое впечатление. Чтобы зрители почувствовали, будто сами все это прошли. Наши герои не бегали по крышам и не падали с пожарных лестниц. Ища Зодиака, они шли по следу из хлебных крошек, пока тот не кончался, и продолжали работать. Может быть, зрители этого и не хотели, а хотели просто развлечься. Но я чувствовал, что любое послабление будет несправедливым и для истории, и для ее участников.

**В первом монтаже** были вещи, которые я хотел бы оставить. Но зрители бы не высидели. Была сцена, в которой полицейские осаждают какого-то окружного прокурора со своим делом против подозреваемого Артура Ли Аллена. Я ее обожал, потому что это настоящие «Ангелы Чарли»: три мужика говорят по громкой связи, и все. Но зрители сказали бы: «Ты шутишь? Пять минут телефонных разговоров?»

\*

Один из следователей по делу Зодиака.

мое представление о деле Зодиака, основанное на детских воспоминаниях, изменилось. В семь лет я думал, что у Зодиака гораздо больше жертв и что на него устроили огромную облаву. Оказалось, что его искали вот эти двое парней с дисковыми телефонами и ручками Bic.

**ВО МНЕ ЕСТЬ ЧТО-ТО ОТ КАЖДОГО ИЗ ГЕРОЕВ.** Эвери, спец в своем деле, говорит вещи вроде: «Этот парень убил всего пятерых — это меньше, чем гибнет на дорогах за неделю». Он — измученный реалист, который и готов полностью погрузиться в историю, но отступает. Потом Тоски, который думает, что иногда можно и не напрягаться. И Грейсмит — компульсивная часть моей личности.

**КОГДА МНЕ БЫЛО ДВЕНАДЦАТЬ,** кто-то показал моему отцу карточный фокус. Он так заиклился на этом фокусе, что целую неделю буквально не ел и не спал, пока не догадался, в чем секрет. В Грейсмите многое основано на его характере. Он часто проваливался в кроличьи норы.

**НА ПРЕДПОКАЗЕ «ЗОДИАКА»** кто-то из исполнительных продюсеров сказал мне: «Это интеллектуальное упражнение. Это фильм о непознаваемом».

Я ответил: «Да, и в этом вся соль».

**«ЗОДИАК» — ЗАГАДКА БЕЗ РАЗГАДКИ.** Может быть, это моя личная перверсия, но для меня такие фильмы — самые интересные. Сомневаюсь, что мы когда-нибудь узнаем правду.

василий корецкий

## протокол эпохи

Когда Грязный Гарри застрелил на стадионе «Кезар» Скорпиона, серийного убийцу и шифровальщика-любителя, это были не просто акт экранного возмездия и торжество волюнтаризма над бюрократией закона. Пистолет в руке Клинта Иствуда был орудием сублимации всенародного гнева. Под Скорпионом режиссер Дон Сигел подразумевал Зодиака, реального калифорнийского маньяка-убийцу, человека без свойств и киллера без мотивов, не оставляющего следов и неуловимого для полиции. Пуля, выпущенная Гарри в 1971-м, ставила символическую точку в открытой истории поисков Зодиака, — поисков, не законченных и по сей день. Зодиак, который перестал убивать в 1970-м, но еще напоминал о себе шифрованными письмами в газете *San Francisco Chronicle* в 1974-м и 1978-м, так и не был





«зодиак». 2007

пойман, а главный и единственный подозреваемый по этому делу, малограмотный продавец скобяных товаров Артур Ли Аллен, скончался от инфаркта в 1992 году. Собственно, сюжетной основой фильма Финчера оказывается судьба Роберта Грейсмита и окружавших его людей — криминального журналиста Пола Эйвери (кроме дела Зодиака он освещал также и похищение Патриции Хёрст, потом спился от душевных страданий) и инспектора Дэвида Тоски, которого в конце концов отстранили от работы за излишнее рвение. Исход и основные вехи расследования известны заранее (ведь книги Грейсмита вышли много лет назад), и это, разумеется, на корню гробит детективную линию истории.

Хотя ожидание детективной интриги тут — лишь побочный эффект фабульной схемы «казаки-разбойники». Исполнением же «Зодиак» скорее похож на пилот телесериала — и причина здесь не только в марафонской длительности фильма (2 часа 40 минут), заполненного в основном шелестом бумажек и разговорами.

И не в удивительно умеренной интенсивности монтажа, и даже не в общей драматургичности и психологизме картины, этакой ненавязчивой режиссерской искусственности, которая была нормой для «взрослого» киномейнстрима в далеких 1970-х, но с тех пор эми-

грировала на телевидение (во всяком случае, в США и Британии). Главное сходство «Зодиака» с телесагой — отношения картины с временем. Кажущаяся бесконечной история, которая движется неважно куда (у зрителя сериала нет уверенности в том, что все тайны раскроются к концу первого сезона; зрителю «Зодиака» и так ясно, к чему все идет), погружает в безвременье «здесь и сейчас». Тем более что два десятилетия поисков убийцы кажутся тут одним нескончаемым днем трудяги Грейсмита. Все 1970-е Роберт ходит в одной голубой ковбойке, в 1980-х переодевается в синюю болоньевую курточку. Титры отсчитывают: «Прошло еще два... четыре года», в Сан-Франциско вырастает небоскреб «Трансамерика», колонны в офисе *Chronicle* перекрашивают из желтого в голубой цвет — а наш герой все так же является к утренней планерке в редакцию и штудирует все те же пять книжек по криптографии. Да и мистер Аллен тоже, похоже, застрял в темпоральном колодце — когда в 1983-м Грейсмит наконец встречается с объектом своей охоты, на стене у того висит календарь трехлетней давности.

Впрочем, эта мелкая деталь совершенно ускользает от внимания: время в кадре стоит таким плотным киселем, что, если бы не титры, отличить начало 1970-х от начала 1990-х человеку, не разбирающемуся в марках автомо-

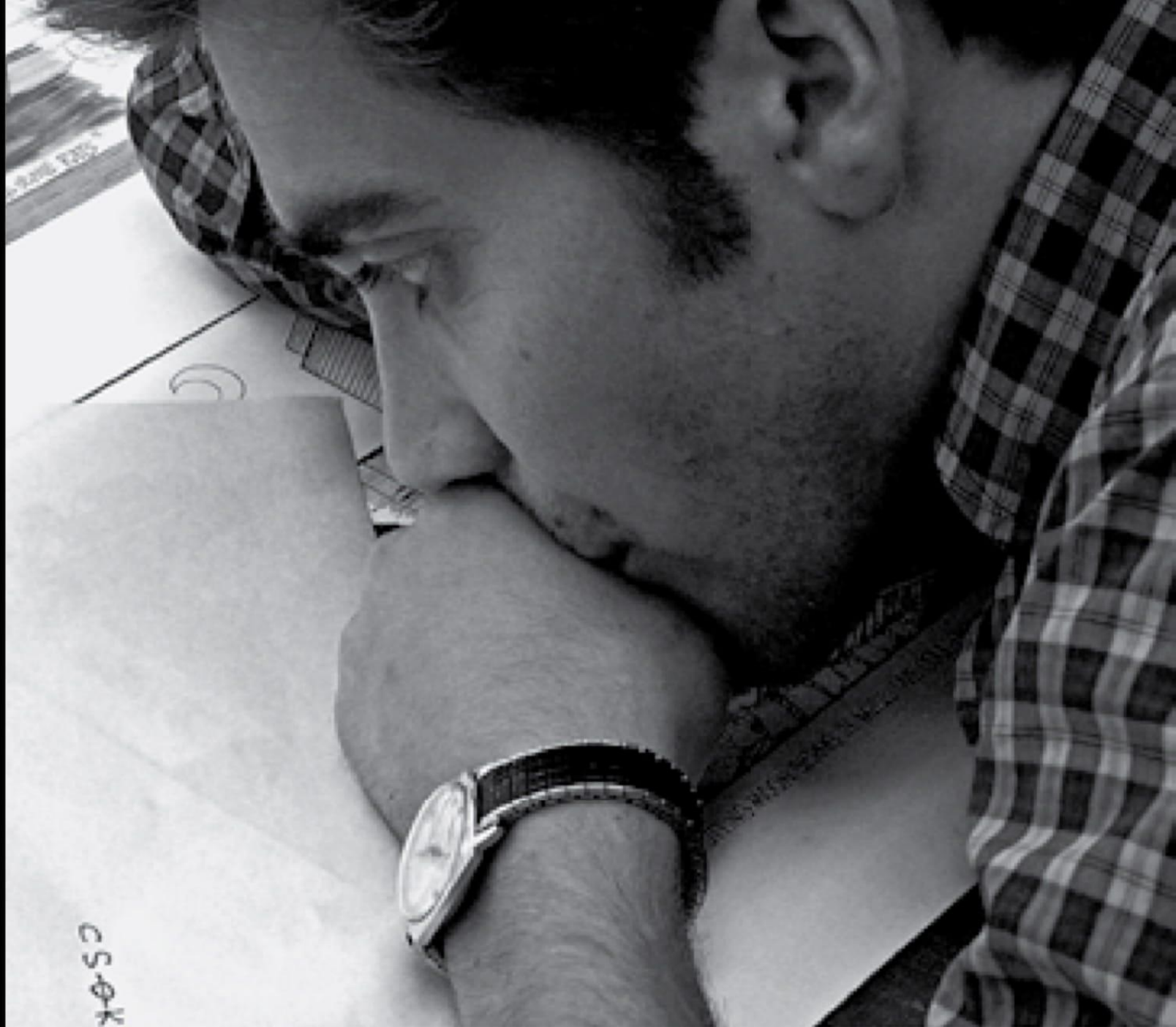
билей, крое штанов и топографии Сан-Франциско, было бы практически невозможно.

Все эпохальные события-маяки намеренно проигнорированы. Хиппи сидят в Хейт-Эшбери и в кадр не суются (правда, можно разглядеть постер мюзикла *Hair*). Вьетнам горит на другой стороне глобуса, его нет — как нет Никсона, «Уотергейта» и новостных телепередач. По телевизору идут только старые нуары. Ни одна из карикатур Грейсмита так и не показана крупным планом, а среди его набросков — клумбы, коты и солдаты Первой мировой. Начинаются 1990-е — но от кадров все так же пахнет старым фотоальбомом.

Да, «Зодиак» стилизован под документы эпохи Зодиака в той же мере, что и под саму эту эпоху. С одной стороны — коробки полицейских протоколов, заполненных детальным описанием жертв, мест и обстоятельств преступлений, с которыми поминутно сверялись художники фильма. С другой — «Разговор» Копполы, взятый Финчером за образец кинематографической эстетики (даже саундтрек в «Зодиак» наполовину составлен из музыки к «Разговору» и «Всей президентской рати»). А еще — снимки Стивена Шора и Уильяма Эгглстона.

Тридцать лет назад фотографы Эгглстон и Шор считались новаторами, работавшими в низком, даже ни-





«зодиак». 2007







«зодиак». 2007



«зодиак». 2007



кчемном жанре: во-первых, они снимали на «попсовую» цветную пленку, во-вторых — фиксировали всякие общие места и банальности: лужайки, лесные виды, кемпинги, хайвеи и закусочные, грязь и перекрестки, сараи и дорожные знаки. Теперь в этих бурых видах обыденности и разрухи живет цайтгайст 1970-х.

Особенно внимательно Финчер и его оператор Харрис Савидис вглядывались в карточки Шора: по их мнению, те «отличаются более естественным освещением». Надо заметить, что эта «естественность» смотрится сейчас как настоящая ломография: общие планы в характерной вылинявшей желто-зеленой гамме. Точно так же выглядит и «Зодиак», где патина времени лежит на всем — от задубевших кожаных сидений машин до масляной краски стен, покрашенных явно накануне съемок, а не тридцать лет назад. Очевидно, что во время описываемых событий и солнце светило точно так же, как и сейчас. Но такова художественная условность: люминесцентные лампы у Финчера тоже изливают уютный желтый свет, а не жесткое синее излучение.

Природа этой медовой желтизны — синтетическая. «Зодиак» снят на *high definition* камеру *Viper FilmStream*, которая до того обычно использовалась для съемок рекламных роликов: *Viper* придает изображению неестественную, пластмассовую яркость сибахромных

снимков (то есть цветных фотографий, напечатанных с позитивных слайдов). Эту нефтехимическую аналогию можно продолжить: в качестве основы в таких отпечатках используется именно синтетика, неубиваемый полиэстер, а не уязвимая целлюлозная бумага.

Почти половина натуры в фильме — не более чем цифровой мираж. За тридцать лет Сан-Франциско сильно изменился, и встающая в начале картины панорама города со стороны залива — чистая CGI-конструкция. На компьютере же воссоздан и ландшафт фешенебельного района Пресидио-Хайтс, где на пересечении улиц Вашингтон и Черри происходит убийство Зодиаком таксиста. Кровь, вытекшие мозги, пулевые отверстия и улицы Сан-Франциско — все это результат работы с *3DS Max*, *Digital Fusion*, *Photoshop* и картами *Google Earth*. Там же, где цифра оказывалась бессильной, Финчер проявлял почти кубриковскую придирчивость к естественной натуре. Например, для постановки сцены нападения на супружескую чету у озера были специально выписаны занесенные в Красную книгу калифорнийские дубки (именно за ними прятался Зодиак). После двух дней съемок деревья отправились обратно в лес. Обилие документальных, честнее честного, деталей при невероятной растянутости детективной интриги открывает в фильме второе, совершенно

магическое измерение. Зритель дремлет, а в это время перед его носом тяжелая экранная реальность свивается в удивительные клубки, полные внутреннего напряжения и черного юмора. Окончательно доставший своего начальника Тоски получает совет сходить в кино, отправляется на специально устроенный для полиции Сан-Франциско сеанс «Грязного Гарри» (главный герой которого списан с него же самого!) и «совершенно случайно» оказывается в зале со всеми остальными охотниками за Зодиаком.

Много лет спустя. Тоски и Грейсмит «случайно» почти одновременно проезжают мимо места убийства таксиста на углу Вашингтон и Черри и, не видя друг друга, едут дальше по своим делам. Никакого продолжения из этого совпадения не следует. Кульминацией же дьявольских «случаев» (в хармсовском смысле) можно считать эпизод с посещением Грейсмитом логова эксцентричного киномеханика, который якобы хранит пленки, снятые Зодиаком, — эпизод настолько же смешной и драматургически насыщенный, насколько бесполезный для основной сюжетной линии, разрабатывающей кандидатуру физрука-педофила Аллена. Или вот белки, заточенные в трейлере Аллена, которые выглядят как больная пародия на бабочек Буффало Билла, зачем нужны ему несчастные грызуны? Деталь эффект-

ная — но непонятная и уж, конечно, ничего не символизирующая.

Эти тихие радости, несомненно, не могли удовлетворить русскую критику, ждавшую от Финчера саспенса, просчитанной динамики, ярких портретов и прочих атрибутов мистери-триллера. Потерявшимся во времени, запутавшимся в малопонятных бытовых деталях зрителям было совершенно неясно, что фильм, снятый аж двумя мейджорами: *Warner Bros.* и *Paramount*, — вовсе не космополитическое, голливудское, а сугубо американское, национальное кино. И вовсе уж не триллер. «Зодиак» — это убийственная, воздухонепроницаемая подушка, которой Финчер придушивает позитивистскую философию классического английского детектива, — а именно ею и руководствуется бойскаут Грейсмит, убежденный, что любое преступление можно раскрыть, если как следует подумать над документами, именно в нее и верят герои голливудских триллеров категории «А». Но вот пожалуйста, документальное свидетельство того, что истина всегда не ближе, чем рядом, а жизнь — хитрее любого из хитрецов.



*The Curious Case Of*  
BENJAMIN BUTTON



на съемках фильма «загадочная история бенджамина баттона». 2008

говорит дэвид финчер

## «загадочная история бенджамина баттона»

**Я НЕ СОГЛАСЕН** с тем, что эмоциональность и сентиментальность — одно и то же. Я не люблю сентиментальность, потому что не люблю фильмы, которые мне «что-то сообщают». Меня увлекают картины, которые говорят: «Вот оно, как оно есть». И дело не в бесчувственности. Это просто более взрослый подход.

**Я ПОМНЮ, ЧТО ИСПЫТАЛ**, когда был рядом с умирающим отцом\*. Когда его не стало, я отчетливо почувствовал, что его здесь больше нет. Та частота, на которой он существовал, исчезла. Когда теряешь того, кто был твоим «истинным севером», то теряешь жизненные ориентиры. У тебя остается только юг, восток

\*

Говард Келли «Джек» Финчер умер 10 апреля 2003 года в возрасте 72 лет. Дэвид Финчер впервые прочитал сценарий Эрика Рота к «Бенджамину Баттону» в 2001 году и вплотную приступил к работе в мае 2004-го.

и запад. Ты больше не хочешь кому-то угодить или кому-то возразить. Ты остаешься один. В сценарии Эрика Рота было что-то, что описывало мой опыт.

**НИКОГДА НЕ СНИМАЛ ФИЛЬМОВ** с таким количеством трупов. Тут все умирают.

**КТО-ТО НАЗЫВАЕТ ЭТО СТОИЦИЗМОМ**, но это другое: Бенджамин воспитывается в доме престарелых, где на этой неделе человек здесь, а на следующей — его тело увозят на каталке. Жизнь для него мимолетна. И каким ты после этого станешь?

**МОЖЕТ ПОКАЗАТЬСЯ**, что этот персонаж — тихоня. Но мне была интересна концепция героя, через которого мы созерцаем экранную жизнь, ведь он так много видит и так мало комментирует или пытается изменить.

**ВСЕ УПРЕКАЛИ МЕНЯ** в пассивности главного героя, а я им отвечал: «Мой отец был пассивным. Многие проживают всю жизнь, оставаясь пассивными».

Фильм «Бенджамин Баттон» немного похож на панихиду, но мне кажется, это красиво. Я считаю это достижением.

**КАДР**, в котором 74-летняя женщина держит на руках 7-месячного младенца и помогает ему пройти умирание и смерть, — прекрасный образ для финала истории любви.

**ЭТО ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЯ** о смерти.



**главная проблема** каждой любовной истории — как разделить влюбленных. И мне понравилась идея такой любовной истории, в которой сладостный момент воссоединения откладывается на потом.

**эрик рот придумал** двух персонажей, которые не обречены друг без друга. А мне так надоели эти баллады о созависимости. Большинство из них похожи на «Ромео и Джульетту»: «Без тебя я ничто. Я — твоя половина». Но мне хочется увидеть на экране не двух поддавшихся страсти подростков, а реализовавших себя взрослых людей, которые, к лучшему или к худшему, решают быть вместе. Их притягивает друг к другу не от отчаяния. Они ни в чем не нуждаются. Они давно живут самостоятельно и набрались достаточно опыта. И когда в их отношениях наконец начинается «медовый месяц», ты испытываешь огромное облегчение. А потом, конечно же, происходит катастрофа.

**брэд сказал**, что не хочет играть семь или пятнадцать лет чьей-то жизни. Но вот если бы ему предложили сыграть всю жизнь — это бы его заинтересовало.

**изменения мира** вокруг героя настолько сильны и сложны, что все начинает работать только тогда, когда ты отказываешься от идеи о пяти актерах на главную роль и сосредоточиваешься на одном актере. Брэд все сыграет, а мне просто нужно создать обстановку.

**ЛЮДИ ХОДЯТ В КИНО**, чтобы увидеть то, чего раньше не видели. В некотором идиотском смысле, ты должен пообещать им какой-нибудь спецэффект. И мы решили, что в нашей картине таким спецэффектом будет время и его влияние на окружающую обстановку. Но, что более важно, — и этого с такой дотошностью до нас никто не делал — влияние времени на лица людей. Я хотел, чтобы Бенджамин был узнаваемым не меньше Брэда — человека, который в цивилизованном мире не пройдет и пятидесяти метров, не наткнувшись на свою фотографию. Люди привыкли видеть его лицо. И мы хотели, чтобы зрители думали: «О, это его уши, только чуть побольше и поморщинистее. Это его нос, только чуть побольше и поморщинистее».

**ВЕЛИКИЙ КИНОАКТЕР** — тот, кто знает, как работает камера. Он знает, в каком моменте сюжета находится, и исполняет то, что именно в этот момент зритель должен понять про персонажа. И часто это далеко не самое реалистичное отыгрывание этого момента. Мы обожаем наших кинозвезд за то, что они дают ровно столько нужно, чтобы мы почувствовали себя на их месте. И мне странно рассуждать, что компьютеры мешают этого достичь. Это только начало, а не конец. Можно сказать: «О нет, теперь все будут делать машины...» А можно посмотреть на Бенджамина и понять, что без Брэда Питта его бы не было.

после «бенджамина баттона» мне ничто не кажется сложным. Ведь я смог пересадить голову Брэда Питта на другое тело.

## ПИТТ

КАК В КИНО, ТАК И В ЖИЗНИ Брэд — великий. Если бы мне предложили стать любым другим человеком, я бы стал Брэдом Питтом. Даже если бы не стал выглядеть, как он, а просто им. Он отлично справляется с тем, кто он есть.

ГЛАВНОЕ В НАШИХ ОТНОШЕНИЯХ — одинаковое понимание жизни, этой вселенской шутки. Нам как будто не нужны слова, и мы уже можем общаться междоуметиями.

БРЭД НЕ ХОЧЕТ СЕБЯ ВЫЖИГАТЬ, не хочет слишком все анализировать. Он полагается на интуицию, как реагирующий шахматист. Он не из тех, кто заранее продумывает план игры: вы делаете ход, он смотрит и делает свой. Он ищет счастливую случайность, недоумение. Ему сначала нужно все запороть, чтобы наружу вдруг пробилась истина.

максим семеляк

## капкан времени

«Загадочная история Бенджамина Баттона» с отчаянным всхлипом разрушает одну из хрустальных фантазий человечества — о прелестях обратной перспективы и течения времени вспять. Безумный часовщик, потерявший на Первой мировой сына, с горя конструирует брегет-оксюморон, где стрелки идут справа налево. В день окончания войны в Новом Орлеане на свет появляется ребенок-старец с артритом и катарактой. Отец сдает его в дом престарелых, где новорожденный начинает жить задом-наперед, как пела остроумная французская рок-группа *Stinky Toys — getting younger every day*, — с тем, чтобы спустя 85 лет умереть младенцем с деменцией.

«Загадочная история Бенджамина Баттона» — это, возможно, самый неумолимый фильм Дэвида Финче-



«загадочная история бенджамина баттона». 2008



ра. Библейская фатальность «Семи», террористический дуализм «Бойцовского клуба» или зловещая неопределенность «Зодиака» — все меркнет по сравнению с наглядной демонстрацией того, как на самом деле работает стрела времени: в каком бы направлении ни летела, по Финчеру, это всегда билет в один конец. Сам режиссер говорил в одном интервью, что смерть в некотором смысле важнее рождения — по крайней мере для окружающих это событие людей, так как человек обретает настоящую силу, когда держит умирающего за руку. Или — как в случае с Баттоном — баюкает его на собственных руках.

Фильм формально снят по рассказу Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, но сценаристы Эрик Рот и Робин Сквайрод сделали все, для того чтобы перевести стрелки с достаточного язвительного первоисточника на куда более трепетные и мучительные переживания (в конце концов, не зря же у Рота за спиной была экранизация «Форреста Гампа»).

