



# МАСТЕР ГОЛОВОЛОМОК

Адам Нейман  
Предисловие Пон Джун-хо

# Адам Нейман

## Предисловие Пон Джун-хо

# ДЭВИД ФИНЧЕР

МАСТЕР ГОЛОВОЛОМОК

Адам Нейман



# ДЭВИД ФИНЧЕР

МАСТЕР ГОЛОВОЛОМОК

Адам Нейман

Предисловие Пон Джун-хо

# СОДЕРЖАНИЕ

|  |   |
|--|---|
| 6–7  | <b>Предисловие</b><br>Пон Джун-хо   |
| 8–19   | <b>Введение</b>   |
| 20–25  | <b>Агрессивная реклама: музыкальные клипы и рекламные ролики</b>  |
| 28–47<br>48–71<br>72–85  | <b>Места преступлений</b><br>1.1 «Семь»<br>1.2 «Зодиак»<br>1.3 «Охотник за разумом»   |
| 88–105<br>106–123  | <b>Максимальная безопасность</b><br>2.1 «Чужой 3»<br>2.2 «Комната страха»   |
| 126–145<br>146–167   | <b>Реальность кусается</b><br>3.1 «Игра»<br>3.2 «Бойцовский клуб»   |
| 170–189<br>190–209   | <b>Зловещие долины</b><br>4.1 «Загадочная история Бенджамина Баттона»<br>4.2 «Социальная сеть»                                |
| 212–231<br>232–251   | <b>Он и Она</b><br>5.1 «Девушка с татуировкой дракона»<br>5.2 «Исчезнувшая»   |
| 254–269  | <b>Магия кино</b><br>6.1 «Манк»   |
| 272–276<br>277–279<br>280–283<br>283–287<br>287–290<br>291–295 | <b>Интервью</b><br>Джефф Кроненвет<br>Ларей Мэйфилд<br>Энгус Уолл<br>Джон Кэрролл Линч<br>Холт Маккэллани<br>Эрик Мессершмидт |
| 296–297  | <b>БЛАГОДАРНОСТИ</b>  |
| 298–301  | <b>УКАЗАТЕЛЬ</b>  |
| 301–303  | <b>БИБЛИОГРАФИЯ</b>   |

# ПРЕДИСЛОВИЕ: ПОН ДЖУН-ХО

때로는 영화들을 두 가지 부류로 나눠 볼 때가 있다.  
‘곡선의 영화’와 ‘직선의 영화’

그렇다. 지극히 개인적이고 주관적인, 심지어 폭력적인  
구분이다.

하지만 지금 내가 필름코멘트 또는 카이에 뒤 씨네마에 이  
글을 쓰고 있는 것은 아니니까,  
읽는 분들도 너그럽게 이해해주시기 바란다.

어쨌든, 영화를 보다보면  
인물과 카메라의 움직임, 화면의 조형과 심지어 음악에  
이르기까지 ...

곡선과 원의 느낌으로 물결치는 영화가 있다.  
‘곡선의 영화’다

반대로 직선과 직각의 날카로움이 러닝타임을 지배하는  
영화들도 있다.  
‘직선의 영화’다.

내게 펠리니, 쿠스트리차의 영화들은 대표적인 곡선  
영화다.  
반면, 대표적인 직선영화는 큐브릭 그리고 데이빗 핀처의  
영화들이다.

특히 핀처의 영화는, 그냥 직선이 아니라 면도날로 베어낸  
듯한 직선의 영화다.  
보논이의 눈과 가슴이 쓰라릴만큼, 예리하게  
베어내버리는 영화.

그렇기 때문에, 그의 영화를 보고 나면,  
언제나 마음의 한구석에서 붉은 피가 흘러내리는 느낌을  
받는다.

그의 정확하고 아름다운 카메라 무브먼트가 남기는  
잔상들.

오로지 그 앵글, 그 사이즈 여야만 하는, 확고하고  
대체불가능한 프레임의 쾌감.  
자로 잰듯 냉정하게 평행선을 유지하며, 결코 무의미하게  
요동치지 않는 카메라와 피사체의 거리

이 모든 것에서 오는 순수한 영화적 흥분이, 흘린 피에  
대한 보상으로 주어진다.