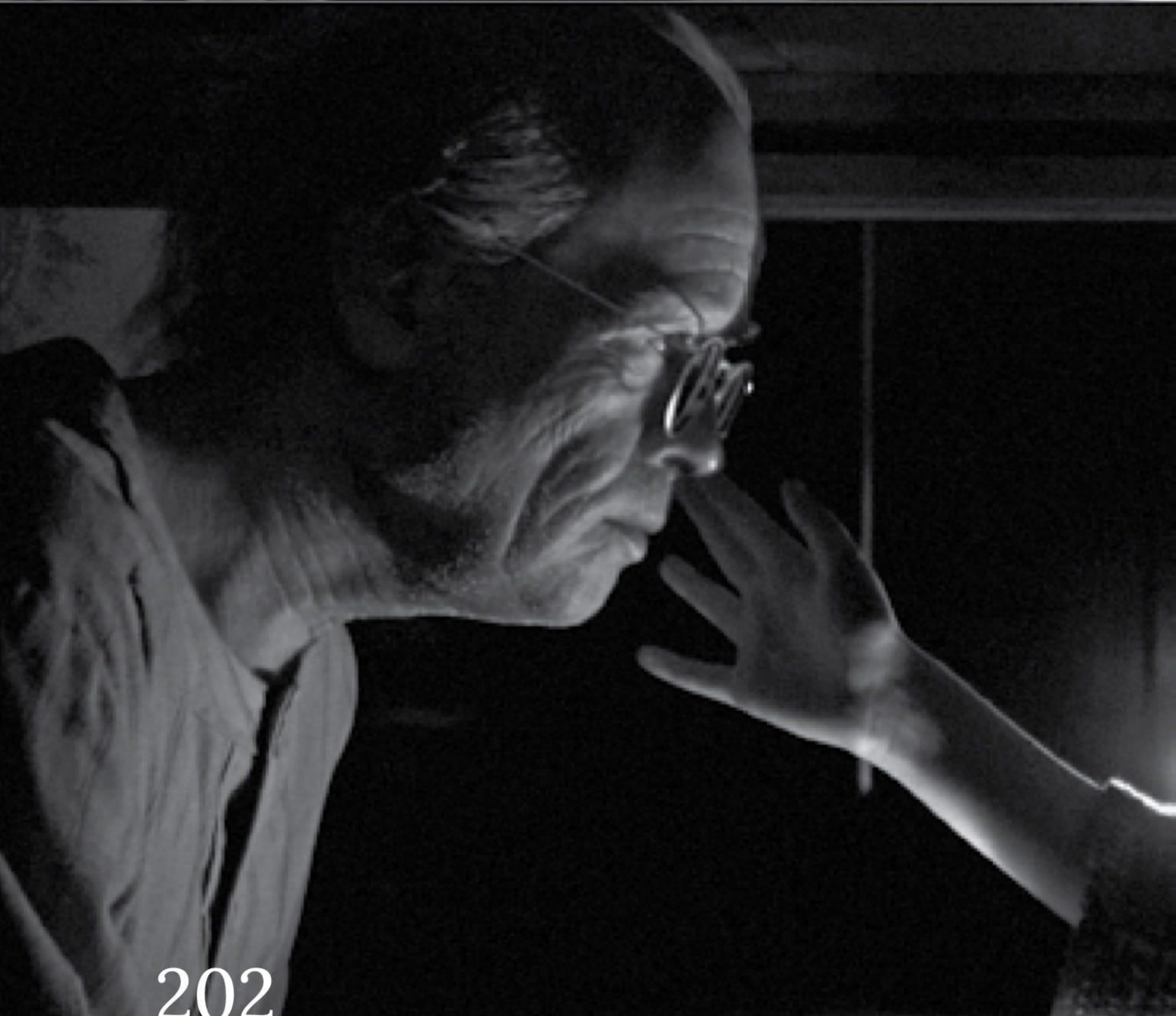
Оригинальный текст по настроению больше напоминает историю про Вечного Жида из «Золотого теленка», а если говорить о невольной метафорической (и при этом весьма точной) экранизации, то таковой может послужить знаменитая сцена, где Гарольд Ллойд висит на стрелке часов (из фильма «Без-

опасность прениже всего!», он был снят в 1923-м, рассказ Фицджеральда опубликован за год до). Фицджеральд написал обычный ехидный рассказ о нравах своей (да и всякой другой) эпохи. Вот характерная цитата:

Одно лишь тревожило Бенджамина Баттона: он больше уже не испытывал влечения к своей жене. К этому времени Хильдегарде исполнилось 35 и у нее был 14-летний сын Роско. <...> «Подумать только! — говорили вокруг. — Какая жалость! Такой молодой человек, а женат на 45-летней старухе! Да ведь он лет на двадцать ее моложе».

Рот и Финчер перенесли действие из сталелитейного Балтимора в чувствительный Новый Орлеан. Возлюбленная Баттона из Хильдегард превратилась в Дэйзи (тоже в общем фицджеральдовское имя, но из куда более душещипательного текста). Осмеянное же Фицджеральдом «влечение» обернулось одной из самых пронзительных любовных историй, когда-либо показанных на экране: «Я была так молода, а ты был так стар».









«загадочная история бенджамина баттона». 2008



«загадочная история бенджамина баттона». 2008



«Загадочную историю Бенджамина Баттона» можно включить в своеобразную идеологическую трилогию, затрагивающую различные аспекты хронореальности. В нее также войдут «Необратимость» (2002) Гаспара Ноэ с его приведенным в исполнение приговором «время разрушает все» и «Довод» Кристофера Нолана (2020) с его идеей инвертированного времени. Эти три режиссера — ключевые поп-культурные герои 2000-х (Финчер, впрочем, раскрылся еще в 1990-х, но многие отмечали, что ранние его фильмы как раз опережали свое время, ненамного, лет на десять).

Если же говорить о высоком градусе чувства, то ближайший фильм-побратим «Баттона» — это снятые за десять лет до него «Любовники полярного круга» (1998) Хулио Медема. Как и Финчер, Медем тестирует идею палиндромичности жизни, где даже имена героев читаются в обе стороны: Ана, Отто, наконец, сам Медем. Как и Финчер, он понимает, что любая сконструированная обратимость лишний раз свидетельствует о том, что никто не придет назад.

В «Загадочной истории» за кадром сказано: «Взросление — странная вещь: смотришь на человека, и вдруг кто-то другой занимает его место». Общее время к нам абсолютно безразлично, оно занимается подменой вплоть до полного уничтожения субъекта. Однако вну-

три этого линейного исторического времени у нас остается шанс нащупать собственную темпоральность. Финчер здесь как будто вторит Витгенштейну, для которого реальность — понятие более сложное, нежели мир как таковой. Реальность может включать в себя вымысел и различные потенциальные возможности — словом, все то, чего не может быть. Другой его ориентир — теоретик времени Джулиус Фрейзер, как раз писавший о том, что у каждого человека может быть своя темпоральная особенность, и в этом смысле каждый из нас — Баттон, потому что наше личное время не обязано совпадать с временем историческим.

Общее время губительно. В «Загадочной истории» есть не только античасы, запущенные вспять и тонущие в финале в реке времен, но и куда более скромный, но не менее фатальный будильник, который забыли поставить вовремя, в результате чего из-за нашей неизбежной чувствительности к начальным условиям Дэйзи попадает под машину и больше не может танцевать. (Кстати, в финчеровской «Игре» герой Майкла Дугласа делает один из последних шагов к своей подлинной человеческой сути, избавившись наконец в Мексике от золотых часов).

Голос Баттона-рассказчика здесь странным образом напоминает советский документальный фильм «Стрела



времени» (1986): там за кадром Смоктуновский каменным голосом зачитывал из книги Экклезиаста про время обнимать и время избегать объятий. Финчер, по сути, предлагает то же самое утешение — на выбор. Как говорит в «Загадочной истории» капитан судна, на котором служит Баттон: «Когда понимаешь, что конец, надо смириться». Однако смириться можно только после того, как почувствуешь себя кем-то. Умирает не просто забитый татуировками капитан буксира — в своем автономном времени он был художник. Чтобы обрести этот отрезок автономного времени, нужно воплотить в себе некое свойство или просто создать конфигурацию события. Об этом и говорит в финале Баттон-Питт: «В некоторых ударяют молнии, у кого-то есть музыкальный слух, некоторые плавают, некоторые знают толк в пуговицах, некоторые матери, а некоторые танцуют». Смирение, о котором говорил капитан, по всей видимости, и заключается в формировании своей единичности и связанной с этим внутренней длительностью.

Когда непристойно омолодившийся Бенджамин приходит в школу танцев к постаревшей Дэйзи (у Юрия Трифонова в романе «Время и место» есть выражение «нестерпимо старый» — так вот Питт в этой сцене именно что нестерпимо молодой), это своего рода пародия на появление того же Питта в виде Тайлера Дёр-

дена в мехах в соответствующем эпизоде «Бойцовского клуба», да и финальная реплика оттуда («Ты встретила меня в очень странное время моей жизни») очень подходит герою «Баттона».

Дэйзи объясняет Баттону: «Вся суть танца в равновесии: рано или поздно ты это равновесие потеряешь и больше никогда его не вернешь». Равновесие — это основа любви, которая в свою очередь есть высшая форма хронологического совпадения. Его в фильме описывают словами: «Мы догнали друг друга». Сломанные часы показывают правильное время дважды, а те, что на ходу, то есть часы биологические, — без разницы, в какую сторону они идут, — только один раз.

Что касается того внутреннего времени, которое не отражается на часах, о нем лучше всего сказано у Филипа Рота в позднем романе «Людское клеймо»: «Ничто не длится — и ничто не проходит. Не проходит именно потому, что не длится».



# the social network



на съемках фильма «социальная сеть». 2010



говорит дэвид финчер

## «СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ»

В каждой шутке есть доля шутки, но я действительно хотел снять «Гражданина Кейна» на материале Джона Хьюза.

я прочитал сценарий и подумал: «Это про одиночество, которое столь характерно для современного общения».

это не «бумажная погоня», и не «Уходя в отрыв», и не «Бойцовский клуб» — но здесь есть понемногу от каждого из этих фильмов.

мне понравилась идея столкновения старой бизнес-этики с новым миром бета-версий и бесконечных итераций, где для создания продукта не нужно строить фабрику. Теперь человек думает так: «Со стабильным интернет-подключением и полным холодильником *Red Bull* я запросто сделаю прототип», после чего уходит в свою комнату, а через пару недель возвращается с некой штукой, которая через 9 дней установлена на 600 компьютерах, а через 6 лет — на 600 000 000.

я получил сценарий в пятницу, прочел его в субботу, а в понедельник был на переговорах с Sony Pictures. Я сказал: «Я хочу снять этот фильм, но не следующей весной. Нам нужно быть как можно ближе к эпицентру этого явления».

**можно воспроизвести все мелочи** и убедиться, что актер, играющий Ли Харви Освальда\* — в ботинках той самой модели того самого года, но тебя все равно раскритикуют: «Это неправильная точка зрения. Ты смотришь глазами человека, который ошибался. Или глазами победителя». В этом главная проблема с фильмами по реальным событиям, и именно этот «эффект Расёмона» меня и интересовал.

**есть набор общеизвестных фактов.** Нам нужно взять эти факты и рассказать правду. Или три правды. Иначе зрителям будет скучно. Иначе получится обычный байопик.

**среди прочего** мы пытались сказать, что человек неоднороден, и структура картины на это намекает. **я никогда не считал марка** злодеем. И Шон тоже не был злодеем. И братья Винклвоссы не были злодеями. Я не считаю приземленность Эдуардо чем-то

\*

Главный подозреваемый в убийстве президента Джона Кеннеди.

плохим. Я смотрел на них и думал: «Они дети. И они ошибаются».

**года три после школы** по выходным мы тусовались и смотрели фильмы на BetaMax и VHS. Кто-то уже работал в кино, или уже почти работал в кино, или очень хотел работать в кино, и все бесконечно комментировали происходящее на экране: «Нужно было сделать так. Или так». А потом ты вдруг получал шанс попробовать себя в деле. Работая над «Социальной сетью», я опирался на этот опыт. Я не ходил в университет, не жил в общежитии и не состоял в студенческом братстве. Но у меня было свое общежитие и свое братство.

**для меня это был выход из зоны комфорта** — мне нужно было показать задротов в их естественной среде обитания.

**можно было** рассказать эту историю в духе фильма «Месть придурков». Но я испытываю огромную эмпатию к Марку Цукербергу. И сам по себе Facebook — просто поразительное достижение.

**забавно**, что парень, у которого, кажется, есть трудности с общением, придумал один из величайших в истории инструментов для человеческой коммуникации. Говорят, что у Цукерберга синдром Аспергера, и еще у него ужасный пиар, но мне кажется, что Facebook просто нуждался в ком-то с ограниченными социальными

навыками. Чтобы создать подобную систему, был нужен человек, который понимает, как сложно общаться с другими. Я думаю, что Марк хотел реализовать свою мечту — смочь общаться. Я также думаю, это наглядный пример того, как вещь, которой ты боишься и думаешь, что она тебя убьет, помогает тебе стать тем, кто ты есть.

**я не знаком с хакерами**, но Марк казался мне кем-то вроде Бэнкси. Граффитист-аутсайдер, который считает себя угрозой обществу, отчасти в шуточной форме.

**я был** тем рассерженным молодым человеком. Я был Элвисом Костелло\*. Не в то же время и не в том же месте, но я хорошо знаю, как быть 21-летним парнем и сидеть в комнате, полной взрослых, которые умиляются твоей молодости и радуются твоим прелестным идеям, но никогда не доверят тебе ничего контролировать. Я прекрасно понимаю раздражение Марка от того, что ему не разрешают делать то, что он знает, что умеет. Злость от того, что его не признают.

\*

Имеются в виду конфликты Костелло со звукозаписывающими компаниями на заре его карьеры. Изначально на титрах фильма «Социальная сеть» должна была звучать его песня *Beyond Belief*.



я хорошо знаю, как быть 21-летним парнем и сидеть в комнате, полной взрослых, которые умиляются твоей молодости и радуются твоим прелестным идеям, но никогда не доверят тебе ничего контролирующего. Я прекрасно понимаю раздражение Марка от того, что ему не разрешают делать то, что он знает, что умеет. Злость от того, что его не признают.

В интернете пошли слухи, что мы наняли джеесси айзенберга. я не из тех, кто следует советам из блогов, но что делать: «ладно, давайте его посмотрим, но не знаю...» и он снял

на видео первую сцену и прислал мне. помню, как открыл программу *quicktime* и услышал человека, который читает соркина лучше соркина.

**работа марка** мало отличается от работы режиссера. Ты выращиваешь нечто и заботишься о нем, чтобы оно хорошо росло. И если для этого тебе приходится задевать чувства других — ну что ж поделать. Это называется ответственность.

**я был марком цукербергом.** Но я был и Эдуардо Саверином — давал волю эмоциям и устраивал сцены, а потом жалел об этом и чувствовал себя идиотом.

**не думаю,** что Марк обманул Эдуардо. Они оба друга друга предали. Эдуардо не хватило воображения — и в этот момент их дороги разошлись. А Винклвоссы даже не добрались до этой развилки.

**я себе пообещал:** «Ни за что не буду снимать этих ребят из „Дисней-клуба“». Но в результате все они — бывшие дети-актеры. И все они сыграли великолепно! Я славлю господу за диснеевских детей, они все были так хорошо подготовлены.

**мы просмотрели** буквально всю голливудскую молодежь. И тут в интернете пошли слухи, что мы наняли Джесси Айзенберга. Я не из тех, кто следует советам из блогов, но что делать: «Ладно, давайте его посмотрим, но не знаю...» И он снял на видео первую сцену и прислал мне. Помню, как открыл программу *QuickTime* и услышал человека, который читает Соркина лучше Соркина. Он молотил без остановки. А по глазам было

видно, как он одновременно и подбирает слова, и думает о еще двух вещах.

**мы взяли эндрю гарфилда** не только из-за его профессионализма, а потому что он — человеческий. Он тот парень, которого можно обидеть, и тот парень, который слишком о всех заботится.

**на роль эрики** нам была нужна кто-то вроде Катарины Росс из «Выпускника» — идеальная девушка, которую теряет главный герой. У нее только одна сцена, но она задает тон всему остальному фильму. Мы прослушали всех на свете. Когда в комнату вошла Руни Мара, я сказал: «Это она».

**студия заявила:** «Вам придется что-то сократить, чтобы уложиться в разумный хронометраж». В сценарии было, кажется, 166 страниц\*. Мы с Аароном пришли ко мне в офис, я включил на айфоне секундомер и сказал: «Читай». Получилось два часа без одной минуты. Я позвонил на студию и сказал: «Картина будет длиться два часа».

**когда мы договорились с джесси,** я подумал: «Мы уложимся меньше чем в два часа».

\*

В американском кинопроизводстве принят стандарт: одна страница сценария — одна минута экранного времени.



**первую сцену** — девять страниц текста менее чем за пять минут — мы должны были снять за два дня. На студии сказали: «Целых два дня? Это же одна короткая сцена!» Потом они посмотрели в сценарий и сказали: «Там же девять страниц! Как вы снимите их за два дня?» Мы сделали 99 дублей. Да, знаю-знаю. Но это без одного сто дублей, снятых за двое суток с двенадцати разных точек.

**«быстрее!»** — это было мое единственное режиссерское указание.

**мы хотели держать** максимальную скорость действия, но чтобы зрители успевали. Как у Фрэнка Капры: главное, чтобы не скучно.

**я не хочу чувствовать** что-то по поводу этой истории. Ей это и не нужно. Она ироничная, и все.

**я не согласен с хвалебными рецензиями.**

Да, это фильм про дружбу, которая разваливается из-за штуки, помогающей дружить, но не более того. Фильм честен по отношению к конкретным героям, но я совсем не пытался нарисовать портрет целого поколения.

**мы не пытались** потрясти основы мироздания. «Зодиак» был про убийства, которые изменили Америку.

Никто не умер при создании *Facebook*. По моим прикидкам, главный пострадавший в этой истории получил не меньше 30 000 000 долларов.

петр лезников

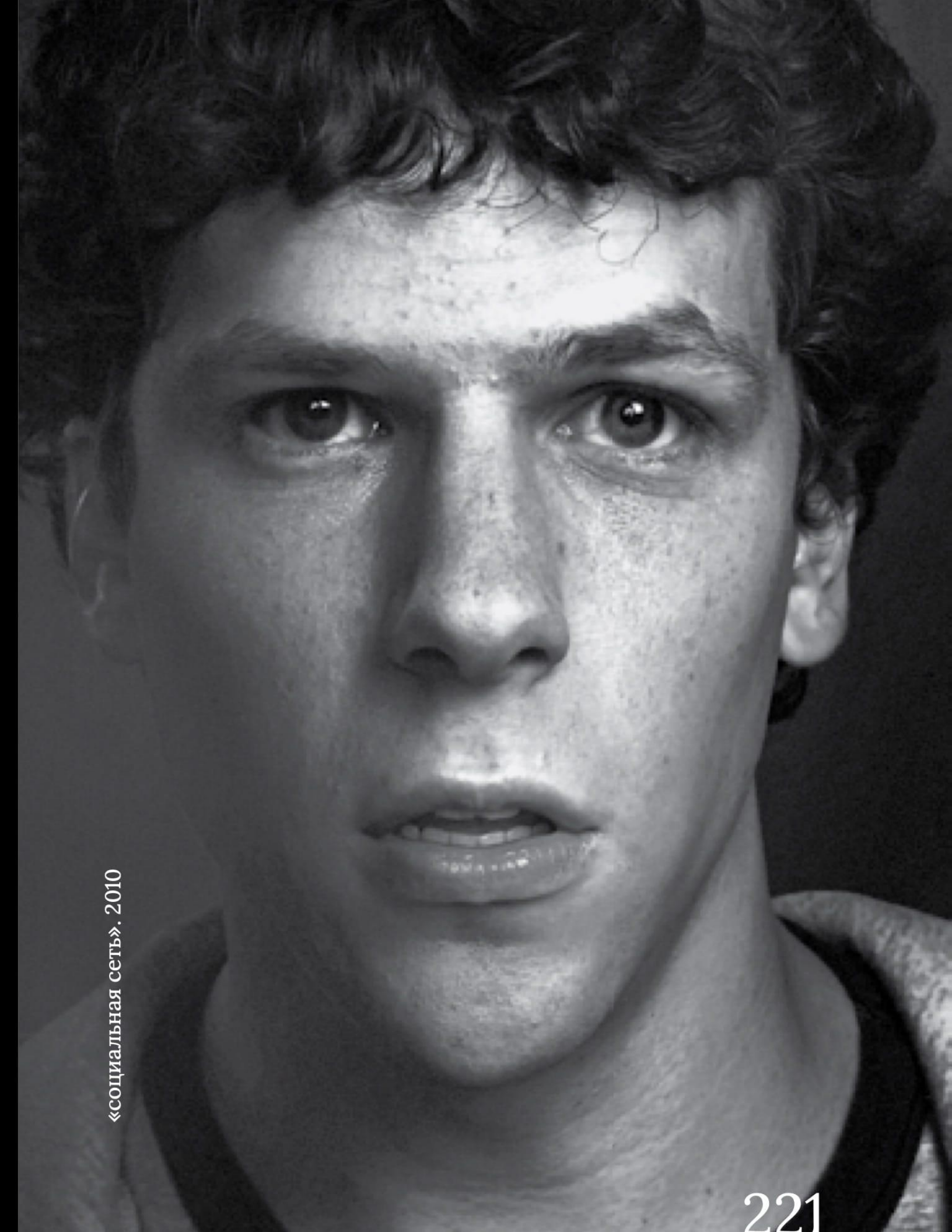
## люди и цифры

*I want to have control.*

— *Creep*, группа *Radiohead*.

1.

Старый упрек режиссеру Дэвиду Финчеру: «Все дизайн, никакого содержания». Допустим. Но Финчер — тот дизайнер, который уверен: у поверхности недобрая изнанка. Наверное, самый яркий образ — в «Девушке с татуировкой дракона»: прозрачный дом с экологичной мебелью и пыточной в подвале («Пока мы ужинали, она сидела в клетке», — рассказывает маньяк новой жертве о жертве предыдущей). Или уже в «Чужом 3», мерцающем подобно вытесненному воспоминанию в авторизованной фильмографии: лабиринт, по которому бегают



«социальная сеть». 2010

холодная слепая тварь. С долей юмора такое подземелье можно вообразить в каждом его фильме. «Бойцовский клуб», «Исчезнувшая» — люди-оборотни: доктор Джекилл, миссис Хайд. «Социальная сеть» — фильм о главном изобретении начала 2000-х, сети Facebook, и единственный в карьере Финчера, где никто не умирает. Уже в этом мерещится что-то не то. Начальные титры идут под тревожный трек с названием *Hand Covers Bruise* — «Рука прикрывает синяк».

За удобным и простым интерфейсом социальной сети — код. Что зашифровал Марк Цукерберг? Одиночество? Обиду? Протест? Амбиции?

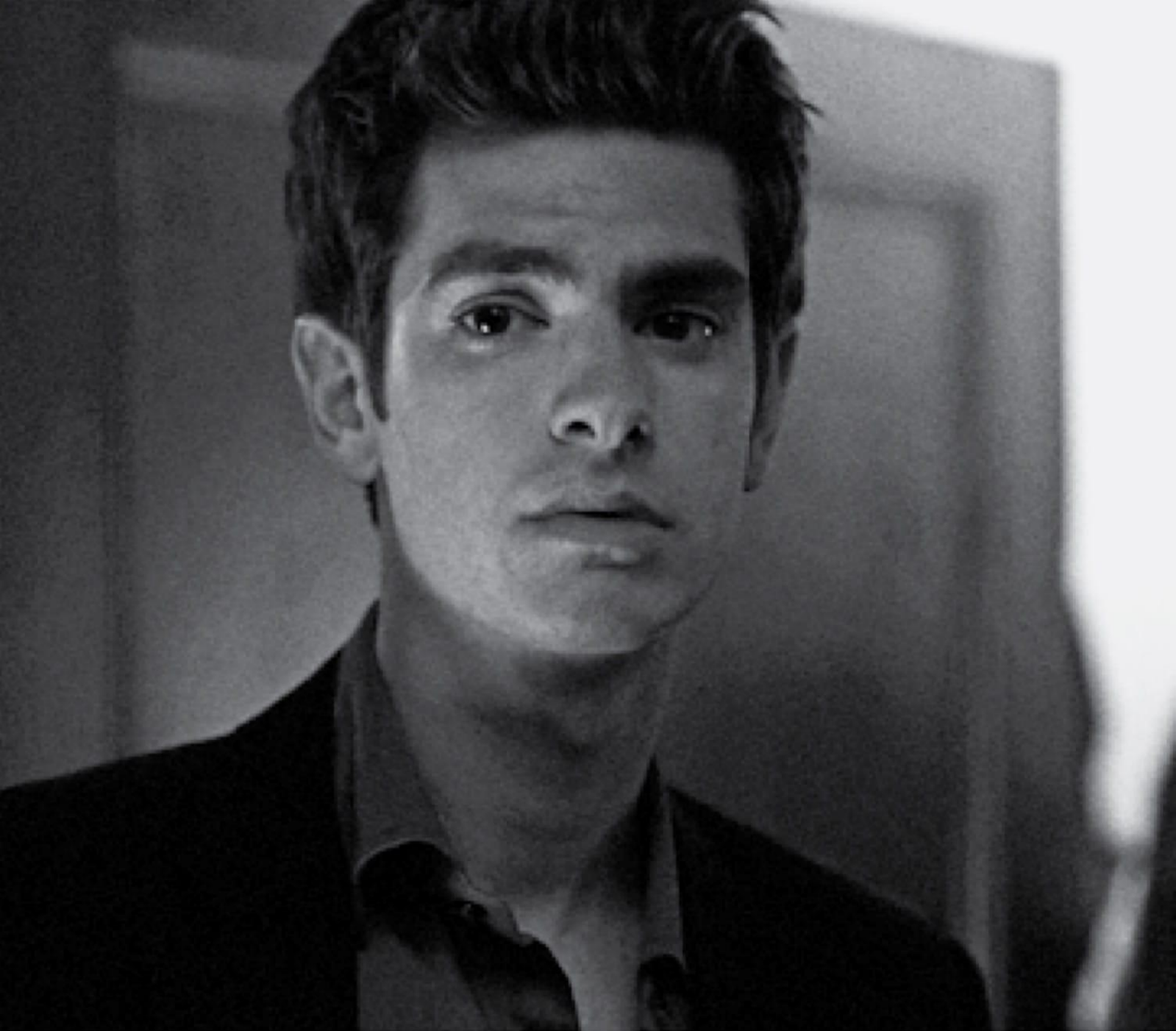
Комментируя свой фильм о Цукерберге, Финчер упоминает классическую ленту о другом медиамагнате, Чарльзе Фостере Кейне: «Я хотел снять „Гражданина Кейна“ на материале Джона Хьюза». Участь Орсона Уэллса, карьере которого пытался помешать Уильям Рэндольф Хёрст, в нынешнем веке Финчеру не грозила. По слухам, Цукерберг посмотрел байопик в кругу коллег и назвал картину «интересной» (*fun*); поправки к сценарию, которые прислали представители героя, касались только ошибок программирования. Оба фильма построены на продолжительных ретроспекциях; в центре сюжета — личность-загадка. (Нажав *Enter* и запустив Facebook, Марк начинает качать головой взад-вперед; друг спрашивает,



не молится ли он, но Марк, кажется, спит; зрители видят его со спины и однозначного ответа не получают.)

Для Финчера такой персонаж не нов. Прошлые его главных героев — ботаников, одиночек, убийц — часто стерто. А действие разворачивается в безликих пространствах; в «Социальной сети» — это общежития, офисы, учебные аудитории (по которым еще гуляют бумажные записки), бары и переговорные. Зрители не знают, как выглядит родной дом Марка. (Хотя, конечно, знают: его дом — сайт *Facebook*; он гражданин цифрового мира.) Про остальных персонажей сообщается чуть больше: у Эдуардо Саверина, Кэмерона и Тайлера Уинклвоссов, например, есть отцы, которых нельзя разочаровать.

В основе противоборства Эдуардо и братьев Уинклвосс с Марком — типичная для Финчера дихотомия «старое — новое». Начинаящий предприниматель Саверин и американские аристократы Уинклвосс (в сценарии они охарактеризованы так: «На „Мэйфлауэре“ их семьи ехали первым классом») — носители старого миропонимания с его закрытыми мужскими клубами (привет, Тайлер), командным спортом, студенческой униформой, утренней газетой, красным кирпичом и скрипучим паркетом, с социальными кодексами и иерархиями, а также понятиями вроде «честь» или «дружба». Как говорит Марк: «Уинклви хотят засудить меня не за кражу интел-



«социальная сеть». 2010

лектуальной собственности, а за то, что впервые в их жизни что-то пошло не так, как раньше». «Неисправимо человеческий» (характеристика Финчера) Эдуардо хочет отомстить лучшему другу за предательство. В новом мире горизонтальных связей важен не общественный статус, а статус отношений. Изобретение именно этого элемента, а отнюдь не кнопки *Like*, показано (немного неуклюже, как любая инсценировка гениального озарения) в качестве решающего, заключительного штриха *Facebook*.

Новые люди — это аутичный и саркастичный вундеркинд Марк и его гуру, болтливый виртуоз, создатель сайта с бесплатной музыкой, опрокинувшего индустрию, Шон Паркер. Среда обитания и облик первого: стол с компьютером, толстовки, футболки, шорты и знаменитые пляжные тапки; второго можно повстречать на вечеринке вблизи модели из каталога нижнего белья. Их шкала ценностей: «клево — не клево». Богатство — не главное: когда-то Марк не продал свою программу *Microsoft*, а выложил ее в свободный доступ; его интересует не состояние в миллиард долларов, а концепт миллиарда долларов. Потому что это — *cool*.

Важное отличие «новых» от «старых» — они не пробуют вписываться в готовые схемы. Один из случаев параллельного монтажа в фильме: пока Марк разраба-

тывает Facebook, Эдуардо проходит вступительные испытания в элитный студенческий клуб. Придумать себе работу лучше, чем ее найти. Надпись на визитке Марка: «Я — гендиректор, сука». Марк и Шон — панки; обязательно *asshole*, скорее те, кто «хотят казаться *asshole*». (Шон подговаривает Марка явиться на деловую встречу в пижаме и передать от него *fuck you* инвесторам, в ответ те делают выгодное предложение.) Режиссер этого сорокамиллионного голливудского фильма объяснял актерам: «Настоящий анархизм — не рисовать на стенах дворца, а забраться с краской в королевские покои»\*. Марк — хакер, основавший корпорацию.

\*

В 2015-м Финчер запустился на HBO с комедийным сериалом *Video Synchronicity* о юном режиссере, который приезжает в Калифорнию начала 1980-х, мечтая поставить научно-фантастический блокбастер, и попадает в индустрию музыкальных видео в момент ее становления. Этот автобиографический телепроект был закрыт, но Финчер помнит, что значит быть молодым начальником, которого никто не слушает. И судя по фильмам, которые режиссер ставит на крупнейших студиях, анархистский задор ему отнюдь не чужд. В его кабинете до сих пор висит цитата из разгромной рецензии на «Бойцовский клуб»: «Знала ли Twentieth Century Fox, что они продюсируют? Фильм не просто антикапиталистический, но антиобщественный». — Примеч. авт.



Тем не менее в финале фильма Марк и Шон сталкиваются с теми же человеческими, слишком человеческими, проблемами, что и многие до них. Шон, проповедовавший восторженной стажерке: «Мы жили в деревнях, потом в городах, а теперь будем жить в интернете», — погружается в старомодную кокаиновую паранойю. Марк превращается в одинокого миллиардера, скучающего в замке из стекла и бетона. Похожий герой был в «Игре» Финчера; но, в отличие от усталого банкира ван Ортона, у Марка нет детской травмы в качестве оправдания драматургического действия. По версии сценариста Аарона Соркина, «розовый бутон» Марка, его *Rosebud* — внимание бывшей девушки. (Что сделает Марк на финальных титрах, если она не примет его приглашения в друзья? Какие кнопки нажмет после F5?) Его внутренний конфликт — жажда близости против страха близости. Но способен ли Марк на близость? «Мне не нужны друзья», «Я никого не ненавижу» — это его слова. Ирония: социальная сеть была создана асоциальным человеком. Социальная сеть — это не сообщество; уместнее говорить о «множестве» — динамической конфигурации индивидов. И, может, Марк способен двигаться вперед именно благодаря свободе от любых человеческих связей.



«социальная сеть». 2010





2.

«Социальная сеть» — не первая картина Финчера, в которой показана тотальная информатизация мира.

В фильмах «Семь», «Зодиак», «Девушка с татуировкой дракона», чтобы найти убийцу, детектив идет в библиотеку. (Сказки для отличников: копаясь в картотеках, я борюсь со злом.) Весь мир — не только театр, весь мир — архив. Событие умещается в новостной заголовок. Человек — в список хобби. Люди — единицы и нули, тебя тоже посчитали. (То неприятное чувство, когда становишься объектом оценки.)

«Я предлагаю взять студенческий социальный опыт и перенести его в онлайн», — делится своей идеей Марк. (Превратить жизнь в *big data* думает не только он: например, один его однокурсник разрабатывает формулу, объясняющую «связь между еврейскими парнями и азиатскими девчонками».) Но почему нужно оцифровывать «опыт»? Потому, что в *Facebook* все может только «нравиться». Экран с аккуратными строчками кода — зона комфорта. Там все подчинено логике, а правила логики — в руках программиста, под пальцами на клавиатуре. («Контроль» — важная категория для перфекциониста Финчера.) Что вы читаете, принц? Цифры, цифры, цифры. Может, поэтому бывает так больно



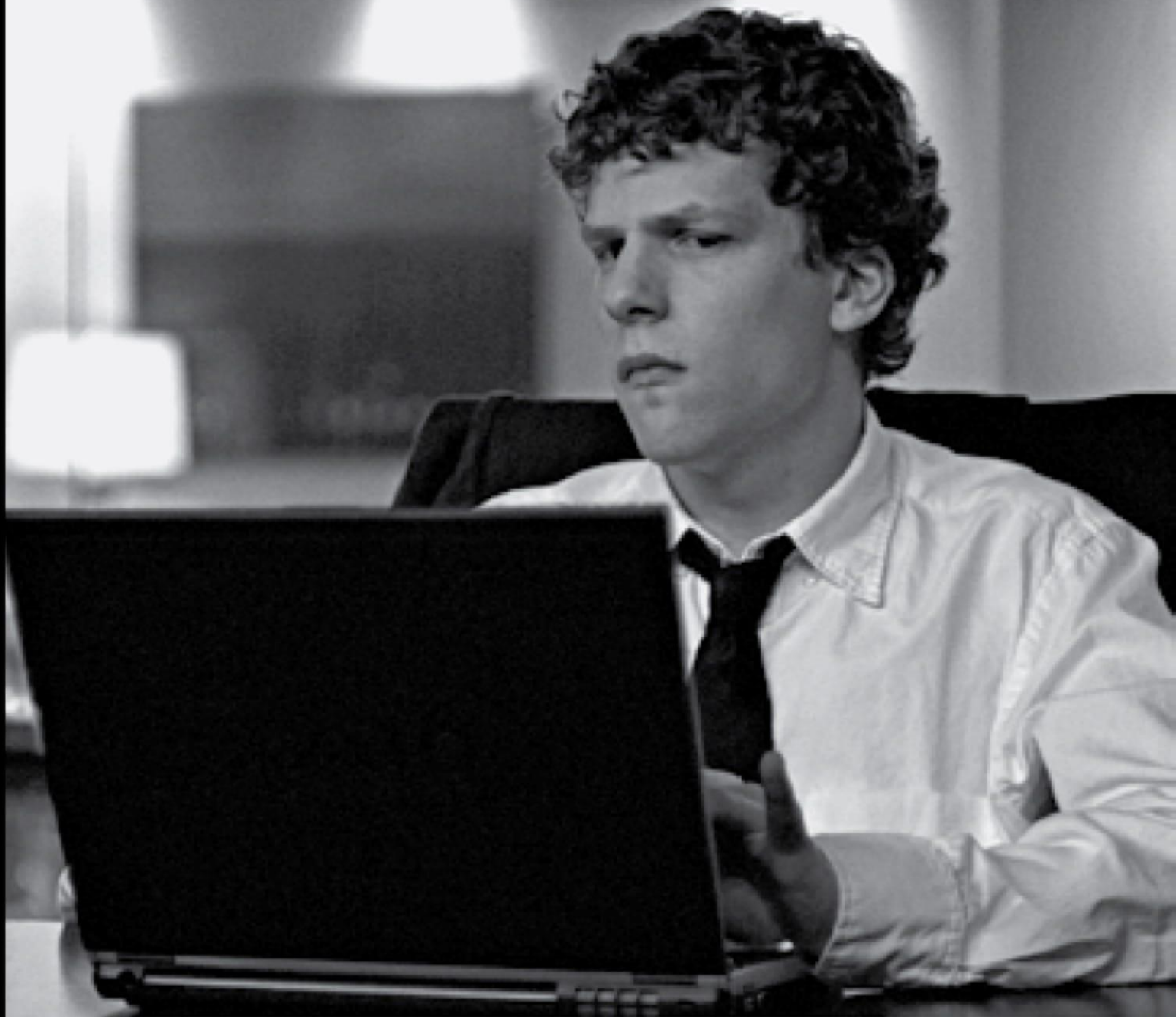
от редкого столкновения с реальным? (Узнав о предательстве, Эдуардо разбивает лэптоп Марка: «А теперь? Все еще онлайн?»)

Первый случай параллельного монтажа в фильме: создание сайта *Facemash* (где студенты сравнивают однокурсниц по привлекательности) монтируется с привозом (иначе не сказать) девушек на вечеринку закрытого Гарвардского клуба. Внешность — это товар; человеческие отношения — часть рынка. (А смерть миллионов, как мы помним, — статистика.) И не экономика встраивается в систему социальных связей, а социальные связи встраиваются в экономическую систему. Весь фильм — две параллельные истории: дружбы и досудебных разбирательств — наглядный процесс перевода человеческого на юридический язык.

Чувства классифицируются (когда-то Марк написал программу, которая распознает музыкальные вкусы), реальный мир подменяется набором бесстрастных схем, а человек получает возможность оперировать данными, оценивать все с помощью несложных критериев и участвовать в обороте товаров, людей и цифр. Визуальный прием, который периодически встречается у Финчера, — соположение в кадре надписей и людей: увешанная мебельными ценниками квартира героя в «Бойцовском клубе»; выведенные на экран смс в «Карточном доми-

ке»; двойная экспозиция в «Игре» (вопросы психологического теста и диаграммы полиграфа поверх лица Николаса) и «Зодиак» (проходы детективов сквозь газетные передовицы и письма маньяка); в «Социальной сети» — это алгоритм, написанный на окне спальни. Теперь люди не получают непосредственный опыт, они принимают и передают информацию. И вот уже ревнивая девушка Эдуардо устраивает в квартире поджог из-за того, что тот не сменил на своей странице статус отношений. Модель подменяет реальность. (В «Охотнике за разумом» герой по приметам, о которых ему рассказали психологи, понимает, что подруга хочет от него уйти, и, даже с ней не поговорив, уходит сам.) Написанному герои верят прежде сказанного. Диалог Эдуардо и Марка: «Вы расстались?» — «Как ты узнал?» — «Прочитал в твоём блоге».


Мир — это база данных; люди — адресанты и адресаты; восприятие — обработка потоков информации; действие — отправка сообщения, а событие — его побочный эффект. (Самый яркий пример: «Карточный домик», но и «Семь», если бы не продюсеры, вместо цитаты из Эрнеста Хемингуэя заканчивался криком о помощи: «Кто-нибудь позвоните кому-нибудь!») Если ты нигде не зарегистрирован, тебя как будто и нет. (Чтобы сыграть в свою смерть, отключи телефон.)



Search

Applications

- Photos
- Groups
- Events
- more



### Erica Albright

Network:	New York City, Boston University
Sex:	Female
Birthday:	August 8
Hometown:	Albany, NY
Political Views:	Liberal

Mini-Feed


See All

Friends, 1:41 pm

Friends, 1:12 pm

Friends, 1:11 pm

**Add Erica Albright as a Friend?**



Erica will have to confirm that you are friends.

[Add to List](#)

[Add a personal message...](#) [Send Request](#) [Cancel](#)

«социальная сеть». 2010

Отчасти «Зодиак» — тоже фильм про медиа. Убийца — невидим; есть только следы преступлений. Начав писать в газету, он обретает голос, плоть, силу. «Это правда потому, что я видел это по телевизору», — говорит один сыщик другому. Побывав на премьере вдохновенного их расследованием фильма, другой сыщик понимает: им никогда не поймать маньяка. Зодиак — серийный убийца с логотипом — попал в информационное поле, а точнее — в вечность. (Что зашифровал Зодиак?)

«В интернете, что написано пером, не вырубишь топором, Марк», — объясняет его бывшая. С Марком хотят судиться не из-за денег — у его обвинителей их достаточно, — а потому, что он не указал чье-то имя в титрах. В информатизированном мире «вычеркнуть из истории» — значит «вычеркнуть из жизни». Поэтому так важно собирать доказательства существования: записывать каждый шаг, фиксировать воспоминания до того, как они стали воспоминаниями, — консервировать время. (Финчер любит имитировать разные носители информации, акцентируя внимание на процессе записи.) В их калифорнийском доме Марк снимает прыгающих с тарзанки друзей так, словно готовит алиби: у нас тоже была прекрасная эпоха. (Как в бункере из «Комнаты страха»: смотришь на свой же дом через мониторы наблюдения.)



### 3.

«Социальная сеть» — высокотехнологичный фильм о технологиях. Цифровое кино о цифровом мире. Экранное воплощение изобретателей сервиса по созданию своих «экранных воплощений». Метод и поэтика Финчера синонимичны предмету изображения.

Учитывая все манипуляции, которые Финчер проделывает на монтаже (например, перестраивает композицию кадра или прилаживает погоду), «регистрировать» — более подходящий глагол, чем «снимать». Если рассуждать с сегодняшних позиций теории медиа, режиссер кино — это дизайнер, который переводит сценарий в набор аудиовизуальных данных, располагает их на линейках монтажной программы, а затем на экране. Человек в кадре также раскладывается на действия: один улыбнулся, другой отвел взгляд, затем актерские реакции из разных дублей могут быть совмещены в одном плане, замедлены или убыстрены. Спецэффекты не обязательно существуют для создания аттракционов. «Режиссура — это поведение, распределенное во времени (*behavior over time*)».

При этом Финчер избегает оценок. (Холодная цветовая гамма без ярких акцентов стала считаться «финчеровской» и воспроизводиться под его фамилией сервисами







«социальная сеть». 2010

стоковых видео.) Речь идет о фиксации, регистрации, оцифровке фактов: факт, потом еще факт, конец фильма. Режиссеру важнее не передать ощущение, а сообщить информацию. «Я стараюсь выбрать такое положение камеры, из которого видно, что́ должен увидеть зритель, но с максимально дальнего расстояния». Невовлеченность и беспристрастность — подход фотографа-криминалиста. Выверенными кадрами со штатива и отточенными движениями камеры (с рук или со стедикама Финчер снимает в исключительных случаях) достигается эффект нечеловеческого взгляда (упомянутую сцену из «Чужого 3» зрители наблюдают с точки зрения пришельца; компания Red сделала камеру специально для Финчера, модель назвали *Xenomorph*). На бестелесность взгляда работает и его вездесущность. Яркий пример — пролет из недр мозга по дулу пистолета на крупный план главного героя в начале «Бойцовского клуба». В «Комнате страха» — пижонский проезд по дому из замочной скважины через ручку кофейника, преградившего путь камере, и затем — потолок и стены. Чем дальше, тем реже движется камера Финчера, но все равно никогда не знает преград: в «Социальной сети» есть подъем на кране через перила балкона ночного клуба и проход сквозь стекло на праздновании миллионного пользователя *Facebook*.



Попытка нивелировать авторский взгляд соединяется со стремлением к реализму и достоверности: как в изображении, так и на уровне сюжета. Если фильм имеет историческую основу, Финчер следует документальным свидетельствам и в мельчайших деталях воспроизводит происходившее (в этом тоже — мания поймать мгновение). Не подпиши персонажи «Социальной сети» соглашения о неразглашении, Финчер экранизировал бы протоколы их переговоров.

Темп и структура «Социальной сети» сходны с онлайн-серфингом: это моментальные скачки во времени с короткими перерывами на концентрацию внимания. «Это не фильм, который ты сел и посмотрел. Его перед тобой выгружают (*download*), он тебя не ждет», — говорил Финчер о «Бойцовском клубе»; но это описание подходит и к «Социальной сети»: 2-часовой фильм из 2 000 планов средней длительностью 3 секунды — один из самых низких показателей во всей фильмографии Финчера.

Финчер пришел из рекламы и знает, сколько стоит каждая секунда. Хрестоматийная начальная сцена — девятистраничный диалог хронометражем пять минут с репликами внахлест на фоне шума. Когда-то считалось, что нелинейное повествование пришло в кино из литературы; сейчас кажется, что это аналог работы за

компьютером сразу в нескольких окнах. У интернета нет начала и конца; в его структуре нет иерархий. «Социальная сеть» Финчера — фрагменты информации без экспозиции или развязки: зрители включаются в сцену в последний момент, когда еще можно понять, что происходит, и отключаются, как только важное заканчивается. Фильм снят с трех противоречащих друг другу точек зрения, трех сторон досудебного разбирательства, — чем не модель хрупкого мира людей и цифр, где каждый прав и достоин сопереживания?

Оружие и цель в информатизированном мире — знание; идея, а не вещь. Поэтому, чтобы свергнуть или присвоить власть, не нужен проект *Mayhem* — для этого есть *Wikileaks*. Не смутьян Тайлер Дёрден, а хакер Лисбет Саландер или журналистка Зои Барнс. Или программист Марк Цукерберг, создатель нового вида добровольного цифрового паноптикума без надзирателей: пусть заключенные следят друг за другом сами.

# THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO



на съемках фильма «девушка с татуировкой дракона». 2011



говорит дэвид финчер

## «девушка с татуировкой дракона»

**МОЖНО ВЗЯТЬ ЗА ОСНОВУ ЧТИВО**, которое купил у кассы супермаркета, но это не значит, что ты не можешь поставить себе высокую цель. «Крестный отец» — чертовски отличный фильм. И единственный шанс сделать фильм типа «Девушки с татуировкой» — сделать его большим.

**я представлял этот фильм** как блокбастер не для всех. Это специфическая и странная франшиза. Это кино для взрослых. Это твердый рейтинг R. И студия отошла с моего пути и позволила сделать все, что я хотел.

**на подготовительном этапе** мы изучали фотографии с нацистских соборий в центре Стокгольма. Я понимаю, что это были маргиналы без серьезной поддержки, но это выглядело очень странно. Это совсем не похоже на нацистские митинги в Иллинойсе или где-то еще — там-то они выглядят как безумцы. В этой же истории страшна именно подоплека, то, что за поверхностью, скрытый потенциал.

**ШВЕЦИЯ** входит в десятку стран, где лучше всего живут женщины. Я недавно видел список, она на третьем месте. И все же и Ларссон, и многие данные скажут, что здесь непропорционально большое число изнасилований. **чтобы маргинализировать женщин**, не нужно обрезать им клиторы. Мизогиния проявляется по-разному, в долях процента, но это происходит постоянно. **есть шведская поговорка**, которую мы использовали на финальной версии плаката: «Что спрятано в снегу, найдется в оттепель». На первых вариантах была другая: «Зло злом будет изгнано». Это тоже шведская поговорка. Когда начинаешь интересоваться шведским фольклором, понимаешь, о чем пишет Ларссон. Если с детства усваиваешь такие премудрости, как «зло злом будет изгнано», неудивительно, что ты придумаешь эту готическую версию Пеппи Длинныйчулок. **фашизм** выбился из политики и проник в высшие финансовые круги. Сегодня Вудворд и Бернстайн\* расследовали бы коррупцию в сфере финансов. Меня это интересовало. Ну и, конечно же, девушка.