조디악 살인마의 먹잇감이 될 노란택시가 수직의 머리  
위에 떠있는 허공의 카메라와 함께  
(실은 full vfx 쇼트이긴 하지만 어쨌든) 싱크로나이즈 된  
움직임으로 직각의 우회전을 하는 ...  
그런 ‘극단적인’ 쇼트를 예로 들고 싶지는 않다.

경이로운 뮤직비디오를 찍을 때부터, 초창기의 〈에어리언  
3〉〈세븐〉〈파이트 클럽〉등을 만들었을때부터,  
그는 이미 우리시대 최고의 스타일리스트이자 테크니션의  
자리에 있었으니까.

오히려 가장 무색무취하게 찍혀진 조디악 막바지의 그 장면.  
제이크 질란할이 마침내 그 가게를 찾아가 존 캐롤 린치의  
얼굴을 바라볼 때.

또는

제시 아이젠버그가 ( 결코 오지않을 ) 루니 마라의 응답을  
기다리며  
멍하게 랩탑컴퓨터를 바라볼 때,

그 순간 우리는 조용하고 깊은 ‘영화적 출혈’을 느낀다.

가장 고전적이고 덤덤하게 ( 또는 덤덤한 척 ) 찍혀있는  
그 쇼트들에서,  
우리의 무의식은 뒤흔들리고, 마음의 한복판이 날카롭게  
베어져 나가는 것이다.

그것은 오로지 데이빗 핀처만이 만들어 낼 수 있는, 길고  
섬세한 일직선의 핏자국이자,  
무척이나 아름다운 영화적 흥터이다.

2021.03.16  
봉준호

Я склонен классифицировать фильмы, которые смотрю, на два типа: «линейный» и «извилистый». Это очень субъективный метод классификации, и разделение, которое я предлагаю, выглядит суровым, возможно даже жестоким.

Но я не эксперт-критик, пишу для Film Comment или Cahiers du Cinéma, поэтому надеюсь, что читатели простят примитивность моего метода.

Некоторые фильмы изобилуют изгибами. Во всем, от персонажей до движения камеры, мизансцен и музыки, нас окутывают волны и круговые движения. Это «извилистые» ленты.

В других фильмах на всем их протяжении выражено преобладают резкие линии и углы. Я отношу их к «линейным».

Для меня Феллини и Кустурица служат примером извилистого кинопроизводства, в то время как Стэнли Кубрик и Дэвид Финчер – мастера линейного.

Финчер даже выходит за рамки линейного и режет с такой острой, как бритва, и с такой точностью, что нашим глазам и сердцам почти больно смотреть.

На самом деле всякий раз, когда я заканчиваю просмотр какого-нибудь из его фильмов, то чувствую, будто краешек моего сердца кровотоцит.

Требуемые им красивые движения камеры оставляют навязчивые, неизгладимые впечатления, в то время как яростно уверенная в себе композиция – где никакой другой ракурс или кадр просто немыслимы – доставляет вам полное удовлетворение. Камера и объект съемки всегда движутся параллельно, сохраняя идеально отмеренное расстояние, никогда не вступая в ненужное соперничество.

Чистый кинематографический экстаз, полученный в результате, с лихвой компенсирует трудности съемки.

Я не хочу говорить об «экстремальных» примерах, таких как потрясающий кадр с желтым такси, снятым сверху, в фильме «Зодиак» (на самом деле – визуальный эффект), где камера делает плавный поворот на 90 градусов идеально синхронно с автомобилем, который является целью серийного убийцы.

Со времени его вызывающих благоговейный трепет музыкальных клипов и первых фильмов, таких как «Чужой 3», «Семь» и «Бойцовский клуб», Дэвид Финчер оправданно считается визионером и мастером технических решений.

Но я бы предпочел поговорить о гораздо более простом, непритязательном кадре ближе к концу фильма, в котором Джейк Джилленхол сталкивается с Джоном Кэрроллом Линчем в скобяной лавке.