\*

Роберт Вудворд и Карл Бернстайн — журналисты газеты *The Washington Post*. Авторы расследования событий, впоследствии вошедших в историю как Уотергейтский скандал.

кто-то называл ее супергероем. Но нет, она не супергерой. В ней сомневались. Ее угнетали. Ее сделали маргиналом. Ее выкинули на помойку и оставили там.

Она может сесть на любое место в автобусе, потому что никто не захочет иметь с ней дела. Не потому, что боится получить сдачи, скорее чтобы не замараться.

Она — не символ страдания. Она не Иисус. Ее дело — возмездие.

Эта девушка — не открытая рана. Она — шрам.

Когда она приходит в дом к мужчине, который уже склонял ее к сексу, зрители начинают ерзать на креслах:

«Зачем она это делает? Почему я должен в это верить?»

Мы провоцируем аудиторию, заставляем ее чувствовать себя неуютно — главная героиня ведет себя безрассудно и ценит свою безопасность гораздо меньше любого зрителя. То, что с ней затем происходит, еще более неприятно не только само по себе, но и потому, что зритель теряет доверие к персонажу. И когда она приходит в эту квартиру во второй раз, зрителю становится еще неуютней, потому что героиня окончательно теряет его сочувствие. Зрителю больше нет дела, что с ней произойдет, поскольку она показала свою полную безответственность. Но когда мы понимаем, что же на самом деле она сделала и на сколько ходов вперед все просчитала, мы снова начинаем ее уважать — причем даже сильнее, чем уважали бы жертву или

мстителя. Это более сложная последовательность эмоций и более взрослые отношения со зрителем.

**НАСИЛИЕ В КИНО** не должно выглядеть приятным, оно должно быть оскорбительным. В этом сила «Заводного апельсина». У зрителя должен остаться неприятный привкус. Не знаю, правда ли это, но говорят, что Ларссон был убит тем фактом, что когда-то стал свидетелем изнасилования и не смог ничего сделать. Мы хотели, чтобы зрители это почувствовали. И дело тут не в наслаждении от возмездия. Для меня месть — это проблема, а не решение. Решение состоит в том, чтобы рассмотреть этот феномен с правильного ракурса: показать и ее унижение, и ее отмщение. Я не хочу, чтобы люди аплодировали. Это не фильм «Я плюю на ваши могилы», и это не должно быть на него похоже.

**НАМ БЫЛ НУЖЕН** кто-то типа Херальдо\* — мужчина с невозмутимым лицом, который мог сказать: «Хорошо, мы оказались рядом с тайником Аль Капоне, сейчас разгребем мусор и посмотрим, что там внутри». А там ничего.

**МЫ ВСЕ ВРЕМЯ ШУТИЛИ**, что Блумквист — это глупая красотка. Мы боялись, что никто не захочет его играть.

\*

Херальдо Ривера — журналист. Вел многочасовой прямой репортаж с раскопок тайника гангстера Капоне, где нашли лишь несколько разбитых бутылок.



Этот парень в свитере, с шариковой ручкой и заметками на листочках... он ничего не понимает... И зритель знакомится с ним вовсе не в героических обстоятельствах.

**ПО СЦЕНАРИЮ КОТ СКОТТИ** должен был делать много конкретных вещей. Скотти был прекрасен, но я сдался через пять минут в первый же день съемок. Вместо этого мы сажали Скотти, смотрели, что он сделает, и строили вокруг этого всю сцену.

**ГЛАВНОЕ** в этой попытке обновить традиционный «герметичный детектив» — не история строительства социализма на деньги Третьего рейха. Это лишь фон. Я люблю фильм «Китайский квартал», но меня не настолько интересуют проблемы водоснабжения долины Сан-Фернандо. Книга стала такой популярной именно из-за истории партнерства этих двух героев.

**ЛЮБОВНАЯ ИСТОРИЯ** — это слишком просто. История этой странной дружбы и интимных отношений... Я видел непохожих людей, которые объединялись, чтобы раскрыть убийство. Но такой истории я еще не видел. Это не коп-мужчина плюс коп-женщина. Это рассказ о том, как двадцатилетняя девушка и сорокалетний мужчина помогают друг другу выйти из укрытия. Они принадлежат разным поколениям, и это совсем не по-голливудски — как то, что их сблизило, так и то, что в конце концов разделило.

василий степанов

## любовники. смерти

Темная вода. Черный, как будто непроницаемый для электрического света воздух. Снег. Понятная каждому, кто проживал возле шестидесятой широты, безнадежная зимняя клаустрофобия, в которой рождается этот фильм, не оставляет даже тогда, когда синеватый зимний кошмар на экране — никогда еще сумрачная цветокоррекция Финчера не была столь уместна — сменится блеклой весной, а затем и вполне пристойным северным летом, которое, впрочем, упрятано в безнадежно далекое прошлое. Вся история, если судить по финчеровскому календарю, занимает около года — но не хронологически, а, скорее, психологически. Время и пространство здесь замкнуто как гроб — не вырваться. За этот «год» журналист-правдоискатель Микаэль Блумквист успевает проиграть судебный процесс (цена



«девушка с татуировкой дракона». 2011

вопроса — его имущество и детище, журнал *Millennium*), понять на плече директора-любовницы, отбыть на север для того, чтобы зализать раны и провести расследование по заказу одного влиятельного шведского семейства.

Впрочем, главный герой здесь вовсе не он, а, как и следует из названия, девушка с татуировкой дракона — Лисбет Саландер. Татуировку показывают, кажется, один раз, без должного почтения. Девушка в пирсинге, с лэптопом и на мотоцикле — социопат, мизантроп, *enfant terrible* даже для сверхтерпимой Швеции, где разворачивается действие. Причина, Впрочем, грандиозна: воительница пыталась сжечь отца. (Он того заслуживал, но все-таки). Она — непроницаемый черный ящик, к которому трудно испытывать сострадание. Разве что любопытство.

Наверное, нет смысла пересказывать сюжет книги, которая разошлась тиражом под 100 000 000 экземпляров: тот, кто даже и не читал роман, наверняка смотрел скандинавскую экранизацию, осознанно второсортную (телевизионную, изворачивающуюся «восьмерками» и увлеченно следующую за сюжетом), но по-голливудски крепкую. Швеция в том фильме представляла страной страдающих мизогинией извращенцев («Мужчины, которые ненавидят женщин» — таково



оригинальное название романа), нечистых на руку бизнесменов, нацистских недобитков или горьких бытовых пьяниц. Чистенькая икеевская мебель современности липла к грязному — в лучшем случае нацистскому — линолеуму прошлого. Метафора воплощалась на экране почти буквально: на первом этаже дедушка из шведского «гитлерюгенд» увлеченно чистит ружье, а по соседству внизу, в подвальчике, внук педантично со всеми санитарными предосторожностями режет на стейки какую-нибудь неосторожную особу.

Дэвид Финчер, в отличие от авторов шведского фильма, которые, по всей видимости, изрядно поднаторели в понимании скандинавского характера, человек приезжий. Показательная ловля чертей в тихом омуте северной жизни не его забота. Явственно ощущается тоска, с которой режиссер берется за свою темную историю, выводя сюжет на глобальный, американский, общечеловеческий уровень. География перестает иметь значение.

Седовласый глава владетельного шведского клана решается на последнюю попытку отыскать пропавшую давным-давно племянницу. Все заносит снегом, все рассыпается в прах — кроме воспоминаний. Финчер привычно дает волю чужой ностальгии. Его чувство прошлого всегда было щемяще утопичным. Янтарная смола времени превращала в чудо самые чудовищные

воспоминания: спрыгнувшего с крыши папу в «Игре», кровавые протоколы в «Зодиаке», кошмары XX века в «Загадочной истории Бенджамина Баттона». Отмеченное страшной тайной прошлое в «Девушке» тоже по-своему прекрасно: большое семейство собралось за обеденным столом, за окном голубое небо, солнце блестит в золоте детских волос. Надежно упакованное в архивы, скрытое в черепных коробках и явленное лишь нечеткими фотоснимками прошлое притягательно и как будто безопасно. Финчер словно успокаивает: ни одному из скелетов из шкафа не выбраться. И тут они начинают шуршать за дверцей.

Репортер Блумквист хватается за распутывание шифровки в девичьем дневнике, а постановщику уже скучно — он отвлекается на прелестного котика. Играет с нами. Поначалу может показаться, что «Девушка с татуировкой дракона» — всего лишь складная с ремесленной точки зрения попытка коммерческой отработки успешного литературного материала. Безусловно финчеровская история, которую можно разобрать на элементарные частицы. Начало студийной франшизы (рапортуя из будущего, заметим: неудачное). Все это он уже снимал: таинственное дело сорокалетней давности («Зодиак»), отдаленный безжизненный остров («Чужой 3»), расследование с цитатами



«девушка с татуировкой дракона». 2011





«девушка с татуировкой дракона». 2011







«девушка с татуировкой дракона». 2011



из Библии («Семь»), конфликт поколений с элементами нервотрепки («Игра»). Свой человек на своем месте. Сюжетом удивить невозможно, да он и не ставит перед собой такой задачи. Тут скорее упражнение в стиле. Об этом свидетельствуют достойные бондианы начальные титры под перепетую Трентом Резнором песню *Led Zeppelin*. Кто лучше — Трент Резнор или Роберт Плант? Финчер тот или Финчер этот?

Эффекта новизны Финчер добивается, всего лишь четко выдерживая ритм, нагнетая мрак (иногда совершенно буквально), удачно выбирая артистов. Режиссеру, в общем, не откажешь в чувстве юмора: только ленивый не отметил, что на роль репортера Блумквиста — этакой бабы в штанах (новая маскулинность приживется в кино лишь спустя десять лет) — назначен нынешний Джеймс Бонд, Дэниэл Крэйг.

Крэйгу, очевидно, в кадре не по себе. Он киснет, неумело растапливает камин, канючит, добивается невероятной достоверности, втираясь в доверие к вышеупомянутому коту (покупает ему корм). Из мужского в нем разве что пристрастие к бутербродам и кофе (так он ест, но готов, если что, после фастфуда помыть за собой посуду). В успех его расследования не верит до поры никто: ни заказчик, ни секретарь заказчика, ни подозреваемые, ни даже он сам. Нормальным результатом



было бы получить хотя бы половину суммы за проделанную работу. Причина неуверенности не в том, что с момента преступления прошло слишком много времени, а в том, что следователь — он, очевидно, никудашный, чересчур чувствительный, вялый, сломленный предыдущей неудачей, эмоционально зависимый.

Другое дело — его напарница, у которой и память феноменальная, и мотоцикл спортивный, и положенные каждому супергерою девиации в наличии. Лисбет Саландер, сыгранная Руни Марой, вписывается в предложенный началом века канон супергероини, но до сих пор такие дамы боролись разве что с вампирами и зомби, а потому воспринимались как чисто фантастическая условность. Героиня Мары пишет синими чернилами по телу подонка-опекуна: «Я садистская свинья, извращенец и насильник», — открывая охоту будущего. Часто говорят, что фильмы Финчера опережают время. Что ж, через пять лет после «Девушки с татуировкой» стартует дело Вайнштейна.

Финчер рад возможности свести своих героев лишь к середине фильма, так что мы успеваем разглядеть их по отдельности — мощная барышня, которая готова, если что, остановить коня, дать в глаз, мстить за кота и своего внезапного друга, и нюня, который никак не может решить, бросил он курить или нет.



Как только они сходятся в одном кадре, Финчер осознанно навязывает детективному триллеру интригу, в которой он ничего не понимает, — романтическую. Первым делом герой Крэйга подает завтрак. Взаимная симпатия вдруг становится залогом любви, которая, в свою очередь, оказывается наваждением, сладким облаком грез о невозможном будущем. Что связывает Саландер и Блумквиста? Он спит с работой, она спит с кем хочет. Он никогда не будет одинок, пока не выйдет на пенсию, она будет одинока всегда, но пока еще не поняла этого. Саландер влюбляется в свой объект наблюдения с поразительной для столь брутального существа нежностью. В финале, спасая своего избранника из лап злодея, она робко испрашивает права на месть: «Можно я его убью?» Подобных признаний в любви мы еще не слышали. Столь тонко о метаморфозах чувства Дэвид Финчер до этого высказывался, наверное, лишь в «Социальной сети» (занимательно, что Лисбет и особу, разбившую сердце Цукерберга, играет одна и та же актриса).

Память изменчивого сердца, печальное тление страстей — темы, трудные для Финчера, но куда более захватывающие, чем криптофашисты, разложенные свастикой кошачьи трупы или чистенькие подвалы чики шведских чикатило. Сердце — самый страшный

маньяк. Ему не прикажешь. И поэтому так сладко сосет под ложечкой, когда Финчер выгоняет свою героиню из архива (по его мнению, это самое страшное и чреватое саспенсом место на земле, вспомните хотя бы погреб из «Зодиака»), чтобы отправить ее на встречу с любимым в беде. Что там ждет впереди рыцаря верхом на мотоцикле *Triumph*? Хорошо, если убийца. А если это любовь?

# GONE GIRL





на съемках фильма «исчезнувшая». 2014



говорит дэвид финчер

## «исчезнувшая»

позвонила сестра и спросила: «Придешь на мою свадьбу?» Я ответил: «Сколько тебе лет?» — «Двадцать один». — «Приду на следующую».

все снимают «путешествие героя»\*, так что вот вам «путешествие антигероя».

джиллиан флинн придумала такой сюжетный каркас: все начинается с детектива, постепенно становится абсурдистским триллером, а в итоге оборачивается сатирой. Я никогда не видел подобных попыток жонглирования жанрами. Как отринуть две трети истории и все равно свести концы с концами? Как не упустить историю про исчезновение в духе дела Скотта Петерсона\*\*; но все же рассказать о чем-то всеобщем?

\* Универсальная сюжетная схема, предложенная Джозефом Кэмпбеллом в книге «Тысячеликий герой».

\*\* В 2004 году был осужден за убийство своей беременной жены, совершенное в 2002 году.

в середине 1970-х журнал *National Lampoon* выпустил пластинку комедийных скетчей *That's Not Funny, That's Sick* — «Это не смешно, это нездорово». Такой интонации я и хотел добиться. И еще, как в фильме «Лолита» — тоже и смешно, и противно. Если тон будет слишком серьезным — выйдет трагедия, но если следовать за абсурдностью истории — она может обернуться сатирой.

**БОЛЬШЕ ВСЕГО** меня интересовало, как нарциссизм может удерживать двух людей вместе.

**МЫ ЛЕПИМ ИЗ СЕБЯ** идеальные образы, надеясь соблазнить того, кто, по нашим представлениям, составит нам идеальную пару. Это невероятный нарциссизм: «Я считаю, что заслуживаю рядом с собой такого человека, и пока он будет таким, я согласен». А через три года другая сторона вдруг заявляет: «У меня больше нет сил. Я никогда не был таким человеком — и теперь не буду даже стараться».

**НЕ ВПОЛНЕ НОРМАЛЬНО** иметь четкое представление о том, каким должен быть твой партнер. Какой он — выясняется в результате взаимодействия. У меня такое было, когда я думал, что могу кого-то исправить. Но если ты хоть немного в уме, то понимаешь, что другого не переделывать. Скорее тебе нужно проанализировать ту часть себя, которая думает: «Такой человек мне подходит». А потом понять, как далеко ты зашел и какую часть своей личности предал, чтобы соблазнить этого человека и заставить его

поверить, что ему подходишь именно ты. И уже неважно, сколько я тебе врал. Сколько же я врал самому себе?

**полировка действительности** — теперь дело не только пиарщиков. Им заняты все без исключения. В информационный век, когда люди документируют каждую минуту своей жизни и загружают в сеть на всеобщее обозрение, возникает естественное желание что-нибудь подредактировать. Не каждый напишет в своей соцсети: «Проснулся. Было одиноко. Подрочил».

**я не доверяю никому**, кто ложится спать без мысли, что он — самозванец.

**когда в основе книга**, проданная в 6 000 000 экземплярах, есть соблазн снимать сюжет буквально. Однако лучшие экранизации идут от характеров персонажей.

**мне была нужна фэй данауэй** из «Китайского квартала». Видишь и думаешь: «Она пережила такую боль, которую никто никогда не выразит». Или Фэй из «Телесети», где думаешь так: «Ты никогда не докопаешься до дна, поэтому просто остановись». Розамунд дико напоминает мне Фэй. Она была рождена для этой роли.

**я видел в ней кэролин бессетт-кеннеди\***

У меня в глазах стоял ее образ «до» и образ «после» —

\*

Супруга Джона Ф. Кеннеди-младшего, их брак находился под пристальным вниманием СМИ.

в восемнадцать лет и в двадцать. Образ человека, сделавшего себя сам. Она себя переизобрела.

**я искал единственного ребенка** в семье. Мы встретились с Розамунд Пайк, и я сказал: «Расскажи о своих братьях и сестрах». А она ответила: «Я единственный ребенок». Бинго!

**ник должен был быть королем** вечера выпускников.

**в нике должно было быть что-то** от увальня из студенческого братства, который может сморозить глупость.

**в самом начале** парню зажимают яйца в тисках.

А потом половину фильма эти тиски постепенно закручивают. И Бен был готов это сыграть. Актеры не любят становиться объектами насмешек. Не для этого они идут в эту профессию.

**в ключевой сцене** Ник стоит у плаката с изображением его пропавшей жены и улыбается. Я зашел на *Google Images* и нашел приблизительно пятьдесят фотографий, на которых так улыбается Бен Аффлек. Ты смотришь на эти снимки и понимаешь, что в этот момент он пытается сделать людям приятно, но при этом делает себя уязвимым, выставляет себя напоказ. Я мог просто показать ему любую из этих фотографий и сказать: «Хочу такую улыбку».



мало кто знает про бена аффлека, что он очень умный. Но чтобы не выглядеть неловко, он это скрывает. Если в молодости был успешным красавчиком, то вполне можно позволить людям считать тебя недалеким, — это просто путь наименьшего сопротивления. Думаю, он научился прятаться за своим шармом.

мне был нужен умный актер, который понимает неимоверный уровень публичного внимания, обращенного на Ника, и абсурдность попыток противостоять общественному мнению. И Бен знает это не в теории, а на практике, каково это быть в объективах папарацци 24 часа в сутки. И он понимает весь ужасный юмор подобной ситуации: «Тебе с этим ничего не поделать. Тебя в этом даже нет». Твой образ подменяет тебя и твои реальные действия. Мне нужен был актер, который понимал бы всю мощь воспринимаемой реальности по сравнению с реальностью фактической.

не думаю, что этот фильм про медиа. Он даже не про людей, которые из сочувствия или из злорадства интересуются делом. Он про заголовки. Он про вампиризм свидетелей трагедии. Он про формирование чувствующей свое всевластие толпы.

я с удовольствием подслушал бы разговор супружеской пары после просмотра этого фильма.

василий степанов

## ВЗГЛЯД КОТА

Большие специалисты по семейной жизни, наверно, смогли бы найти в этом фильме что-то бергмановское. Это опытные люди, им можно верить, но взгляд Финчера именно на семейные отношения как-то не особенно интригует. По крайней мере, внедрения отчетливо холодного режиссера в эту тему всегда были довольно безрадостны. Для него фамильное — область тайн: «собачья» комната в бездетной и все-таки беременной несчастьем квартире Гвинет Пэлтроу и Брэда Питта в «Семи», дурное прошлое и смертельные узы братства в «Игре», страх и преступление под маской чинного благополучия в «Девушке с татуировкой дракона», иступляющие тренажеры и интриги в «Карточном домике», «Комната страха» для мамы и дочери, в ужасе переживающих уход папы. Для Финчера семья — это



«исчезнувшая». 2014

моллюск, скрывшийся в изящной меловой ракушке. В лучшем случае безвредное, но холоднокровное, непонятное, неприглядное существо, которое не стоит вскрывать — если, конечно, не собираешься его съесть. Умрет, скрипнет безрадостно, удивит слизью — вот, пожалуй, и все.

Что там за твердой оболочкой? С похожей мысли начинается и «Исчезнувшая»: «Я представляю, как вскрываю ее очаровательный череп, достаю мозги и пытаюсь найти ответы, ответы на основные вопросы любого брака: о чем ты думаешь? Что ты чувствуешь? Что мы сделали друг с другом?» Светлые волосы на затылке Розамунд Пайк закручиваются хичкоковской спиралью, которая втягивает взгляд Бена Аффлека и заодно зрителя. У Финчера, в сущности, лабораторная работа в жанре «Леди исчезает» — старинный фокус Мельеса (1897), положенный на традицию поздних триллеров, превращающих женщину в непонятный объект, беспрестанно обманывающий и героя, и зрителя.

Мне хотелось бы посмотреть эти фокусы взглядом другого, условно, не человека, а, например, кота, который так часто появляется на экране в начале «Исчезнувшей», затем мозолит глаза ближе к финалу, но куда-то испаряется в середине. Мне представляется, что его



временное отсутствие не менее значимо, чем исчезновение его хозяйки. Вот он лежал на остывшей супружеской постели, терся на кухне в ожидании еды, жил с обнюхивающими место преступления дознавателями-полицейскими, и вдруг его нет. Он рыжий, все знает и ест из любых рук, потому что никого по-настоящему не любит (показателен финал, когда он сперва мурлыкает в руках мужа, а затем покровительственно ждет еды от жены).

Кот — животное-социопат. Животное-режиссер. Если считать, что режиссура — это прежде всего оптика и механика взгляда, то «Исчезнувшая» — фильм кота, прочитавшего современный бестселлер и нашедшего его в чем-то даже занимательным: исчезновение леди, каннибализм брака. В чем-то даже он сделал этот сюжет своим; как кот присваивает себе мягкую мебель. Конечно, это не первая популярная книга, в которую наш пушистик с прохладным мурлыканьем впился своими коготками.

Если не останавливаться на деталях детективного сюжета, то главное, что необходимо констатировать: «Исчезнувшая» — замечательно холодный, даже стерильный фильм, который не навязывается зрителю, а, напротив, ускользает от него, как кот, как героиня. Как главный герой, который бестрепетно прощается



«исчезнувшая». 2014





с нормальной жизнью. Зритель тоже уходит довольный: нахмурился в начале (какая женщина пропала!), поразгадывал шарады в середине, посмеялся ближе к концу. Фильм бурлит сам в себе, словно кипятилок в плотно закупоренном автоклаве. Это не новость для обожающего замкнутые системы Дэвида Финчера, но все же он не был так инопланетен со своими героями даже в отвлеченно-коммерческой «Девушке с татуировкой дракона». Отмороженная Лисбет Саландер все-таки довольно чувственно играла с огнем, а помятая физиономия Дэниэла Крейга сообщала шведскому репортеру Блумквисту что-то понятное и человеческое. Главные герои «Исчезнувшей», мистер и миссис Данн, — функциональные человекомашины, герметичность которых не нарушает даже чрезвычайное происшествие, преступление: она — стандартизованная американская комсомолка-спортсменка-наконец-просто-красавица (ролевая модель, героиня серии детских книг), он — тюфяк тюфяком, обычный парень, «хочу стать писателем». Степфордская жена и муж с семейной ямочкой на подбородке. Эми и Ник. Даже имена их — как потерянные монетки. Розамунд Пайк и Бен Аффлек с достоинством несут заданное режиссером бремя обтекаемой заурядности. Ему, как кошке, все равно, на чьих коленях лежать.