Или когда Джесси Айзенберг тупо уставился в ноутбук, ожидая ответа от Руни Мары, в «Социальной сети». Ответа, который никогда не придет.

Подобные моменты незаметно наносят самые глубокие порезы, заставляя нас беспомощно истекать кровью.

Такие классические и (казалось бы) обычные кадры мощно потрясают наше бессознательное, пронзая сердца точно посередине.

Этот длинный, прямой, точный разрез может нанести только Дэвид Финчер, после чего у нас остается красивый кинематографический шрам.

16 марта 2021 года

Пон Джун-хо

# ВВЕДЕНИЕ

## 1. Самая опасная игра

Роберт Грейсмит: «Человек – самое опасное животное из всех... Я знал, что где-то это слышал. «Самая опасная игра»! Фильм о парне, который охотится на людей ради спортивного интереса. Люди! Самая опасная игра!»

Пол Эйвери: «Что еще там за парень?»

Роберт Грейсмит: «Это граф Зарофф».

Пол Эйвери: «Зарофф? Через 3?»

В начале фильма Дэвида Финчера «Зодиак» (2007) газетный карикатурист Роберт Грейсмит связывает загадочные закодированные послания и астрологический псевдоним неуловимого серийного убийцы со злодеем из классического хоррора 1932 года «Самая опасная игра» об аристократе-психопате, для которого вопрос жизни и смерти стал способом проведения досуга.

Фильмы Дэвида Финчера наполнены опасными играми с участием высших хищников: вспомните Джона Доу в исполнении Кевина Спейси в ленте «Семь» (1995), одинокого посланника небес, исполняющего библейские наказания, пока не пойдет настоящий дождь, который смоем отбросы с улиц; или Эми Данн из фильма «Исчезнувшая» (2014), превратившую окружающих в марионеток из идущего в прямом эфире «Панч-энд-Джуди-шоу». Зловещие заговоры множатся в «Игре» (1998) и «Бойцовском клубе» (1999), параноидальных триллерах, главные герои которых задаются вопросом, кто их дурачит и почему. В других фильмах главные герои режиссера демонстрируют исключительный мятежный интеллект. Скептицизм по поводу статус-кво и желание его разрушить, будь то путем создания систем или проникновения в них или вовсе их уничтожения с лица земли, связывают террориста Тайлера Дердена из «Бойцовского клуба» с извратливым Марком Цукербергом из «Социальной сети» (2010) и невозмутимой героиней «Девушки с татуировкой дракона» (2011).

Немногие режиссеры так же охвачены идеей вертикального контроля – от напоминающих паноптикум тюрем в фильмах «Чужой 3» (1992) и «Комната страха» (2002) до политических махинаций в «Карточном домике» (2013–2018), связанных с игрой во власть, – и немногие подготовлены к ее осуществлению. За



последние тридцать лет Финчер создал и поддерживал опережающую его репутацию формальной строгости и технократической точности, кинопроизводства как борьбы за сантиметры. В 1939 году, осматривая натурную съемочную площадку студии RKO, Орсон Уэллс заявил, что «кино – это самая большая электрическая железная дорога, которая была у кого-либо из мальчишек»; наиболее лаконичным определением кинематографа Дэвида Финчера было утверждение, что, согласно его часам, поезда ходят по расписанию.

## 2. Взгляд Орсона Уэллса

В 1943 году популярная радиопрограмма CBS Suspense («Неизвестность») транслировала аудиоверсию «Самой опасной игры» с Орсоном Уэллсом в главной роли графа Зароффа – превосходный выбор актера, основанный на славе звезды в роли Ламонта Крэнтона в «Тени», – фантастического мстителя, утверждающего, что ему знакомо зло, таящееся в сердцах людей. Несколькими годами ранее, в 1940 году, Уэллс планировал экранизацию для RKO романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы», тоже о безумном изгнаннике, правящем изолированным королевством. В 1942 году, после переезда в Бразилию для съемок в итоге незаконченной панамериканской одиссеи «Все это правда», Уэллса стали воспринимать как американца Курца, идеалиста-иконоборца, играющего в опасные игры на деньги студий. Немногие кинематографисты когда-либо были столь притягательными на экране или вне его, как Уэллс. Именно поэтому за прошедшие годы он неоднократно становился героем многих исторических произведений и биографий. Существует целый поджанр того, что можно было бы назвать кино, посвященным Уэллсу, с драмой Финчера «Манк» 2020 года в качестве последнего и наиболее спорного современного дополнения. В нем Уэллса играет британский актер Том Бёрк, и его герой смотрит на мир с ленивой, едва скрываемой уверенностью в собственном превосходстве. Так происходит до тех пор, пока ему не бросают вызов. В этот момент его темные зрачки вспыхивают и расширяются, что в сочетании с короткой стрижкой «Цезарь» и козлиной бородкой придает дьявольский вид человеку, которого коллеги называют в фильме «гением с собачьей мордой». Этот Уэллс мелькает в основном в быстрых вставках, подтверждающих его стремление сыграть Курца, а также напоминающих его роли в «Тени» и «Незнакомце» (1946) и в «Гражданине Кейне» (1941) – фильме, работа над которым служит фоном для «Манка».

Но его внешность наводит на мысль и о другом режиссере. Как отмечает К. Остин Коллинз из Rolling Stone, «Орсон Уэллс из «Манка» имеет поразительное физическое сходство не только с настоящим Уэллсом, но и с неким Дэвидом Финчером».

Если визуальное уравнивание Бёрка в роли Уэллса в «Манке» с Финчером действительно намеренное – ключевое слово «если», – вероятно, его лучше охарактеризовать как сиюминутную шутку, а не как серьезную попытку режиссерского автопортрета.

Там, где Уэллс был не прочь оказаться в центре своих фильмов – даже с более поздними, непривлекательными воплощениями в «Прикосновении зла» (1958) и «Полуночных колоколах» (1966), полных болезненных глубин самоуничтожения, – Финчер навязывает свое присутствие через поступки и психологические портреты персонажей: часовщиков и взломщиков сейфов; хакеров и террористов, детективов и серийных убийц.

### 3. Рецидивист

Именно серийные убийцы обеспечивают самую четкую сквозную линию фильмографии Финчера на сегодняшний день. «Семь», «Зодиак» и оригинальный сериал Netflix «Охотник за разумом» (2016–2019) образуют неофициальную трилогию, посвященную криминальным расследованиям и поимке преступников. Взятые вместе, они предполагают, что познать зло, скрывающееся в сердцах людей, можно, заглянув внутрь себя. Ни один американский режиссер этой эпохи – да, вероятно, и вообще ни один режиссер – не отождествлял себя с серийными убийствами так, как Финчер; и он признает этот факт, изображая самоуничтожительную комедию. «Я знаю, что, если в сценарии есть серийный убийца – или любой другой тип убийцы, – его должны прислать мне, – сказал он в интервью Playboy в 2014 году. – У меня нет выбора». Вспомните мучительные комментарии Питера Лорре в конце фильма «М» (1931) об ужасе быть управляемым бессознательными побуждениями. Четко выверенный результат режиссера «М» Фрица Ланга обеспечивает один из возможных критериев для маниакально, геометрически точного собственного кинематографа Финчера. «Видение мира Ланга глубоко выражено его визуальными формами», – писал Эндрю Саррис в 1968 году, и в фильмах Финчера прослеживаются странные отголоски иконографии немецкого мастера. Оба режиссера разделяют любовь к картам, лабиринтам и подземным камерам; оба очарованы системами и структурами, преступлением и наказанием, и особенно кукловодами и моделями поведения. В ленте «М» Ланг использовал вкрадчивую мелодию Эдварда Грига «В пещере Горного короля», предвещающую появление злодея; в «Социальной сети» Финчер переделал композицию в комичный контрапункт, сопровождающий гребную регату.