О чем фильм? О семейном (не)счастье? Об идеальном преступлении? О роковой перемене в социальном и гендерном понимании брака? Обо всем этом, но не только. Не совсем. В конце концов, «Исчезнувшую» можно с тем же успехом смотреть даже как классовый хоррор, финансовый кошмар из жизни яппи. Потеря работы в Нью-Йорке, крах трастового фонда на миллион долларов, покупка на оставшиеся гроши бара, дальше только хуже: мы никогда не вылезем из этого проклятого двухэтажного дома в Миссури (с камином и отдельной комнатой для кота). First world problems? Исчезнувшая Эми Данн понимает кое-что о себе, только столкнувшись с другой реальностью, той, где несколько тысяч мелкими купюрами — это целое состояние. Кот Финчера смотрит на эту историю безмятежно, словно камера наблюдения. Каждый зритель вправе придумать себе свой фильм «Исчезнувшая», встать на сторону любого героя: эмпатия превратит одного в жертву, другого — в злодея. В интервью Финчер обмолвился, что публика охотно делится на «сторонников Ника» и «сторонников Эми».

Но это ловушка: чтобы понять, кто такая Эми, нужно раскроить ей череп, как в тайне мечтает об этом ее муж, а чтобы принять сторону Ника, нужно свыкнуться с тем, что парень с лицом Бена Аффлека может преподавать

литературу, а потом еще посмотреть несколько телешоу с участием этого горе-мужа. Но стоит ли тратить силы, пытаясь проникнуть в эти черепные коробки? В стерильности изображения (зоологи считают, будто глаза кошачьих лучше всего фиксируют серые, зеленые и голубые оттенки, так что цветокоррекция Финчера не подводит), принципиальной неспешности рассказа, холодном безразличии взгляда есть свой особый нехитрый смысл. «Какая группа крови была у вашей жены?» — спросят у мистера Данна в полиции сразу после исчезновения Эми. Он не знает, да и не должен знать. Даже лучше не знать. Какая группа крови может быть у Чужого? Кислота.

A black and white photograph of a snowy mountain peak. The foreground is dark and rocky, with some snow patches. The mountain peak is covered in snow and has a dark, rocky ridge running across it. The sky is dark and cloudy.

# WINDHUNTER



на съемках сериала «охотник за разумом». 2017–2019





говорит дэвид финчер

## «охотник за разумом»

мне не нужен в резюме еще один фильм о серийном убийце. Но это история не про серийных убийц. Это история про агентов ФБР.

меня занимало, как это детище Эдгара Гувера\* — монолитная бюрократическая машина — была вынуждена признать: «Некоторых вещей мы просто не понимаем. Мы не знаем, как защитить невинных». И даже если все началось в подвале с чего-то похожего на алхимию, в итоге они справились.

я хотел рассказать о конце 1970-х, эпохе после борьбы за гражданские права, после сексуальной революции, после «Уотергейта» и после Сына Сэма\*\*. Тогда ФБР пришлось перестроиться, чтобы их стали уважать.

\* Директор Федерального бюро расследований с 1924 по 1972 год.

\*\* Дэвид Берковиц — серийный убийца, орудовавший в Нью-Йорке в 1976–1977 годах.

С точки зрения общественного мнения они были на самом дне.

**мужчина, одетый как мормон**, разговаривает с человеком, который на него совсем не похож. Это был ключевой момент.

**меня заинтриговала эта идея:** чтобы понять своего врага, нужно хотя бы на время — даже если ты притворяешься — проникнуться эмпатией к человеку, не заслуживающему даже ненависти.

**это история о нарциссизме.** Это история о желании сделать так, чтобы тебя увидели.

**«МОЛЧАНИЕ ЯГНЯТ»** привлекло в ФБР много молодежи. В Бюро меня спрашивали: «А „Охотник за разумом“?» Нет, это не реклама. Следователи — по-своему гении преступного мира, но очень и очень печальные люди. За их знание приходится платить.

**ЭТО НЕ ЭНТОНИ ХОПКИНС\***: не гурман, не тонкий знаток вин и не шахматный гроссмейстер. Эти убийцы — обиженные, запутавшиеся и озлобленные создания. Их поступки бесчеловечны, но все-таки они люди.

\*

Имеется в виду персонаж Хопкинса из фильма «Молчание ягнят» (1991) Джонатана Демми — психиатр и серийный убийца Ганнибал Лектер.

**ЭТОТ сериал** пытается пересмотреть... нет, не жанр — я не считаю фильмы о серийных убийцах отдельным жанром, — а представление о том, что маньяк — это чудовище из мультика. Можно исследовать, что делает человека серийным убийцей в реальной жизни, и не превращать его в очередного злодея из комиксов. Я хотел показать, что эти существа не имеют над нами мистической власти.

**МЫ** списываем их зверства на сумасшествие. Но чтобы стать серийным убийцей, нужно убить трех человек — то есть не попасться после первых двух убийств. Тут требуется расчетливый ум. И умение прятаться на виду.

**самое страшное** в маньяке — то, что он живет за стеной. По вечерам сосед что-то сверлит, а ты и не знаешь, что его морозилка забита отрезанными пенисами.

**многие из допросов** переданы дословно. Кемпер, Мэнсон... мы старались держаться близко к тексту, пока позволяла драматургия. Не думаю, что мы приписали Кемперу что-то, чего он не произносил. Разве что слово «наследие» он не употреблял.

**стиль был простой** — не бойся диалогов. Это наша версия «Моего ужина с Андре».

**надеюсь**, что как режиссер могу ставить не только сцены допросов психопатов. И знаю, что Джонатан Грофф способен не только на мюзиклы. Мне только все время приходилось ему говорить: «Хватит улыбаться!»

**МЫ ХОТИМ ПОКАЗАТЬ ВСЕ** в мельчайших деталях, но в какой-то момент ты не можешь не сказать себе: «В этом кроется какое-то нездоровое любопытство. Это его мы хотим удовлетворить? Мы исследуем человечность или бесчеловечность?» Это всегда сложный вопрос.

## *netflix*

**КИНО** — как первый альбом рок-группы. Тратишь кучу времени, чтобы понять, кем хочешь быть. Телевидение больше похоже на второй альбом: «Так, ребята, теперь скорее нужен второй!»

**НА КИНОПЛОЩАДКЕ** ты генерал — все работают только на тебя. На телевидении все работают на шоу. Ты можешь никогда в жизни не увидеть этого режиссера, он здесь вроде гастарбайтера. На долгосрочные отношения тут времени нет.

**ЕСТЬ ЭТИ ПРОДЮСЕРЫ** и этот сценарий, который успели доделать ко вторнику, и эти девять страниц, которые нужно снять к среде. Было много моментов, которые повергали меня в отчаяние, но были также и счастливые случайности — на телевидении их больше.



КИНО — как первый альбом  
рок-группы. тратишь кучу времени,  
чтобы понять, кем хочешь быть. те-  
левидение больше похоже на вто-  
рой альбом: «так, ребята, теперь  
скорее нужен второй!»

**В КИНО** почти не осталось места для разработки характеров. А на телевидении нет денег на сложные сюжеты. Финансовые ограничения делают рассказ о персонаже основным развлечением в телефильме. И наоборот: в кино никого не интересует предыстория или внутренний конфликт героя, интересно то, что он на экране делает.

**МОЙ интерес к длинным историям** начался с прохладной реакции зрителей на «Зодиака». До этого я думал: «Ну, 2 часа 45 минут — не так уж и много». Оказалось, много. Ничто так не убеждает, что твой фильм слишком длинный, как показ на фестивале... это все равно что перенести кесарево на глазах у семисот человек.

**СТУДИИ ВСЕГДА ХОТЯТ** сделать фильм как можно короче. И если спросить людей, какие сцены самые плохие, то сможешь сократить фильм до часа. Но если их же спросить, какие сцены самые хорошие, фильм растянется до пяти часов.

**СОГЛАСЕН**, что нельзя без причины снимать трехчасовые картины. Романтическая комедия такой продолжительности будет длиннее большинства браков.

**МНОГИЕ ГОДЫ** все из кожи вон лезли, чтобы найти 60 000 000 долларов на свою странненькую драму.

А Netflix позволяет снимать в диапазоне 30–50 000 000, и не выбирать между крайностями: либо 200 000 000, либо 15 000 000. Меня устраивают суммы, достаточные, чтобы

ввязываться в дело, но не такие крупные, чтобы убиваться, если картина не соберет 60 000 000 в первый уикенд.

*netflix* ругали за идею выкладывать весь сериал целиком. Ребята из *Creative Artists Agency* ворчали: «Мы хотим, чтобы по понедельникам в курилках обсуждали последний эпизод. Модель HBO — серия в неделю — лучше». Я вмешался: «Просто теперь в курилках будут обсуждать, на какой ты сейчас главе».

что интересно в *Netflix* — они не беспокоятся о рейтинге в конкретный вечер и их не интересуют неожиданные концовки для каждой серии. Они возвращают зрителям опыт чтения. Вы откладываете пульт телевизора так же, как откладываете книгу на прикроватную тумбочку. Киноиндустрия озабочена временным промежутком с пятницы по понедельник, телеканалы — новинками «от создателей...», а *Netflix* просто говорит: «Не торопись, все уже готово». Зритель приглашает тебя в свой дом и соглашается следовать за тобой туда, куда ты их поведешь.

я подписал договор\*, потому что хочу работать, как Пикассо: пробовать разные вещи, ломать форму, менять техники. И еще мне нравится идея постоянного трудоустройства.

\*

В ноябре 2020 года Финчер заключил эксклюзивный четырехлетний контракт с *Netflix*.

василий корецкий

## щекотать роговицы

По обстоятельствам «Охотник за разумом» — ретро-вариация «производственного детектива» (*procedural*). В центре — история 1977 года: молодой сотрудник ФБР Холден Форд вместе с двумя соратниками создает спецотдел, в ведении которого — изучение всякой мозгоправной ерунды и изучение криминального аспекта психических патологий. Сериал рассказывает вроде как о закрытых делах минувшего, но, как мы понимаем, это прошлое, которое пишется сегодняшними победителями, — сценарист Джо Пенхолл, придумавший «Охотника», рассказывает истории сорокалетней давности с позиций человека современности, успешно преодолевшего расизм (все маньяки здесь — белые), изжившего сексизм и нервно прячущего руки за спину, чтобы ненароком не захарассить кого-нибудь в давке обще-





«Охотник за разумом». 2017–2019

ственного транспорта. Впрочем, понимаем мы — вместе с автором — и другое: социальные изменения никогда не идут в ногу с изменениями в мозгах отдельных людей. В 1970-х, как понятно из сериала, стремительная медиареволюция и психотизация индивидуумов значительно опережали медленное развитие институций, отвечающих за поддержание общественного здоровья и порядка. Сегодня наоборот — новые неписанные правила нового этикета (не тронь, не подмигивай и даже не проси) явно опережают трансформации отдельной не-сознательной личности.

«Охотник» охотно играет с этим состоянием двоемыслия. Да, мужчины на экране поголовно патриархальные нормативные крипторасисты. Даже безусловно положительный коллега Форда агент Тенч махнул рукой на своего приемного сына-аутиста как на «ненормального» (и во втором сезоне этот несчастный малыш стремительно психотизируется по уже знакомому агентам и зрителям «маньяческому» сценарию). Дамы, впрочем, тоже не сахар: за каждым великим убийцей, показывает Пенхол, стоит властная, эмансипированная женщина, матриархальная фигура пострашнее самки Чужого. Корректно закавычивая все эксцессы в рамки безумия или профессиональной деформации агента Форда, сериал явно наслаждается, вместе со своим черес-

чур увлеченным героем, мизогиническим *dirty talk*'ом и игриво размывает границу между нормой и патологией. Каждый гомерический инцидент на работе отзывается относительно невинным *kinky*-эхом в личной жизни Холдена Форда. Например, обычный поход с подружкой в обувной, с одной стороны, становится катализатором крайне перверсивной сцены мастурбации с использованием женской туфли великанского размера. С другой — те же туфли, но поменьше, оказываются на подружке Холдена в постельной сцене с элементами, как выразились бы радикальные феминистки, «объективации» (то есть рутинной для сферы сексуального замены реального Другого фантазмическим объектом); инициатором обезличивающего маскарада становится женщина, но агент Форд политкорректно встревожен, его даже, кажется, немного тошнит.

Общий посыл первого сезона «Охотника» (к чести авторов и исполнителей, он заявлен не слишком плакатно) прост: серийные убийства есть продукт телевизионной цивилизации, а их познание и профилактика — революционная миссия команды бихевиористов. Авторы немного лукавят: разумеется, серийные убийцы появились не то что до телевидения, но и задолго до паровой машины (Жиль де Рэ), кейсы иррациональных насильственных преступле-



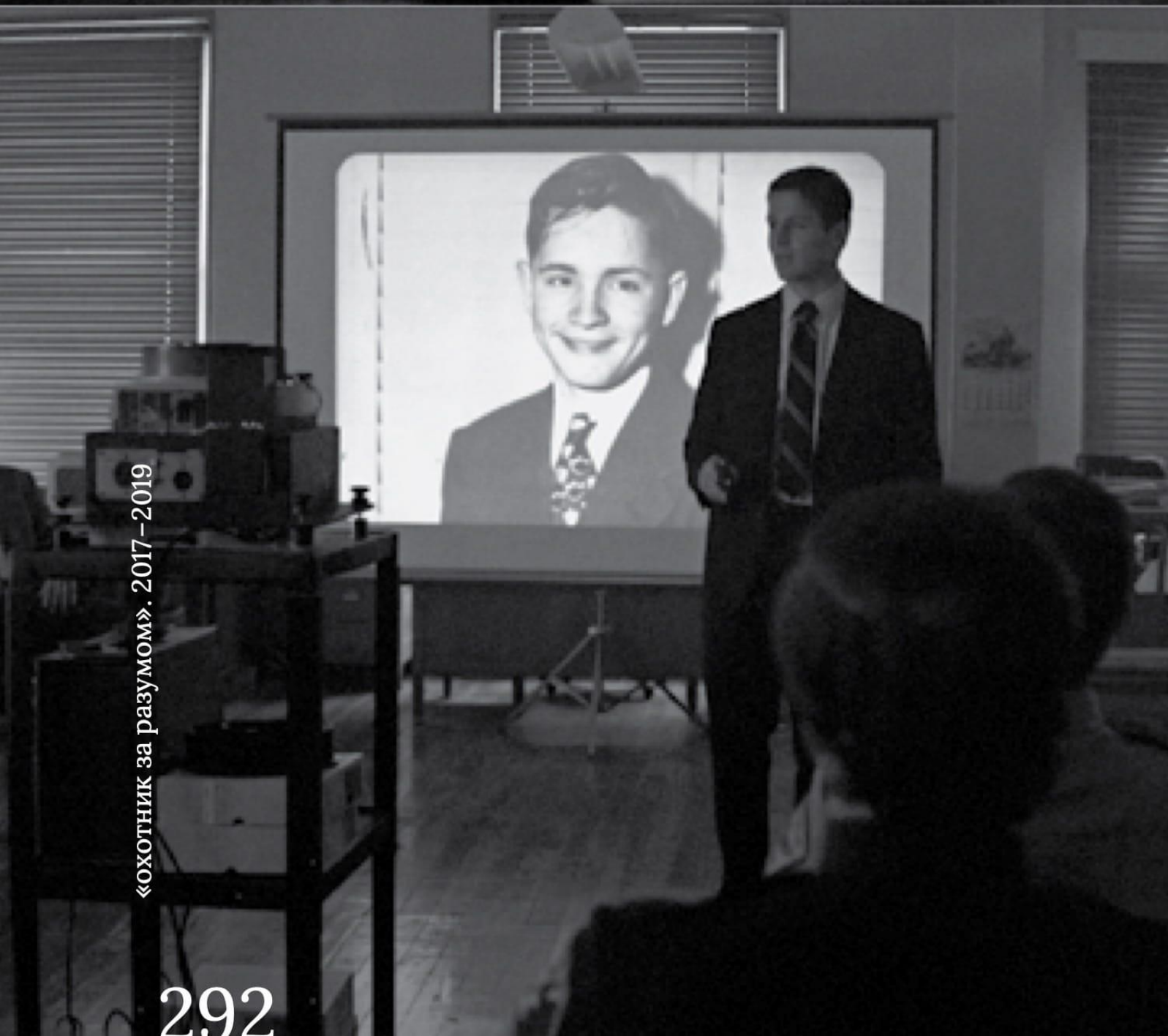
«охотник за разумом». 2017–2019

290









«ОХОТНИК ЗА РАЗУМОМ». 2017–2019

ний широко обсуждались прессой еще в первой половине XX века (случай сестер Папен, например) — да и XIX века тоже (Пьер Ривьер), а каталогизацией, стигматизацией всякого рода перверсий и парафилий психиатрия занялась еще в конце 1800-х (в 1840-м вышла в свет «Сексуальная психопатология» Крафт-Эбинга, которая описывала, кстати, и случай серийного убийцы). Другое дело, что именно 1970-е предложили радикально новый взгляд на систему медицинского знания и полицейского управления, а также на имманентность (мнимую) социальных структур. В 1959-м выходит «Представление себя другим в повседневной жизни» Ирвина Гофмана (его часто упоминает подружка Форда), в 1961-м — «История безумия в классическую эпоху» Фуко, в 1965-м — «Процесс Жюль де Рэ» Батай, в 1975-м — «Надзирать и наказывать» Фуко. В основе всего этого наследия, как базальтовая плита, покоятся труды Дюркгейма (университетские в «Охотнике» поминают его ежеминутно), возложившего ответственность за преступления на государство и капиталистическую форму производства, рассматривавшего криминальное поведение как своего рода эмансипаторную практику. Как тут не вспомнить последние слова «битцевского маньяка» Пичушкина, обращенные к суду: «Делал, что хотел!»



Но смешная рифма между серийным убийством и серийным зрелищем — это больше, чем рифма: в «обществе спектакля», сложившемся к концу 1960-х, телевидение стало важным сообщником всевозможных Зодиаков и Сыновей Сэма. Каждый новый эпизод преступного досье оказывался новой серией в бесконечном новостном инфотейнменте. Да и внутри вселенной самого сериала функция спецкоманды ФБР более чем революционна: прямо следуя за Мишелем Фуко, агенты берут на себя важнейшую функцию названия, присваивают имена тому, что раньше было смутной, тревожной, ускользающей от закона странностью, превращая эту странность в нарушение — большое или маленькое, но всегда потенциально ведущее к пожизненному заключению.

Парадокс — апология Фордом Чарли Мэнсона (для Форда он — идеальный кейс, в своем роде король маньяков, способный пролить свет чуть ли не на сам феномен асоциальности), которая, в общем, следует линии Дюркгейма и Фуко (осуждение дисциплинарно-нормализующих практик государства) и характеризует нашего героя как либерально мыслящего, сочетается у агента с его собственной, вполне нормализующей и репрессивной практикой. Выявляя общие для серийных преступников разных типов черты и приметы (а сериал



являет нам целый спектр серийных убийц — от высокоорганизованных машин для убийства до припадочных психопатов), в одной из серий Форд припирается со своим патологическим опытом... в школу, к первоклашкам. Тут и разворачивается важнейшая сюжетная коллизия — столкновение патолога Форда с завучем-первертом, любителем пощекотать пятки младшеклассникам. В их ожесточенном диспуте важно не следовать за нормами сегодняшней осмотрительной корректности, подразумевающей презумпцию сексуального мотива и стигматизирующей любые физические контакты как харассмент (исчезновение личных границ в обществе соцсетей и цифровых коммуникаций объяснимо компенсируется появлением новых границ в реальной, «аналоговой» жизни), но задаться вопросом: кто именно рождает сексуальное (читай шире — поведенческое) преступление против нормы — субъект, совершающий акт, или субъект Власти, проводящий новые границы, которые превращают неопознанное, невидимое для закона действие в трансгрессию?

Действия щекотальщика не воспринимаются жертвами (и знающими обо всем коллегами) ни как сексуальные, ни как насильственные. Их находит таковыми лишь агент Форд, «развращенный» своим общением с маньяками. В то же время сама речь Форда, собирающегося

рассказывать детям о ранних признаках патологического поведения, просвещать их, очевидно способна превратиться в инструмент дефлорации и растления, точно эдемское яблоко. Знание как порок и порок как знание — эта не новая метафора (ведь Форд — далеко не первый агент ФБР в кино, идущий в научение к серийному убийце) пронзает первый сезон «Охотника» от начальной до финальной серии, в которой перебравший фактуры Холден теряет сознание на полу тюремной больницы. Точно так же и сегодняшний «первый мир», совершенно оглушенный бесконечными откровениями и открытиями (Ассанж, Сноуден, «панамское досье», «Харвигейт») бьется в конвульсиях, не в состоянии переварить такое количество истины о себе, всегда, разумеется, неприятной.

Постправда? Скорее посттравма, похмельное желание не видеть света истины, причиняющего вполне физическую боль истерзанной роговице.

1954







говорит дэвид финчер

## «манк»

ну не глупо ли это? Я снимаю фильм для одного-единственного человека, который никогда его не посмотрит.

отец всегда говорил, что «Гражданин Кейн» — лучший фильм всех времен и народов. Это стало аксиомой задолго до того, как я его посмотрел. Я лишь знал, что он про журналиста, как и все любимые фильмы отца — «Его девушка Пятница», «Вся президентская рать», «Первая полоса». Бóльшую часть жизни отец был журналистом, поэтому считал, что все лучшие фильмы либо сняты о представителях этой профессии, либо ими сочинены.

в классе седьмом в школе организовали поход на сеанс «Гражданина Кейна» с 16-миллиметровой копии. На тот момент я уже видел, например, «Доктора Стрейнджлава», и «старыми» фильмами для меня были те, что выпущены году этак в 1962-м\*. Шел я нехотя — фильм, ко-

\*

Год рождения Финчера.

тому 33? Это какая-то наскальная живопись. Но фильм стал для меня откровением. Конечно, я не бежал домой с криком: «Уверенная режиссура! Уверенная режиссура!» Я просто понял, что увидел нечто важное.

**отец писал сценарии** в стол в 1960-х, 1970-х и 1980-х. Кажется, он написал сценарий фильма, в котором хотел сняться Рок Хадсон, но из этого ничего не вышло. Он написал сценарий байопика о Говарде Хьюзе\* А еще — сценарий о разводе. Он был частично основан на истории развода Уолтера и Маргарет Кин\*\* Это была забавная история о двух супругах, каждый из которых пытается доказать, что плохо исполняет родительские обязанности, чтобы детей отдали другому.

В 1990-х отец вышел на пенсию. Он спросил: «Теперь у меня вагон свободного времени, сценарий на какую тему ты хотел бы прочитать?» Я сказал, что меня всегда интересовало эссе Полин Кейл «Воспитание Кейна», которое я прочел в школьной библиотеке на микрофильме, а некоторое время спустя видел и в кабинете отца. «Я все-

\* Миллиардер, известный в том числе своим эксцентричным характером. О его жизни снят фильм «Авиатор» (2004) Мартина Скорсезе.

\*\* Художница, чьи картины под своим именем продавал ее муж. Герои фильма «Большие глаза» (2014) Тима Бёртона.

гда был заинтригован спором об авторстве между Манкевичем и Уэллсом. Эту историю никто и не рассказывал». Отец ответил: «Ого». Ну он сам хотел чего-то посложнее! Я и не думал, что он этот сценарий закончит.

**Джек написал сценарий.** Когда я прочитал первый вариант, то подумал: «Это просто пасквиль на Уэллса». Джек был его большим поклонником, и я удивился: «Кто вообще это написал?» Это была месть.

**Я словно читал памфлет** Гильдии сценаристов против высокомерных диктаторов киноиндустрии. Сценарий фильма разоблачал несправедливость по отношению к сценаристам, которыми бесконечно помыкают режиссеры, не стесняющиеся пользоваться своим статусом, чтобы присваивать результаты чужого труда.

**Уверен,** какая-то часть Джека говорила: «Я напишу в защиту всех манкевичей мира». Я также уверен, что другая его часть шептала: «Чем я могу похвастаться? Кучкой журнальных статей и парой книжек?» Сам факт, что он увековечил эту историю, говорит о многом.

**По иронии судьбы,** я прочитал сценарий сразу после эпопеи с «Чужим». Работа над ним была полной противоположностью той ситуации, когда об сценариста вытирал бы ноги человек с манией величия. Я имел дело с пятью сценаристами, ни один из которых не предпринимал ни малейшей попытки сделать фильм

хоть сколько-нибудь связным. Каждый из них просто получал свои 125 000 баксов в неделю и сваливал. **сценарий был хорош** для байопика, и Джек сумел использовать все те остроты, что приписываются Манкевичу. Но мне было неинтересно снимать фильм о посмертных тяжбах по поводу «Кейна». Это было простовато. А Джек считал, что этот конфликт — двигатель всей истории. Мы согласились, что мы не согласились, и я ушел в съемки «Семи».

**я не хотел делать фильм** о съемках «Кейна». После людей, которые печатают, съемки кино — самая скучная вещь для показа на экране.

**спустя два года** после первого варианта сценария Джек наткнулся на документальный фильм о губернаторских выборах в Калифорнии в 1934 году и о том, как Луис Б. Майер вместе с Ирвингом Тальбергом вмешались в кампанию и сфабриковали новостную хронику. Джек пришел ко мне и сказал: «Я думаю, будет интересно, если мы добавим это в фильм о Манкевиче». Я ответил: «Не вижу связи». Джек возразил: «Это может быть история о человеке, который вдруг понимает ценность своих слов. Подумай. В тридцати процентах фильмов, над которыми он работал, его не упоминают в титрах, и его это не волнует. Потом он, не задумываясь, подписывает договор, что его имени опять не будет в титрах. И вдруг он отступает-



ся от своих слов. Что изменилось? Что, если речь о вещах, которыми мы хотели бы запомниться, и вещах, с которыми мы бы не хотели никак ассоциироваться?»

**СЛОВА ДЖЕКА** не произвели на меня впечатления — какой-то мужик, оценивающий свои жизненные достижения. Кризис среднего возраста? Я был слишком молод. В свои тридцать я не задумывался о том, о чем задумываюсь сейчас, приближаясь к шестидесяти, — о том, что оставлю после себя. Теперь я понимаю, что Джек размышлял о творческом вкладе Манкевича. И о своем. **Я НАЧАЛ ДУМАТЬ** об этом и понял — вот костный мозг, из которого можно вырастить кровяные клетки для нашей истории, — истории о человеке, обретающем свой голос. Я всегда был уверен, что Манкевич считал себя поденщиком, и знаю, что так думал о себе Джек. Здесь у нашей троицы и было нечто общее. Я делал музыкальные видео, а люди говорили: «О, это ты снял тот клип Джорджа Майкла? Гениально!» А я думал: «Да успокойся ты, всего лишь ролик со стаей супермоделей».

**ФИГУРА МАНКЕВИЧА** была интересна не тем, что он был с кем-то в конфликте. А тем, что он был в конфликте со всеми. Включая себя.

**ЕСЛИ ВСЕ НАЗЫВАЮТ ТЕБЯ ГЕНИЕМ**, рано или поздно ты в это поверишь. Мне нравилась история о человеке, единственным вкладом которого в «Волшеб-

ника страны Оз» стала фраза: «Канзас — черно-белый, страна жевунов — цветная», благодаря которой появился один из самых незабываемых визуальных эффектов всех времен. История о легкомысленном наемнике на проблемном проекте, который вбрасывает блестящую идею, а затем спокойно идет выпить, уверенный в том, что он круче всех.

**для того, кто был так остроумен**, идеи стоили копейки — и гораздо дороже во времена Депрессии. И раз ничто не требовало от него усилий, как он мог относиться к этому серьезно?

**во времена великой депрессии** в кинобизнесе вращались огромные деньги. И я уверен, что люди, справедливо получавшие с этого выгоду, все эти чаплины и манкевичи, чувствовали свою вину.

**ключевая составляющая** самоуничтожения Манкевича в том, что он считал, что побивается в Голливуде. Он приехал туда, потому что нуждался. И он оказался внутри тогдашней версии бизнеса по производству видеоклипов. И только тогда, когда ему стало не нужно отчитываться перед студиями, которые считали первоочередной задачей убедить американцев расстаться с кровными 25 центами, чтобы сходить в кино, только тогда он наконец написал что-то, чем смог гордиться и что помогло ему зауважать себя.

он считал, что побирается в голливуде. он приехал туда, потому что нуждался. и только тогда, когда ему стало не нужно отчитываться перед студиями, которые считали первоочередной задачей убедить американцев расстаться с кровавыми 25 центами, чтобы сходить в кино, только тогда он наконец написал что-то, чем смог гордиться и что помогло ему зауважать себя.

УЭЛЛС дал ему полный карт-бланш. Никаких ограничений, полный вперед. Кроме того, Манкевич работал «под прикрытием». Думаю, у него не было планов требовать упоминания в титрах. Он был доволен своим местом «за кулисами», из-за которых мог отпускать колкости в сторону Уильяма Рэндольфа Хёрста. В этом и кроется причина успеха. Трагедия в том, что это также и причина их ссоры с Уэллсом. Он бы никогда не написал этот сценарий, если бы знал, что его имя появится в титрах. А когда он понял, что это его величайшее достижение, то передумал.

люди говорили ему: «Манк, ты должен этим гордиться». И: «Ты больше не человек в тени, все знают, что это сделал ты». И он сказал: «Сорри, хочу, чтоб это было на моем надгробии».

манкевич был сложным человеком. Он был по-настоящему забавным, и по-настоящему грустным, и по-настоящему злым, и по-настоящему отзывчивым. Он не целует младенцев. Не спасает щенят. Он неуживчив. Он противоречив. Он как Кролик Роджер. Он должен это сделать по той же самой причине, по которой все вокруг записывают все, что он говорит. Потому что это в кайф.

МАНК должен был обладать теплотой и человечностью. Это и стало предметом наших обсуждений с Гэри Олдманом: «Этот не Артур из фильма Стива Гордона, но в нем должно быть что-то от Дадли Мура. Не чтобы высме-



ять алкоголизм, а чтобы показать, что он был ходячей катастрофой, на которую все хотели поглазеть». Видимо, в подпитии он был совершенно неотразим, раз его обожатели не вмешались и позволили ему спиться.

**многие реплики** взяты из наших бесед с Джеком.

Я работал над «Чужим» и помчался в Лос-Анджелес со сделанным за сутки роликом, чтобы показать его директорам Fox и выпросить еще девять дней для завершения работы. Ролик был смонтирован под музыку Прокофьева для «Ромео и Джульетты». Я показал им трейлер. Они спросили: «Что это?» Я ответил: «Это „Ромео и Джульетта“, для монтажа». И кто-то сказал: «Ты же не оперу делаешь». А я подумал: «Нет, я делаю именно оперу». Я пересказал этот диалог Джеку, и он вставил его в фильм.

**мы вносили правки**, что-то выкидывали, потом возвращали, я вырезал все наречия, он вставлял их обратно... В 1997 или 1998 году, после «Игры», мы почти сделали фильм с *Polygram*, но студия в последний момент отказалась. Мы поставили на «Манке» крест, когда я снимал «Комнату страха». Для Джека нашлось занятие поважнее переписывания сценария — ему назначили курс химиотерапии. Я возил его в больницу, и время от времени мы говорили о фильме в машине, но в тот момент было понятно, что этому проекту не суждено осуществиться и что он никогда его не увидит. Мы с этим

смирились. Я поставил сценарий на полку, где он и пылился все эти годы. Я сказал себе: «Ладно, может, когда-нибудь его прочитает моя дочь».

**мне говорили:** «Нам все нравится, кроме того, что он черно-белый, и костюмный, и с монозвуком, и про парня, который написал сценарий „Гражданина Кейна“». А затем компания *Netflix*, собравшись стать хранилищем всего на свете, решила поместить нас в категорию «Все на свете».

**В 2000 ГОДУ** было трудно объяснить сюжетную линию о фейк-ньюс. Поэтому я передал сценарий *Netflix* со словами: «Не знаю, вообще это о старом Голливуде, это ретро...» А они ответили: «Нет, супер, это о сегодняшнем дне». Сценарий не менялся — поменялся мир.

**мы перечитали** и детально обсудили сценарий с Эриком Ротом. Мы проверили всю фактологию. Поменили длительность некоторых сцен. Переставили местами какие-то реплики. Но каждый эпизод остался таким, как его написал Джек.

**последние шесть версий джека** больше напоминали «Поющих под дождем» с их мифологией «фабрики грез». С Ротом мы взяли каждую сцену и сказали: «Давай сдую с нее эту волшебную пыльцу». Когда Джек говорил о кинопроизводстве, он говорил о том, о чем только читал. Когда мы с Эриком говорим о кинопроиз-

водстве, мы говорим о том, чем занимаемся по четырнадцать часов в день, шесть дней в неделю. Но все, что есть в окончательном варианте сценария, — это именно то, что хотел сказать Джек. Я неплохо разбираюсь в том, что имел в виду Джек Финчер.

**ОБОЖАЮ ДИАЛОГ** между Манком и Селзником после похорон Тальберга. Это не из жизни Манкевича. Уверен, отец использовал уклончивый ответ, который получил от какого-то голливудского агента: «Приходи — поговорим», и так далее. Когда мы снимали эту сцену, я сказал Эрику: «Наконец-то я понял, о чем этот фильм. Это расширенная версия „Черной орхидеи“ — Голливуд тебя трахнет, даже когда никто другой уже не захочет».

**ПОДЧЕРКНУ:** я большой почитатель Орсона Уэллса.

Я ежедневно пользуюсь его достижениями. Он был гением. Я снял «Манка» не для того, чтобы забрать его славу. «Гражданин Кейн» — детище Орсона Уэллса. Однако кинопроизводство — это совместная работа. Точка.

**«КЕЙН»** — гениальное кино. Но когда Уэллс говорит: «Достаточно полдня, чтобы научиться операторскому делу»... Так может сказать тот, в метре от кого великий Грегг Толанд готовится снимать следующий кадр. Мы видели «Процесс», мы видели «Чужестранца» и даже «Печать зла». Все эти картины выиграли бы, если их оператором был Толанд, а сценаристом — Манкевич.

забавно, что фильм о творческом взаимодействии родился из язвительных электронных писем, которыми перекидывались отец и сын. Один писал: «ты ничего не понимаешь о мужчинах среднего возраста!»

а другой отвечал: «ты не видишь разницы между исполнительным продюсером и просто продюсером!»



**забавно**, что фильм о творческом взаимодействии родился из язвительных электронных писем, которыми перекидывались отец и сын. Один писал: «Ты ничего не понимаешь о мужчинах среднего возраста!» А другой отвечал: «Ты не видишь разницы между исполнительным продюсером и просто продюсером!»

**мы хотели создать ощущение**, что этот фильм был найден в архиве Калифорнийского университета перед отправкой на реставрацию.

**да, тогда не было** широкоформатного изображения. Но когда мы начали обсуждать, не сделать ли фильм в формате 4:3, я попросту не понял, как кадрировать. Я действительно не знаю, как это делается. Формат 16:9 мне кажется квадратным. А изображение 2,2:1 настолько приземистое, насколько нужно для кинотеатра, и настолько широкое, насколько нужно для монитора. На этом мы и остановились.

**можно представить**, как бы сетовал Толанд:

«У этих ничтожеств есть все эти штуки, вы только вообразите, что могли бы мы сделать!»

**в визуальном отношении** идея была такова: снять в высоком разрешении, а затем его понизить. Мы смягчили изображение с целью передать ощущение той эпохи. Наверное, мы потеряли две трети разрешения, а затем добавили маленькие царапины и метки в конце частей.

что касается актерской игры. Об «Исчезнувшей» можно сказать — «это реалити-шоу», о «Манке» — «это студийные актеры». В соответствии с тем временем это в большей степени игра «до Метода»\*. Вместо того чтобы спрашивать: «Ты это чувствуешь?», ты проверяешь: «Все запятые на месте? Отлично, едем дальше». Ты двигаешься по меткам, произносишь реплики и не натыкаешься на мебель. Мы хотели, чтобы актеры приглушили эмоции, стали внешними оболочками темных тайн героев.

**МЫ СЖАЛИ ЗВУК**, чтобы он напоминал об эпохе 1940-х. Мы записали музыку на старые микрофоны, поэтому на саундтреке слышно шипение и хрипение — его дают струнные, но еще лучше духовые. Мы выбились из графика на три недели в поисках этой формулы.

**ГОВОРЯТ, ЧТО «МАНК» НЕ ПОХОЖ НА «КЕЙНА».**

Но один из его основных приемов — это то, что мы постоянно находимся в темных гнетущих мавзолеях со слабыми проблесками света. Действие нашей истории происходит на ферме со скрипучими полами, пылью и коровьим пометом на крыльце. Здесь нет ничего из «Кейна». И можно сойти с ума, пытаясь навязать истории то, что она отвергает.

\*

Популярная в США актерская техника, в основе которой лежит система Станиславского.

если бы отец мог увидеть готовый фильм, я бы не удивился его словам: «Бедняга, ты все напутал». Возможно, он не одобрил бы и наши небольшие элегантные решения, которым мы так радовались. Но правда и в том, что несколько раз я строго следовал изложенному на бумаге, хотя в других обстоятельствах стал бы спорить со сценаристом. К сожалению, он был вне зоны доступа. Врать не буду: никому не советую снимать кино по сценарию его отца.

сиан\* повторяла: «Ты слишком долго думал об этом фильме. Добра это тебе не принесет». Два года на превизуализацию — достаточно. 27 лет — чересчур. У меня на полке стояло девять вариантов сценария, и теперь эта полка пуста. Мое избавление в том, чтобы этот проект увидел свет. И все.

десять номинаций на «оскар» — это приятно. У меня нет поводов жаловаться. И мой отец не расстроился бы.

мать очень растрогана тем, что фильм снят. Но мысленно наверняка спрашивает меня: «Да неужели? В 2020-м? Не мог сделать его в 1999-м?» Это горькая радость.

\*

Сиан Чаффин — супруга Финчера и продюсер всех его фильмов, начиная с картины «Игра».

максим эйдис

## ПОХВАЛА СЛОЖНОСТИ

1940 год. Уже далеко не молодой голливудский сценарист Герман «Манк» Манкевич (Гэри Олдмен) во время поездки по Калифорнии попадает в автомобильную катастрофу. Благодаря помощи продюсера Джона Хаусмана (Сэм Тротон) Манкевича, сломавшего при аварии ногу, эвакуируют: вот только оказывается он в итоге не в родном доме на Восточном побережье, а в специально для него снятом посреди пустыни коттедже. Здесь под присмотром немецкой медсестры (Моника Госсманн) и строгой английской машинистки (Лили Коллинз) прикованный к постели Манк должен будет за два месяца написать сценарий дебютного фильма 25-летнего Орсона Уэллса — «золотого мальчика», уже успевшего прославиться на всю Америку благодаря скандальной радиоадаптации «Войны миров»



«манк». 2020

и поставленному в Гарлеме модернистскому спектаклю «Макбет». Однако работа не клеится: опасаясь неприятностей, Хаусман и Уэллс изо всех сил стараются помешать Манку уйти в очередной запой, а без алкоголя Манкевич писать не привык. Сценарист занят скорее воспоминаниями о прошлом, чем заботами о будущем: история, которую он решил изложить, прямо связана с уже завершившимся периодом его жизни, когда язвительный остряк работал кем-то вроде придворного шута у медиамагната Уильяма Рэндольфа Хёрста (Чарльз Дэнс) и поддерживал близкие, но платонические отношения с молодой актрисой Мэрион Дэвис (Аманда Сейфрид), протеже и любовницей миллионера...

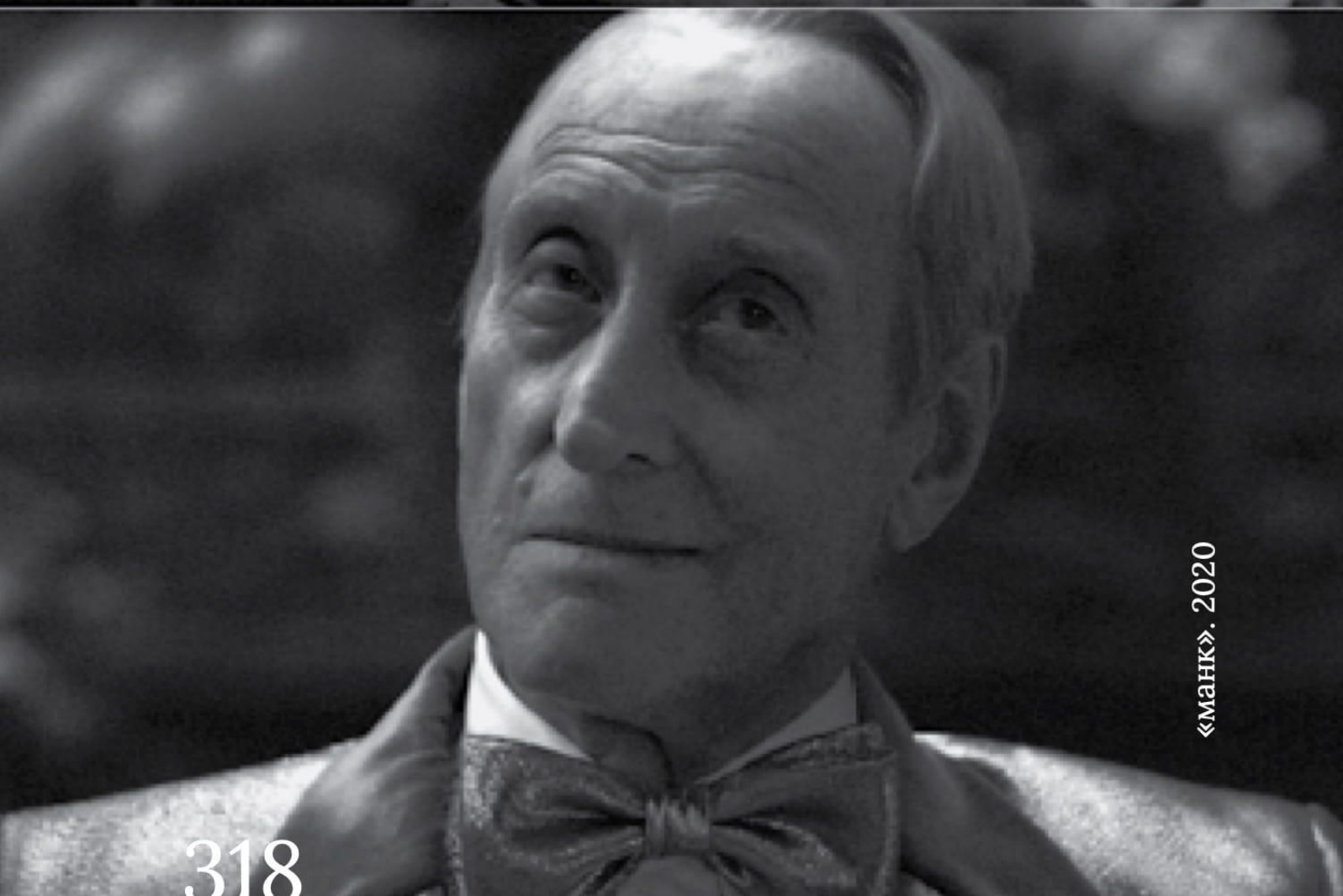
Впечатления публики (и, судя по всему, значительной части критиков) от долгожданной картины Дэвида Финчера лучше всего сформулированы в самом фильме. «Чехарда многословных эпизодов, — выговаривает Джон Хаусман спивающемуся Манку. — Набор фрагментов, прыгающих во времени, как мексиканские бобы на сковороде. Это слишком запутанно».

Слишком запутанно. Слишком странно. И совсем не похоже на «Гражданина Кейна». Как обычно, причиной зрительского разочарования и даже раздражения стали завышенные ожидания: от многострадально-

го проекта, идею которого режиссер вынашивал еще с 1990-х, ждали величия, сравнимого с величием режиссерского дебюта Орсона Уэллса — когда-то провалившегося в прокате (как раз благодаря усилиям Уильяма Рэндольфа Хёрста), но со временем признанного безусловной классикой мирового кино. Но, хотя для такого результата были все необходимые составляющие — режиссер-перфекционист, великолепные актеры, сюжет, «основанный на реальных событиях», знаменитые композиторы и солидные финансовые возможности, — «Манк» ни интонацией, ни сюжетом, ни видеорядом не схож с «Гражданином Кейном», даже если очевидно и отсылает к нему. (Прямая цитата из «Кейна» — «Невозможно рассказать жизнь человека за два часа, можно лишь оставить впечатление о ней» — вполне могла бы стать тэглайном картины Финчера.)

Не стал «Манк» и фильмом, снятым в популярном ныне жанре «биография забытого героя»: во-первых, потому что это, скорее, фильм о поражении, во-вторых, потому что к реально существовавшему Герману Манкевичу персонаж великолепного Гэри Олдмена имеет мало отношения. И даже к фильмам жанра «кино о кино» новую картину Финчера не причислить: в ней есть много разговоров, снятых в затенен-







ных жалюзи голливудских кабинетов, и целая сцена, снятая на съемочной площадке, но речь здесь идет скорее о гримасах кинобизнеса, чем о пресловутых муках творчества или волшебном мире кинематографа, о которых в «Манке» говорят исключительно с сарказмом. При этом парадоксальным образом фильм вряд ли может быть понят и оценен кем-либо, кроме заядлых киноманов, возмущенных несоответствием между фактическими событиями и их отображением на экране: имена Ирвинга Тальберга, Джона Хаусмана, Мэрион Дэвис или Луиса Б. Майера мало о чем могут сказать зрителям *Netflix*, выросшим на франшизе о Гарри Поттере и фильмах киновселенной *Marvel*.

Так зачем же Дэвиду Финчеру, современному киноклассику, перфекционисту и режиссеру с хорошим чутьем на зрительские ожидания, понадобился такой сложный, дорогостоящий и рискованный проект? Здесь, наверное, следует вспомнить, что Финчер снял «Манку» по сценарию своего покойного отца Джека. Фильм задуман одновременно как дань уважения сына уже покойному отцу и как упрек всему голливудскому кинобизнесу, всегда недооценивающему труд сценаристов, операторов, монтажеров и других скрытых от публичности тружеников за-

кулисья. Толчком к написанию сценария послужила знаменитая статья Полин Кейл, в которой Герман Манкевич был объявлен главным автором сценария «Кейна», а Орсон Уэллс разоблачался как эксплуататор, присвоивший чужие заслуги. И хотя достаточно быстро выяснилось, что дело обстоит не совсем так, а для Кейл статья была лишь еще одним боем в ее личной войне с идеей «авторского» кино, именно сейчас фильм о Манкевиче мог оказаться как никогда уместным (например, на сервисе *Apple TV+* к Международному женскому дню была запущена специальная коллекция фильмов, снятых обойденными славой женщинами-операторами). Кроме того, в «Манке» очень удачно акцентируется и актуальная тема *fake news* (расскаившегося режиссера Шелли из фильма никогда не существовало в реальности, но его образ частично срисован с Феликса Файста, мирно скончавшегося в середине 1960-х и действительно принимавшего участие в кампании против Эптона Синклера).