«Я глубоко очарован жестокостью, страхом, ужасом и смертью», – однажды признался Ланг. Идея автора-как-серийного-убийцы не так предосудительна или абсурдна, как может показаться. Обе эти практики основаны на принуждении к повторению, на уликах, оставленных, сознательно или нет, для изучения следователями. Самые выдающиеся режиссеры – те, чьи фамилии превращаются в прилагательные, совпадающие с восприятием их фильмов, – это рецидивисты, заманивающие критиков и зрителей на роли психологических профилировщиков. Сказать, что фильм финчеровский – в стиле Финчера, как угодно, – значит отметить, что он на определенном уровне озабочен процессом, мелочами и накоплением деталей; задачей, которая движет его персонажами и заставляет нас смотреть вместе с ними, часто из-за их плеча, втягиваясь в расследования и допросы. «Мы собираем все улики, – объясняет свое одинокое призвание к наблюдениям детектив в исполнении Моргана Фримана в фильме «Семь». – Собираю все снимки и образцы, все записываю, отмечаю, когда что-то происходит... складываю все в аккуратные маленькие стопки, а потом – в папку, на случай если это когда-нибудь понадобится в зале суда».



Дело против Дэвида Финчера как автора на самом деле начинается с самого Финчера. Во введении к антологии 2014 года «Дэвид Финчер. Интервью» Лоуренс Нэпп пишет, что его герой «ненавидит, когда его определяют как автора», но что «потребность [Финчера] в абсолютном контроле... Я вынуждает его неохотно, но взять на себя ответственность за свою работу». Это двойное видение режиссера как неохотно действующего номинального руководителя и начальника, помешанного на контроле, сходится в «Исчезнувшей», в сцене, где дорогостоящий судебный адвокат тренирует клиента оттачивать манеру речи, осанку и производимое впечатление для предстоящего выступления в телевизионном шоу. Размещенная примерно в середине триллера, наполненного хичкоковскими тропами (альтернативное название – «Леди исчезает»), риторика адвоката и методика Павлова – «Я тебя выдрессирую» – служит одновременно хичкоковской эпизодической ролью и намеком на личность самого Финчера – его характер лучше всего выражен в собственной цитате: «Люди скажут, что есть миллион способов снять сцену, но я так не думаю... Я считаю, что, возможно, есть два способа, и второй – неправильный».

Фильм «Исчезнувшая» драматизирует резкий ультиматум «или по-моему, или никак» с помощью сюжетной линии, явно направленной на борьбу и поддержание контроля, будь то в браке, публикации в СМИ или над восприятием самой реальности. «Исчезнувшая» также соответствует другому девизу Финчера о заинтересованности в «фильмах, которые оставляют шрамы» (подзаголовок критического исследования Марка Браунинга 2010 года о режиссере) – это его комментарий 1996 года, когда Финчер продвигал фильм «Семь». Уравновешивание пыток с калечащей моралью Ветхого Завета в этой картине должно было восприниматься с недоверием (тем лучше для втирания в открытые раны), но его мотив увечья распространяется через «Бойцовский клуб», чей потенциальный участник обжигает руку щелоком в знак преданности делу, на «Девушку с татуировкой дракона», героиня которой – ангел-мститель, вырезающая алые буквы на груди своего насильника, и на «Исчезнувшую», где хичкоковская блондинка орудует канцелярским ножом против врага – и это наряду с другими провокациями, которые придают фильмам Финчера ощущение нездоровой зрелищности.

В авторском исследовании 1968 года The American Cinema («Американское кино») Саррис распределил потенциальных кандидатов в пантеон по благозвучным категориям: «Слегка симпатичный»; «Выразительная эзотерика»; «Напряженная серьезность». Главу о Финчере можно было бы вполне обоснованно назвать «Продаваемым садизмом» или «Хладнокровной жестокостью».



Жестокость, прежде всего, осознанная, и поэтому виртуозная, приводящая в замешательство – абсолютная тактильность объектов, обстановки и поведения, дополненная ощущением того, что ты каким-то образом выше всего этого, – послужила отличительной чертой стиля Финчера. Его фильмы сняты в основном в рамках устоявшихся жанровых структур, но узнаваемы по плавным движениям камеры, стремительной смене кадров и завораживающим мизансценам с неглубоким фокусом, притягивающим внимание зрителя, как сверкающий шар гипнотизера. Хотя это и не является обычным «погружением», появляющимся в результате эффекта гиперфокусировки, все это множество деталей вызывает странное, почти подсознательно возникающее ощущение, что тебя поймали и затащили в самую гущу событий. Это не кино с широко закрытыми глазами, а мутный параноидальный водоротов судьбы – в буквальном смысле, как в «онлайн-трилогии» из «Социальной сети», «Девушки с татуировкой дракона» и «Исчезнувшей».