Не исключено, что Финчеру все же удастся получить один или два «Оскара», но о триумфе на церемонии вручения премий Американской киноакадемии, очевидно, речи не идет. Что помешало Финчеру? К сожалению, время. Постмодернисту до мозга костей,

ему никогда не удавалось чисто жанровое кино: свою карьеру в большом кино режиссер начал с деконструкции жанра хоррора в «Чужом 3» и продолжил деконструкцией триллера («Семь», «Бойцовский клуб», «Зодиак»), а затем и байопика («Загадочная история Бенджамина Баттона», «Социальная сеть», «Манк»). Деконструкция, как и игра, — один из главных приемов постмодернизма, и она оказалась не слишком уместной в наше время «новой серьезности» и прямых высказываний.

Приспособиться к новым временам оказалось не по силам даже этому мастеру: сменить ироничную, сложную и размытую картину мира на четко структурированную черно-белую плакатность XXI века так же невозможно, как по желанию изменить цвет глаз. Вероятно, именно поэтому исполнителем главной роли оказался совсем не похожий на Манкевича Гэри Олдмен (сыгравший когда-то Розенкранца в близкой «Манку», но все же бесконечно далекой от него комедии Тома Стоппарда), самой яркой сценой — разговор Мэрион и Германа в автомобиле на фоне то ли проезжающих мимо, то ли стоящих декораций, а самой искренней и запоминающейся репликой — фраза Манкевича: «Возможно, я старомоден, но я не люблю, когда за меня решают, на чьей я стороне».

Любопытно, что «Манк» заканчивается как раз псевдодокументальным эпизодом вручения Манкевичу золотой статуэтки: изобретенный когда-то все тем же Орсоном Уэллсом жанр *fake news* в глазах Финчера — не абсолютное зло, а всего лишь прием, который может быть использован как для дурных (когда становится частью пропаганды), так и для благих (когда речь идет о большом искусстве) целей. Слишком запутанно. Слишком сложно. И все же во многом похоже на «Гражданина Кейна».



# modus operandi





дэвид финчер. 1995

говорит дэвид финчер

## актеры

**я не считаю**, что актеры — это скот, и не верю, что Хичкок так говорил. Он сказал, что к ним надо «относиться, как к скоту». И в некоторых случаях, я полагаю, это справедливо: многие выбирают данную профессию, потому что любят внимание, и наш гражданский долг — проследить, чтобы они были за это наказаны.

**когда я подбираю актеров**, то стараюсь найти такого человека, чья сущность — те черты характера, которые не выбить из него монтировкой, — работает на образ героя. Я выбираю конкретного актера для того, чтобы он привнес в персонаж именно это — и часто вовсе не то, что хотелось бы ему самому. У публики уже есть о нем представление, и я могу или оправдать ожидания, или их обмануть.

**выбери правильного актера** и отойди в сторону. А потом присвой себе все заслуги. Навеки.

**я всегда снимаю** дополнительный дубль, если актер говорит: «Я хочу кое-что попробовать». Я не пла-

чу миллионы долларов людям за то, чтобы они были куклами. Они ими и не являются. Как бы глубоко ты ни засунул руку им в задницу, ты все равно не сможешь двигать их губами. Я хочу, чтобы актеры были эгоистичными в своей интерпретации персонажа, — я хочу, чтобы они были авторами.

**Я НЕ ЭЛИА КАЗАН** — я вряд ли переизобрету актера. Но я скрупулезно отношусь к созданию такой обстановки, в которой ему не придется перенапрягаться, изображая другого человека.

**МОЯ ЖЕНА** рассказала мне, как один режиссер отозвал актеров в сторону и сказал им: «Ничего не делайте». Это величайшее режиссерское указание всех времен.

**Я СМОТРЮ В ГЛАЗА.** Меня больше интересует язык тела и то, насколько актерам комфортно произносить свои реплики, чем то, какие слова они произносят. Мне интереснее то, как люди лгут, чем то, как они говорят правду.

**Я НЕНАВИЖУ ИСКРЕННОСТЬ** в актерской игре.

К семнадцатому дублю искренность обычно пропадает.

**НЕВОЗМОЖНО** стоять перед камерой в центре общего внимания и не отдавать себе отчет в том, что ты делаешь. Но преодолеть это самоосознание... Конечно, я хочу, чтобы актеры понимали, о чем сцена и каково их



место. Но я хочу довести их до того, что они буквально забудут свои имена и пройдут тот момент, когда они говорят: «Я все понял». Идея состоит в том, чтобы их раскрепостить. Я хочу, чтобы они ошибались. Я хочу, чтобы они действовали, перестав думать о том, что им нужно делать. Очень часто актер играет правильно, когда он уже выдохся. Дубль, снятый перед тем, как он взмолился о пощаде или скажет: «Погоди, я запутался», — всегда лучший.

## перфекционизм

**профессионализм** в моем понимании многие назвали бы одержимостью.

**ОНИ ГОВОРЯТ:** «Он перфекционист». Нет. Просто есть разница между посредственным и приемлемым.

**перфекционизм** — слово, которым обычно разбрасываются лентяи.



на съемках фильма «чужой 3». 1992





## повторные дубли

**танец — это двое.** Когда танцуешь с камерой, танец — это пятеро.

**на площадке** находится девяносто человек: звуковики, операторы, ассистенты. Ты снимаешь одно и то же по несколько раз. И их работа должна быть слаженной, как балет. Дольщик для меня едва ли не важнее некоторых актеров. Поэтому предложение «Уложимся в три дубля» звучит для меня по-идиотски.

**ты тратишь 250 000 долларов** на декорации, 5 000 долларов в день — на аренду павильона, 8 000 — на свет и 150 000 — на зарплату съемочной группе. Ты свозишь актеров со всех концов света и селишь их в отелях. А они приходят на съемку с мыслью о том, как бы побыстрее свалить? Это бред. Если я привез тебя из Исландии, то хочу быть уверен, что все получилось.

**и что такого?** Это просто игры с переодеванием. Я же не прошу человека вновь пройти операцию на открытом сердце.



## ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

работа режиссера — знать: все, что он делает, стоит потраченных денег, и человеческих жизней, и пота, и крови, и слез.

я встречаюсь с кучей людей, чтобы уговорить их дать мне деньги, и я отвечаю за то, как они будут потрачены. И я должен расставлять приоритеты: на что тратить время, а на что нет, потому что время — это деньги. Не думаю, что я контрол-фрик, но я должен контролировать ситуацию. Вот пример. Сегодня по графику мы должны снять сцену в кухне. Но ножей, которые мы сняли в предыдущей сцене, там уже нет — их украли. Я — тот человек, который должен сказать: «Окей, съемки на кухне отменяются. Найдите новые ножи. А пока мы пойдем на второй этаж снимать другую сцену, к этой вернемся позже». Ты думаешь, что это простое решение. Но это не так, потому что кто-нибудь обязательно скажет: «Ты не понимаешь, сейчас тут этот парень с машиной, арендованной на один день, и тогда нам придется нанять его в другое время, поэтому не мог бы ты снять эту сцену по-другому, без ножей?» И я — тот человек, который должен ответить: «Ладно, снимаем без ножей». Или: «Нет. Иди к черту. Хватит тратить время на разговоры. Найди ножи. Я буду снимать эту сцену с чертовыми но-

жами». Не в моих силах предотвратить кражу ножей, но я несу ответственность — я отвечаю за все. И в основном я отвечаю за растрату денег, которые нужны, чтобы на полгода трудоустроить 95 человек и снять кино.

## пределы контроля

я приступил к «бойцовскому клубу» с мыслью: «Повзрослей. Прекрати пытаться все контролировать. Отпусти». Раздай указания там, где возможно, и принимай разумные решения по поводу того, что должно произойти, — задай такое направление, чтобы потом не запутаться. Но не перемудри. В этом фильме достаточно идей, которые все равно проступят, что бы ты ни сделал. Ты несешь ответственность за график и за бюджет, но ты не несешь ответственность за то, чтобы все случилось.

я могу увидеть кадр, в котором человек задувает свечку, и следующий — с восходом солнца и объяснить вам, почему такая склейка не работает. Человек со свечкой снят в студии, свет на его лице слишком синий, и он слишком сильно загримирован. На 70-миллиметровой пленке это выглядит ужасно. Никогда так не де-

«нет. иди к черту. хватит тратить время на разговоры. найди ножи. я буду снимать эту сцену с чертовыми ножками». не в моих силах предотвратить кражу ножей, но я несу ответственность — я отвечаю за все.

лайте! Но Дэвид Лин в «Лоуренсе Аравийском» делает именно это, и мы имеем одну из лучших кинематографических идей в истории. Иногда идея настолько сильна, что побеждает всё, даже технические огрехи.

## ВОЛЯ

я сталкивался с режиссерами, которые говорили: «Я не снимал уже два года. Я должен что-нибудь сделать». И я отвечал им: «Серьезно? Ты должен что-нибудь сделать?» Ты не должен «делать что-нибудь» — ты должен «сделать что-то».

моя работа — знать, чего я, черт возьми, хочу.

я всегда ХОТЕЛ прочесть лекцию в киношколе: войти в аудиторию, увидеть юные лица и сказать: «Ты! Расскажи, о чем будет твой фильм». Он начнет рассказывать, а я его прерву: «Заткнись и сядь, черт побери!» И если он сядет, я скажу: «Ты не готов». Потому что кинобизнес кишит всеми этими «заткнись» и «сядь». И ты должен уметь рассказать свою историю, несмотря на «заткнись» и «сядь». Если тебя так просто выбить из колеи, то как же ты будешь общаться со студийной номенклатурой?



**съемочная площадка** — территория фашистской диктатуры. Ты должен приходить на нее с полным пониманием того, что хочешь сделать, потому что ты должен рассказать об этом 95 людям, и это должно быть убедительно. Иначе они начнут сомневаться, твоя лошадь вырвется и понесет — и с этим ты уже не совладаешь.

**мои электронные письма** полны слов, набранных гигантскими буквами, жирным шрифтом и курсивом, а затем выделенных красным цветом, что как будто бы намекает: «Я хочу выжечь это каленым железом в твоем мозгу, чтобы больше к этому не возвращаться».

**я считаю важным** приходить на площадку первым и уходить последним — и быть тем, кто может ответить на любой вопрос, кто бы его ни задал.

**я не хочу рассказывать тебе**, как выполнять твою работу, но ведь кто-то же должен это делать.

**если в детстве** тебя недостаточно обнимали, не рассчитывай дополучить заботы от меня. Я допускаю, что Джейку Джилленхолу не очень-то понравилось у меня сниматься, но я также могу сказать, что по-прежнему спокойно сплю по ночам.

**я иду на компромиссы** по пятидесяти раз на день. И когда мне говорят: «Почему ты не идешь на уступки?», я отвечаю: «То, что мы разговариваем, уже означает, что я на них пошел».







на съемках фильма «бойцовский клуб». 1999

## против авторства

**я принципиально выступаю против** понятия «авторство». Думаю, оно было удобно тем парням из 1960-х, и они неслабо на нем поживились.

**концепция «авторского кино»** была придумана критиками, которые мечтали стать режиссерами. Давайте не будем об этом забывать.

**в интервью** с моими любимыми режиссерами я часто встречал фразу: «Весь фильм был у меня в голове». Ну что ж, снимаю перед вами шляпу, потому что, черт возьми, не понимаю, как у вас это получалось. Я с трудом могу одномоментно удержать в голове пять секунд экранного времени.

**«авторство»** — ошибочный термин. Любой, кто хоть что-то знает, понимает, как чертовски трудно заставить роту солдат повернуться в одну сторону.

**я не верю**, что можно высечь что-то в камне, вкатить его на предпроизводственное совещание и сказать: «Вот фильм. Я буду в своем трейлере». И что можно донести до 95 людей то, что у тебя в голове, так внятно, что между ними четко распределятся все задачи. И что затем они воплотят твой «замысел».

**это сродни попыткам рисовать** акварель, находящуюся в трех километрах от тебя, когда ты видишь



холст через бинокль, а кисточку держат девяносто человек, которыми ты управляешь по рации.

**любой человек** на съемках смотрит на происходящее под своим углом зрения. Ты не можешь сказать третьей скрипке: «Вот так все должно звучать целиком».

**вы не представляете**, сколько раз какой-нибудь фотограф на площадке говорил мне: «Почему бы не поставить вторую камеру в этот угол», и я понимал, что с этого ракурса сцена будет в тысячу раз лучше. Поэтому, мда, авторство... — извините, не верю я в это.

**ты несешь ответственность**, но ты ничего не контролируешь. Тот, кто думает, что что-то контролирует, — сумасшедший.

## процесс и результат

**режиссура** — отчасти занятие для мазохистов.

**если ты желаешь себя испытать**, если ты не хочешь быть довольным тем, на что способен, — иди в режиссуру. Я говорю это шутя и смеясь, но также со слезами на глазах и всерьез.

ПОЛИН КЕЙЛ очень хорошо знала, как смотреть кино. О том, что ПОЛИН КЕЙЛ не знала касательно того, как снимать кино, можно издать толстенные фолианты. Я уверен, что кинематографу вредит представление о том, что в нем все делается намеренно.

**ПОЛИН КЕЙЛ** очень хорошо знала, как смотреть кино. О том, что Полин Кейл не знала касательно того, как снимать кино, можно издать толстенные фолианты. Я уверен, что кинематографу вредит представление о том, что в нем все делается намеренно. Что процесс создания фильма подобен работе NASA. Да, космический корабль может взорваться из-за повреждения уплотнительного кольца, но в основном ты занят тем, что проверяешь болты, швы и проводку, а затем, когда шаттл взлетит, говоришь: «Мы так и задумали». В кино не так. Кинематограф подобен модным показам: ты подгоняешь одежду под фигуру модели за 45 секунд до выхода на подиум. Это балаган. Кино — не холодное, оно не поддается расчету. Это теплое и влажное искусство. Так что представление о том, что ты просто идешь по плану... Нет. Это живой развивающийся организм.

**КИНО** — очень человеческое занятие. Мы стремимся милитаризировать творчество, но — не в обиду всем студиям прошлого и настоящего — эти две концепции не совместимы. В этом главная ошибка всего, связанного с кинематографом: ты можешь построить конвейер и относиться к процессу производства как к военной операции, но ты никогда не убережешь человека у руля от незапланированных обстоятельств.

**киноиндустрия** больше похожа на автодерби, чем на нейрохиргию.

**архитектура** — действительно хорошая аналогия.

Есть намерение. И есть геологические условия стройплощадки, которые вынудят тебя скорректировать проект.

Сценарий — это чертеж, инструкция, предписание, но ты должен обладать гибкостью, чтобы сказать: «Мы думали, что выкопаем здесь подвал, но теперь его не будет».

**мне нравится придумывать** фильмы, мне нравится работать со сценаристами, мне нравятся репетиции.

Мне нравится все, что напоминает постановку школьного спектакля. Мне нравятся исходные возможности.

**ты в богатом мире** возможностей и вдруг понимаешь: «Я должен сделать это за два часа, а потом переехать с группой на новое место, а потом все подготовить, а потом загримировать актеров, а потом свернуть работу, потому что все переработали прошлой ночью».

**мне нравится фраза** «могло бы быть» и ненавистна фраза «должно быть».

**В начале** ты испытываешь радостное возбуждение от всех этих возможностей, а затем, сформулировав задачу, выбиваешь из истории всю жизнь. Потом ты выбиваешь жизнь на съемках, а на монтаже видишь: «Это не то, что предполагалось». Потому что периодически ты опираешься на выработанные техники — то есть на трюизмы.



**работа над раскадровкой** занимает один процент твоей жизни. Остальные 99 % ты тратишь на то, чтобы удержаться посреди полного хаоса, латать вещи дерьмом из собственной задницы и оставаться в полной боевой готовности.

**ты должен закатать рукава** и по локоть залезть в отбросы, пот и грязь. Твои волосы засалятся и будут вонять, как и у всех вокруг. Потому что только там, на поле боя, мы можем собрать воедино волю всех членов группы и найти стоящие идеи.

**я не люблю съемки.** Я всегда их ненавидел. Они не приносят мне никакого удовольствия, честно.

**любой фильм** — это тяжелое испытание. Это война. Он на 99 % состоит из политики и только на 1 % — из вдохновения. Это обольщение, переговоры и готовность вступить в бой.

**воинственный настрой**, безусловно, помогает.

Также необходимо чувство паранойи. И страх, — страх провала. А также всепоглощающее желание понравиться.

**эта работа требует пота**, ругани, лукавства и манипулирования. Ты должен одинаково хорошо уметь лечить травмы от ударов тупыми предметами и перебирать рисовые зернышки. Это одновременно и хирургия головного мозга, и покраска домов, и детская психология.







на съемках фильма «комната страха». 2002

**режиссура** — это четырехмерные шахматы.

**у меня на уме 375 дел.** В моей голове — диспетчерский пункт управления авиаперелетами.

**быть режиссером** — это ранний подъем, сплошной стресс, раздражение и уступки. Ты только и занимаешься тем, что расставляешь приоритеты так, чтобы минимизировать ущерб и прикрыть слабые места.

**большую часть времени** ты ищешь ответ на вопрос: «Как осуществить первоначальный замысел и не запороть его, выйдя из себя и отвлекшись на споры?»

Это постоянное управление приоритетами. Это цепочка задач и их решение.

**заканчивается все всегда тем,** что ты говоришь: «Это лучшее, что я могу сделать в данных обстоятельствах».

**наверное, «бойцовский клуб»** ближе всего соответствует нашей задумке. Он на 75 % сделан так, как мы хотели. Я думаю, что «Комната страха» — даже несмотря на то, что была раскадрована так, что в ней живого места не осталось, — отвечает плану примерно на шестьдесят процентов. Что касается «Социальной сети» — я в нее особо ничего не вкладывал, просто следовал сценарию, поэтому фильм вышел примерно на 70–75 % таким, как я предполагал. Выполнить семьдесят процентов задуманного — неплохой результат.



я НИКОГДА НИ ВО ЧТО НЕ ВЛЮБЛЯЮСЬ. Я не шучу. Мой девиз: «Делай, что можешь. Работай настолько усердно, насколько способен, каждый день. Постарайся это пережить и забыть». Буквально: выкладывайся по полной и помни, что результат никогда не будет таким, каким ты хотел его видеть, а потому отпусти это — в надежде, что оно никогда не повторится.

ФИЛЬМЫ НЕ ЗАКАНЧИВАЮТ. Их бросают.

ИМЯ

режиссер похож на нападающего в футболе. Тебя слишком хвалят, когда все получается, и слишком ругают, когда не получается.

Я ЗНАЮ МНОГО студийных начальников, которые не могут понять одну вещь: там будет стоять мое имя. Не их. Их мнение столь же ценно, как мнение любого зрителя. Другое дело, когда фильм носит твое имя, и DVD с ним будет болтаться на твоей шее — вечно. Это твое ярмо.

НИ В ОДНОМ ИЗ трейлеров, которые я монтировал, нет моего имени. Я не устаю спорить с отделом маркетинга: «„Семь“ тоже снял режиссер „Семи“, но об этом

на афишах не писали». В общем, я борюсь с моим брендом, каким бы он ни был.

**Я НЕ ХОЧУ** быть «пончиком от Уинчелла»\*. Даже если моя фамилия Уинчелл. Я хочу иметь возможность снять что-то вроде «Зодиака». Разве не должны фильмы, если они по-настоящему личные, меняться вместе со мной?

**КОГДА Я СЛЫШУ «В СТИЛЕ ФИНЧЕРА»**, это вызывает у меня легкую тошноту. С другой стороны, неплохо иметь аудиторию, которая возлагает на тебя определенные чаяния, потому что это позволяет тебе их не оправдать.

## ИЗВЕСТНОСТЬ

голливуд прекрасен. Кроме того, он глуп, мелочен и недальновиден. Я уверен, что есть люди, которые пошли в кино только для того, чтобы их сажали за лучшие столики в ресторанах.

**ЕСЛИ Я ХОТЕЛ БЫ** стать знаменитостью, то не выбрал бы эту уединенную работу, на которой требуется сидеть в темной комнате и бесконечно смотреть телевизор.

\*

*Winchell's Donuts* — сеть пышечных.

когда я слышу «в стиле финчера»,  
это вызывает у меня легкую тошноту.  
с другой стороны, неплохо иметь  
аудиторию, которая возлагает на  
тебя определенные чаяния, потому  
что это позволяет тебе их не оправ-  
дать.

НЕ ЛЮБЛЮ быть частью шумихи. Не хочу стать зернышком в жерновах.

Я НЕ СЧИТАЮ, что режиссер должен давать интервью, чтобы продать свой фильм. Это лишает фильм тайны. И ты не можешь исправить фильм, рассказав об обстоятельствах, в которых он снимался. Если ты все запорол, зрители все равно попросят вернуть им их семь баксов.

## цифра

теперь я исхожу из того, что первые три дубля мы просто репетируем. актерам не нужно останавливаться посреди действия и ждать, пока оператор вытащит из камеры пленку за тысячу долларов и зарядит в нее еще тысячу долларов. Мне нравится, что неудачный дубль можно просто стереть, не испытывая никакого чувства вины.

благодаря цифре на площадке работает меньше людей и ими легче управлять. Еще у тебя есть огромный монитор, который видят все — от гримеров до дольщиков. И каждый может заметить, что, например, вот эта штука в расфокусе, или что у актрисы посреди монолога отвалились ресницы, а у актера — пятнышко на зубе.



## сценарий

**Я СЫН ЧЕЛОВЕКА**, который зарабатывал написанием текстов. Все детство я наблюдал, как он в одиночестве стучит по клавишам своего *Underwood* 1928 года и выдает по десять-двенадцать страниц в день, чтобы оплачивать счета. Поверьте, это далеко от моих представлений об интересной жизни. Даже если я и ненавижу съемки со всеми их ограничениями, когда нужно принять «высокохудожественное» решение за пять минут, потому что все уходит на обед, а иначе тебя оштрафуют... но целыми днями торчать за столом в тщетной надежде сочинить что-нибудь великое — это гораздо хуже.

**САМ Я НИЧЕГО НЕ ПИШУ.** Я вижу себя дотошным редактором. Я — как актер, который задает вопросы о тексте и том, как его интерпретировать. Иногда я придумываю реплику или слово, чтобы связать две сцены, или говорю: «Будет лучше, если она просто промолчит и посмотрит в его сторону». Но это не делает меня сценаристом.

**РАССКАЗ ИСТОРИИ** — то единственное, что мы как рассказчики можем контролировать, — складывается из того, как мы показываем характеры персонажей, и того, какие из происходящих с ними событий инсценируем. Персонаж, фабула и — то, чему я до сих пор учусь, — хронология: что и когда происходит.





на съемках фильма «зодиак». 2007

VIPER



**я не знаю**, что должен делать режиссер кроме того, что требует сценарий.

**моя работа** в первую очередь заключается в интерпретации. Ты берешь текст и пытаешься придать ему смысл, располагая людей в пространстве кадра. Ты должен вдохнуть в сценарий жизнь через пластическое взаимодействие камеры, лиц, тел и окружающей среды. Это то, что дирижер делает с партитурой композитора.

**для режиссера** поведение персонажей должно быть связано с какими-то осколками эпизодов его собственной жизни. Ты смотришь на них и думаешь: «Я знаю, что это такое». Ты шьешь лоскутное одеяло из вещей, с которыми можешь соотноситься.

## НЕЗАВИСИМОСТЬ

**меня спрашивают**, почему я не снимаю независимое кино. Это не так. Я снимаю независимое кино, просто делаю это на *Sony* и на *Paramount*.

**настоящий анархизм** — не рисовать на стенах дворца, а забраться с краской в королевские покои.



## заказ

**КИНО — ЭТО МОДА.** Фильмы делают, чтобы вы тратили на них деньги. Не надо себя обманывать: у кино больше общего с ботинками и пиджаками, чем с искусством.