«Мне интересно просто представить что-то и позволить людям самим решать, на что они хотят смотреть», – сказал Финчер, подчеркивая противоречие между его изнурительным процессом «а-наоборот-неправильно» и парящим всеведением конечного продукта – всевидящая, всезнающая и соблазнительно всемогущая перспектива, сродни Лангу и его «видению мира», но с элементом кинетизма Спилберга и сардонической, мастерски снятой недоброжелательностью Кубрика.

В ноябре 2020 года, перед выходом «Манка», New York Times Magazine опубликовал восхищенную статью о режиссере под названием «Невозможное видение Дэвида Финчера». В ней штатный сценарист Иона Вайнер должным образом перечислил традиционные характеристики личности Финчера как режиссера – его неополлоническую точность; его сизифову склонность снимать по несколько дублей; его дарвинистский подход к решению проблем на съемочной площадке и на этапе постпродакшена, – и в то же время предоставил ему платформу, где он может оплакать результирующее (но, как подразумевает автор, абсолютно точное) восприятие себя как «нервного художника-диктатора». «Я понимаю: этот парень – перфекционист, – сказал Финчер, говоря от третьего лица и, как всегда, слишком сильно протестуя. – Нет, просто есть разница между посредственным и приемлемым».

То, что разница между посредственностью и признанием иногда незаметна невооруженным глазом – или для актеров, которые жалуются интервьюерам на

диктаторские замашки Финчера, – вряд ли имеет значение: снимайте все подряд, и пусть Господь отсортирует нужное в монтажной. Более насущная разница для критиков заключается в различии между внешним совершенством и давно предложенными кинокритиком и теоретиком кино Эндрю Саррисом авторскими критериями «внутреннего смысла». Это эфемерная «субстанция», заложенная в основу режиссерского стиля, благодаря которой он становится таким узнаваемым. «Я хочу построить дом из своих фильмов», – сказал Райнер Вернер Фассбиндер (который мог бы добавить, что его желаемое суперсооружение, несомненно, будет развалюхой). Одним из аргументов против Финчера может быть то, что он создает кондоминиумы: изящные, стильные, роскошные и взаимозаменяемые. Именно такой дом саботирует персонаж «Бойцовского клуба», чье отвращение к массовому производству (и людям, занятым в нем) противоречит фанатичной эффективности его собственной доктрины террора. Именно в расколе между Тайлером Дерденом и его ясновидящим хозяином – бездельником, который жаждет, чтобы дьявол сидел у него на плече и направлял его руку, – мы видим один из лучших аргументов если не за, то о Финчере. Возможно ли, чтобы настоящий художник вышел за – или превзошел – пределы мира рекламы, или внимательный просмотр конкретно этой фильмографии эпохи поколения X подобен листанию каталога бытовой электроники Sharper Image?

То, что в работе другого режиссера можно было бы принять за подпись, в работе Финчера иногда напоминает штрих-код, или логотип, или гарантию контроля качества. Он сделал себе имя в рекламных роликах и не расстался с ними; в феврале 2021 года он курировал рекламу Суперкубка для Anheuser-Busch, в кульминационных черно-белых пассажах которой использованы те же оттенки серого, что и в кинематографических шедеврах вроде «Манка». Финчер не единственный автор, работавший в рекламе – Дэвид Линч делает это постоянно, – но ролики Линча каким-то образом принадлежат исключительно ему, в то время как рекламные ролики Финчера, как и его музыкальные клипы, послужили образцами для других лидеров в этой области. Рекламные ролики, созданные Финчером в 1980-х и 1990-х годах для Levis, Nike и Coca-Cola, помогли пересмотреть визуальный стиль телевизионной рекламы в США. Обычно в этот момент принято упоминать, что продюсерская компания, которую Финчер помог создать в качестве внеголливудского инкубатора талантов, называлась Propaganda