**я встретил режиссера,** который хотел перейти из рекламы в большое кино. Он сказал: «Вот, готовлюсь к съемкам». Я спросил: «Что за фильм?» — «Какая-то хрень про копов». И я подумал: «Не дай бог оказаться в ситуации, когда мне придется снимать „какую-то хрень про копов“».

**студии обращаются со зрителями,** как с коровами на скотном дворе. И я не стану заставлять членов съемочной группы работать лучше, если студия думает, что мы производим гамбургеры. «Девушка с татуировкой дракона» — это не гамбургер. «Исчезнувшая» — не гамбургер. Я не работаю в фаст-фуде.

**я не дрессировщик цирковых собачек.** Я не занимаюсь воплощением чужих идей. Я участвую во всем. Я многое изучаю и многое переписываю. Ты делаешь фильм своим.

если в сценарии есть серийный убийца, или любой убийца, мне обязательно его присылают. и каждый раз я отвечаю перед собой на один и тот же вопрос: «хочу ли я быть тем товаром, которым меня хотят продать, или я хочу сделать то, что интересно мне?»

## выбор материала

**КАК-ТО Я СКАЗАЛ:** «Во мне такие демоны, которых вы и представить себе не сможете». Это была шутка. Она вырвана из контекста.

**Я НИКОГДА НЕ ДУМАЮ:** «Мне нужен сценарий про человека родом из округа Марин 1970-х». Это было бы так же скучно, как актеру делать только то, что он уже знает.

**ЕСЛИ В СЦЕНАРИИ ЕСТЬ СЕРИЙНЫЙ УБИЙЦА,** или любой убийца, мне обязательно его присылают. И каждый раз я отвечаю перед собой на один и тот же вопрос: «Хочу ли я быть тем товаром, которым меня хотят видеть, или я хочу делать то, что интересует меня?»

**Я НЕ ЗАНИМАЮСЬ ЭТИМ** ради кого-то. Я делаю то, что диктует мое любопытство.

**ТРУДНО НАЙТИ** то, о чем я смогу размышлять целый год. У меня проблемы с концентрацией внимания — я же музыкальные клипы делал.

**У МЕНЯ ПОСТОЯННЫЕ ПРОБЛЕМЫ** с поиском материала. Мне не нравятся большинство комедий, потому что я не люблю персонажей, которые хотят меня завоевать. Я ненавижу, когда мне пытаются понравиться. Я ненавижу низкопоклонство. И я не люблю фильмы, в которых двое персонажей влюбляются друг в дру-

га только потому, что имена их исполнителей стоят на афише над названием картины.

**Я НЕ ЛЮБЛЮ** коротких путей. Я не люблю, когда мне говорят, кто злодей. Я не хочу сразу знать, кто злодей, а кто герой. Если это станет понятно потом — отлично! Знаете, как у Роберта Макки\* и всех этих людей, которые говорят: давайте все упростим. Так вот: истории не нужно упрощать. Тогда они и становятся интересными.

**трагедия кинематографа** заключается в том, что ему исполнилось всего сто лет, а мы уже думаем, что все про него знаем. Но мы мало что знаем. Мы более-менее научились рассказывать историю о «путешествии героя». Но где-то в недрах еще покоятся ценные минералы, и мы нашли еще не все алмазы. Существует множество других способов шокировать, развлекать, воодушевлять и пугать.

**МОИ РОДИТЕЛИ** пережили Великую депрессию, громкие политические убийства и кубинский кризис. Они считали, что бóльшие безумства уже невозможны. Но каждое поколение сталкивается с новыми ужасами.

\*

Автор популярного пособия по написанию сценариев.



уже довольно тех, кто экранизирует «Тысячеликого героя» Джозефа Кэмпбелла. Это была тема Лукаса и Спилберга. Меня же всегда больше интересовал нуар и фильмы 1970-х вроде «Заговора „Параллакс“». И я стараюсь снимать фильмы, которые не снимают другие.

**я смотрю на «звездные войны»** как на историю двух рабов. С-3РО и R2-D2 переходят от хозяина к хозяину и наблюдают за их ошибками, становясь свидетелями беспросветной человеческой глупости. В первых двух фильмах эта идея еще прослеживалась, но к «Возвращению джедая» от нее ничего не осталось.

**главный плюс** эры стриминга: тот взрыв идей, который происходит, когда люди, стоящие у вентиля, говорят: «Я понятия не имею, чего хочет зритель». Нечто подобное случилось в 1960-х и привело к появлению параноидальной трилогии Пакулы, фильмов про сицилийских мафиози и «Изгоняющего дьявола».

**я слышал про немца**, который дал объявление, что он хочет кого-нибудь съесть. И кто-то откликнулся. Этот немец даже снял видео, как делает жертве анестезию, разрезает ее на части и поедает. Перед смертью жертвы они вместе съели ее гениталии. Это самая мерзкая история, которую я знаю. Когда ты не можешь рассчитывать даже на то, что человек будет бороться за свою жизнь, когда он идет на это сознательно и добро-



на съемках фильма «девушка с татуировкой дракона». 2011

вольно... это настолько за гранью, что просто не умещается у меня в голове. Но даже несмотря на то, что это самая ужасная история на моей памяти, вещи, которые интересуют меня в кино, работают примерно так же. Мне нравится начинать с идеи, открывающей «ящик Пандоры» других идей.

**я боюсь халатности.** Еще я не люблю пауков, змей, акул, медведей и других существ, которые могут превратить меня в звено пищевой цепочки.

**мне нравятся телепередачи** вроде «Медицинского детектива». Моя жена засыпает под тексты вроде: «Тело было найдено недалеко от парковки у супермаркета на федеральном шоссе».

**в каждом квартале** живет какой-нибудь сомнительный персонаж. Я ищу подобные странные истории.

**мы часто** придаем зловещий оттенок обыденным вещам, потому что так интереснее. Я думаю, это свойство человеческого мозга.

**те, кто ругал «семь»,** так же как и все остальные, притормаживают, проезжая мимо места аварии.

**самые яркие** для зрителя моменты фильма те, когда срабатывает их бессознательное чувство — их любопытство. Человек не спустится за тобой в подвал, если ему там ничего не нужно.



ТАК ЖЕ ЧАСТО, как человек говорит: «Я вписываюсь, я все понимаю, я выучил правила», он произносит: «Я думал, что все понятно. Все было очевидно, а потом...» Наверное, это чувство одиночества, это ощущение того, что ты посторонний или что ты не на своем месте, и есть наш главный общий знаменатель.

Я СЧИТАЮ, что все люди — извращенцы. Это основа моей карьеры.

## почерк

если вы создаете продукт, предназначенный для 20 000 000 потребителей, хочется надеяться, что вы открываете себя к интерпретациям других людей и их чувствам.

НЕ ОСТАВИТЬ своего отпечатка на фильме — невозможно.

«ГОВОРЯТ, существует миллион способов снять сцену, но я так не думаю. Я думаю, что способов может быть два. И второй — неправильный», — когда я это говорил, это я как бы пытался пошутить. Но я действительно не

знаю, как снять сцену иначе, чем я могу ее снять. Я не думаю, что есть тысяча способов содрать шкуру с кота — разве что парочка. Твоя точка зрения — все, что у тебя есть.

**ЕСТЬ ВЕЩИ**, которые дороги тебе эстетически; есть способы решения сцены, которые кажутся тебе реалистичными. В итоге ты одинаково решаешь проблемы, поскольку исходишь из одних и тех же критериев.

**ЧЕЛОВЕК НЕ МОЖЕТ НЕ ИМЕТЬ** своей позиции. Каждый день ты 3 000 раз отвечаешь на один и тот же вопрос: «Чего ты хочешь?» Мне платят за то, чтобы у меня была позиция. И мне платят за то, чтобы она была определенной.

**ФИЛЬМ БУДЕТ ГОВОРИТЬ ЗА МЕНЯ**, хочу я того или нет.

**МНЕ НЕ НРАВИТСЯ**, что у меня есть стиль, я этого побаиваюсь. Твой стиль в неменьшей степени складывается из твоих неудач, чем и из твоих достижений. Половина твоего стиля — те глупые ошибки, которые ты постоянно совершаешь.

«говорят, существует миллион способов снять сцену, но я так не думаю. я думаю, что способов может быть два. и второй — неправильный», — когда я это говорил, это

я как бы пытался пошутить. но я действительно не знаю, как снять сцену иначе, чем я могу ее снять.

## создание контекста

**зритель знает:** ты можешь сделать все что угодно. Поэтому главный вопрос не «Что ты будешь делать?», а «Что ты не будешь делать?».

**бóльшая часть режиссуры** — сокращение количества вариантов. Тебе нужно решить, что помогает психологии истории.

**каждый из элементов** составляет пятьдесят процентов фильма: картинка, звук, актерская игра, музыка. Так можно надеяться, что в сумме получится больше ста процентов. Тени для меня не менее важны, чем свет, а декорации сообщают не меньше костюмов или актеров. Актер говорит тебе, что его персонаж — вот такой, но лампа на столе должна говорить тебе что-то еще, и галстук на актере тоже должен что-то тебе говорить.

**ты должен создать мир**, в котором могут произойти события этой истории. Мир, где они не могут не произойти. Где они неизбежны.

**у меня есть проблема** с третьим актом, я это признаю. Меня больше занимают первый и второй. Когда добираешься до финала, то уже вымотан, и потому он получается немного небрежным. Мне намного интереснее мир вокруг героев и их подоплека, чем то, как добраться до конца истории самым занимательным образом.



**на самом деле** единственное, что я пытаюсь сделать, — убрать из кадра те вещи, которые отвлекают от нужной эмоции или заставляют думать не в том направлении. Задача в том, чтобы избавиться от помех.

**наша задача** — направлять взгляд зрителя. Делать так, чтобы он не смотрел на то, что его запутает. Это самое простое определение режиссуры: «Как заставить их смотреть туда, куда нужно?»

## камера

**я отвечаю за две вещи.** Первая: правдоподобно ли поведение персонажей, что субъективно. Второе — положение камеры: откуда я хочу видеть этого героя?

**после «комнаты страха»** я решил пойти в ином направлении. Я снял два фильма подряд, в которых все подавалось в несколько грубой форме, и не был уверен, что и дальше стоит мучить глаза зрителя тем же способом.

Мне больше нравилась идея живых картин или персонажей на авансцене и наблюдения за ними. Меньше быстрых склеек, меньше крупных планов. Как можно более общие планы и не слишком перегруженные ситуации.



на съемках фильма «манк». 2020





у меня есть теория о двух типах работы кинематографиста. Первый — это «способ Кубрика», когда ты стоишь в конце аллеи, а там вдалеке четыре парня избивают пьяницу. Остается надеяться, что зрители понимают, что эта ситуация чудовищна, даже если она не представлена со стороны жертвы, — зритель оказывается в роли свидетеля. Другой тип — «способ Спилберга», когда тебя бросают в гущу событий и ты проживаешь их через то, что происходит, и через то, что говорят персонажи. Это бóльшая степень вовлеченности. В разное время меня привлекали оба стиля, но все же мне интереснее показать нечто и позволить зрителям самим решать, на что смотреть. Я стараюсь выбирать такое положение камеры, из которого видно, что должен увидеть зритель, но с максимально дальнего расстояния. Я стараюсь оставаться причастным только наполовину, я хочу представлять материал так, чтобы не быть чересчур в него вовлеченным. Я говорю себе: «Не слишком ли я вовлечен в действие? Я ведь показываю это людям, которые ничего не знают о персонажах и не хотят быть в гуще этого спора. Может быть, стоит снимать из-за плеча, как будто зритель неожиданно увидел эту сцену, вернувшись из туалета?» Мой визуальный подход ближе к позиции стороннего наблюдателя.



что касается количества камер и съемок с разных точек, то ты можешь рассуждать как маляр: «Чем больше слоев краски, тем лучше». Но есть и практические последствия использования двух камер для максимального охвата: часто ты можешь у них учиться. Несколько дублей — и установочный план готов. Ты можешь подумать: «Теперь у нас есть установочный план, потому что куда же без него». Или же так: «А что если, когда они заговорят об этом, подвинуть камеру сюда...» Все пластично. Ты не обслуживаешь механические фигуры из Диснейленда, нужно оставлять место для воображения. Мы не делаем раскадровок, и, если уж ты называешь себя режиссером, не строй все только на крупных планах.

**каждый раз**, когда ты переходишь на крупный план, зритель сразу понимает: «Это важно». Поэтому нужно очень осторожно и тщательно выбирать, когда именно прибегать к этому приему.

**мне нравится** идея всеведения. Камера — она сначала идеально проходит тут, потом идеально проходит там. У камеры нет личности. Мы просто видим: вот что происходит, и вот что неминуемо произойдет потом.

**я рад, что стедикам существует.** Но всему свое место. Стедикам идеально подходит для съемки с точки зрения пьяного.

если ты что-то понимаешь в цвете, дизайне и свете, тебе как режиссеру остается сделать три вещи. распределить поведение во времени, затем

выбрать моменты, когда все должно развиваться быстро, — и их замедлить, а потом выбрать моменты, когда все должно быть медленно, — и их ускорить.

## ПОЭТИКА

**первое правило кино** — картина должна учить зрителей, как ее смотреть. В этом заключается весь первый акт: аудитории показывают, к чему нужно относиться серьезно, очерчивают характеры и демонстрируют те техники, с помощью которых будет вестись рассказ, создают основы для точки зрения и формулируют правила, которые ты не нарушишь. Или нарушишь.

**В КИНО** мы, как скульпторы, придаем форму времени, поведению и свету.

**ЕСЛИ ТЫ ЧТО-ТО ПОНИМАЕШЬ** в цвете, дизайне и свете, тебе как режиссеру остается сделать три вещи. Распределить поведение во времени, затем выбрать моменты, когда все должно развиваться быстро, — и их замедлить, а потом выбрать моменты, когда все должно быть медленно, — и их ускорить.

**ГЛАВНОЕ** — как дозировать информацию, чтобы публика оставалась с тобой, когда это нужно, отставала, когда нужно отставать, или опережала, когда нужно опережать.

**существует разница** между «кино» и «фильмами». «Фильмы» снимают для зрителей, «кино» — для зрителей и для кинематографистов. «Игра» и «Социальная сеть» — это фильмы, а «Бойцовский клуб» или особенно «Зодиак» — это уже кино. «Бойцовский клуб» — больше,

чем сумма его частей, а «Комната страха» — лишь сумма всех слагаемых.

## публика

На 25 % фильм состоит из картинки, на 25 % — из звука, а еще 50 % в него привносят зрители.

**когда доходит до вопроса:** «А поймет ли это зритель?», я всегда думаю, что кино нужно делать для себя. Я не знаю никакого другого зрителя, для которого я мог бы снимать фильмы. Прежде всего нужно сесть и подумать: «А пойму ли это я сам? Да, мне будет понятно». Тогда можно встать и пойти делать картину дальше, а если ее никто не поймет — это единственный способ узнать, что ты слишком умный.

**я не кайфую** от того, что кому-то нравлюсь. Но я получаю удовольствие от возможности манипулировать и провоцировать. Бывает, сидишь на просмотре и нервничаешь до тошноты, а вокруг 1500 человек вдруг смеются над шуткой, на которую ты потратил кучу времени. Здорово, когда это получается. В каждом режиссере живет цирковой пес, который хочет сделать сальто, чтобы все захлопали.



**Я ПОМНЮ**, как в девять лет смотрел с отцом «Окно во двор». Реймонд Берр выходит из темноты с чемоданом, и я говорю: «Он ее убил и разрезал на куски». Сейчас я вспоминаю это и думаю: «Как же, черт возьми, я тогда догадался?» Вот что такое кино. Кино — это когда у семисот человек одновременно в голове появляется мысль, которую ты им внушил.

**Луис Б. Майер** говорил: «Гениальность киносинематографа состоит в том, что покупатель получает только одно — воспоминание». Именно в этом и состоит режиссура.

**ВЕСЬ ЭТОТ ТИТАН**, алюминий, вся сталь, все стекло и все лазеры нужны только для одного — поделиться чувством. Ничего другого мы не делаем. Причем с совершенно незнакомыми людьми.

**Большинство современных фильмов** не вызывают у людей никаких чувств, поэтому если ты все же способен вызвать у них чувства... то я хочу вызывать чувство дискомфорта.

**Я люблю**, когда есть толика хаоса. А некоторым лишь хочется, чтобы им помогли хорошо о себе думать.

**Меня интересуют фильмы**, которые оставляют после себя шрамы.

**Я люблю «Челюсти»** за то, что после них больше никогда не купался в океане. Я помню лето 1975-го только благодаря «Челюстям».

развлечения должны иметь и небольшой целительный эффект. И некоторые ходят в кино, чтобы им напомнили, что все в порядке. Но я таких картин не снимаю. Это вранье. Все не в порядке.

## карьера

на свою карьеру можно смотреть как на то, что оставишь после себя, а поэтому все должно быть изысканным и безупречным, и ты всегда должен знать, что ты делаешь. С другой стороны, нужно отдавать отчет, что ты все время будешь учиться своему делу на практике. Сегодня я снял бы «Семь» по-другому; я понял, чем занимаюсь, только после «Зодиака» и «Бенджамина Баттона».

**ХИЧКОК СНЯЛ 75 ФИЛЬМОВ**, и 7 из них восхитительны, а о 35 никто никогда не вспомнит. Наверное, я просто тормоз, но мне все равно никогда не снять 75 картин.

**ЭТО СТРАННО, Я СОГЛАСЕН:** сорок лет в деле, и только десять картин в фильмографии. Ну хорошо, одиннадцать — но только десять из них я могу назвать своими. Да, если смотреть объективно, этот факт немного пугает.

дэвид финчер. фот. майкл аведон. 2021

## избранная фильмография

1995

**СЕМЬ.** Камбэк Финчера в большой кинематограф после турбулентного продакшна третьего «Чужого» и зарока никогда больше не работать с киномагнатами. Финчеру — не без помощи Брэда Питта и Моргана Фримена — удалось продать продюсеров и настоять на оригинальной, мрачной концовке. Результатом стал образцовый триллер про маньяка, в каком-то смысле манифест и автопортрет самого режиссера, незаметного человека, который очень хорошо строит планы.



1999

**БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ.** Экранизация популярного романа Чака Паланика. Один из важнейших фильмов взрывного 1999-го, удачно дополняющий «Матрицу» и «Красоту по-американски». В один прекрасный день клерк страховой компании понимает, что у него есть





друг, который выглядит как Брэд Питт. Провалившись в кинозалах, исполненный нигилизма «Бойцовский клуб» становится важной позицией на рынке домашнего видео — подростки всего мира ищут Тайлера Дёрдена в склейках и заучивают правила клуба.

2007

**ЗОДИАК.** В поле зрения режиссера дело о маньяке, на сей раз реальном, легендарном и непойманном. Зодиак, убивавший ради газетных передовиц в Сан-Франциско 1970-х, словно специально создан для Финчера, который не очень-то любит голливудские финалы. Убийцу снова ищут в библиотеках и архивах. Но главным героем оказывается не он, а эпоха и ее кино. Не случайно фильм своей будничной паранойей так смахивает на «Разговор» Копполы и «Всю президентскую рать» Алана Пакулы.



2010

**СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ.** История взросления замкнутого юноши по имени Марк Цукерберг. Своего рода

«Гражданин Кейн» цифровой эпохи. Финчер смело трактует главного стартап-гения нового времени как закомплексованного инфантила с разнообразными маниями. Фильм, вышедший задолго до дачи Цукербергом показаний в американском сенате, весьма выпукло ставит навязчивые вопросы цифровизации и персональных данных. Финчер смотрит на людей, которым ничто нечеловеческое не чуждо.



2014 ИСЧЕЗНУВШАЯ. Еще одна экранизация сверхуспешного романа брачной жизни социопатов и одновременно классическое кинематографическое упражнение в формате «Леди исчезает». Парадокс, но в «Исчезнувшей» не найти не только главную героиню Эми, а и самого автора, который в данном случае предъявляет зрителям чуть ли не идеальную экранизацию, спрятавшись за идеально подобранным актерским составом, сеттингом и увлекательным сюжетом.



2017–2019

**охотник за разумом.** Одно из самых солидных порождений *Netflix*, деконструкция полицейского бадди-муви под влиянием помешательства поп-культуры на маньяках. «Охотник» начинаются там, где начинает буксовать сюжет «Зодиака», в конце 1970-х. Серийные убийства Дэвид Финчер превращает в серийное зрелище, давая зрителю возможность повидаться с самыми одиозными маньяками Америки: от Мэнсона до Берковица.



2020

**МАНК.** Финчер при поддержке *Netflix* воплощает в жизнь мечту своего отца Джека — экранизирует его сценарий о Хермане Манкевиче, точнее, о том, как Манкевич написал сценарий к «Гражданину Кейну». В пандемийный год фильм становится одним из хедлайнеров оскаровской церемонии. Но слишком сложная, утопающая в деталях картина в итоге удостоивается всего двух статуэток — за операторскую работу и костюмы. Финчеру «Оскар» пока не положен.



## избранная библиография

Джон Эйч Ричардсон,  
«Мать с другой планеты» • *John H. Richardson, Mother from Another Planet*, 1992 • Репортаж со съемок «Чужого 3». Из статьи можно узнать о перипетиях создания кинодебюта Финчера, от которого он впоследствии отрекся.

Ричард Дайер,  
«Семь» • *Richard Dyer, Seven*, 1999 • Структурный анализ фильма, помогшего Финчеру вернуться на большие экраны. Дайер — один из комментаторов на DVD фильма.

Джеймс Сваллоу, «Черное око: Фильмы Дэвида Финчера» • *James Swallow, Dark Eye: The Films of David Fincher*, 2003 • обстоятельный рассказ — подготовка, съемки, вырезанные сцены, рецепция — о первом периоде кинокарьеры Финчера до фильма «Комната страха» включительно. В качестве дополнения — аннотированный список нереализованных проектов режиссера.

Дж. М. Тайри, «Архивный боец» • *J. M. Tyree, Archive Fighter*, 2012 • Статья о фильме «Девушка с та-



туировкой дракона». Как и другие тексты о Финчере из журнала *Film Quarterly* — образец вдумчивого критического анализа.

«Дэвид Финчер: Интервью» • *David Fincher: Interviews*, 2014 • Сборник бесед с человеком, который до определенного момента неохотно давал интервью. Последнее в книге — по случаю выхода «Девушки с татуировкой дракона».

«Манк. Разбор» • *Mank. The Unmaking*, 2021 • Детальные интервью с актерами, режиссером, оператором, композиторами и другими создателями картины плюс ее покадровое воспроиз-

ведение. Печатную версию альбома выпустили в преддверии вручения «Оскара» и разослали членам Киноакадемии, с электронной — можно ознакомиться в интернете. Предисловие журналиста Нева Пирса — многолетнего собеседника режиссера.

Адам Найман, «Дэвид Финчер: Игры разума» • *Adam Nayman, David Fincher: Mind Games*, 2021 • Щедро проиллюстрированный альбом, подготовленный Найманом совместно с журналом *Little White Lies*. Их предыдущие книги были посвящены братьям Коэнам и Полу Томасу Андерсону. Выход намечен на осень 2021 года.

дэвид финчер

Издатель: Любовь Аркус. Дизайнер: Арина Журавлева. Составители: Петр Лезников и Василий Степанов. Переводчики: Сергей Афонин и Виолетта Бойер. Над книгой работали: Наталия Бочкарева, Татьяна Ломакина и Аглая Чечот. Подписано в печать 19.07.2021. Формат: 70 × 108 / 32. Тираж 2000 экземпляров. Печать офсетная. Заказ № 03879 / 21. Для читателей старше 16 лет

Подготовлено к печати в АНО ЦКП «Сеанс». 197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский проспект, дом 10. +7 (812) 237-08-42. Отпечатано в ООО «ИПК Парето-Принт». 170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А. +7 (4822) 62-00-17

СЕАНС<sup>№</sup>

R.A | FOUNDATION



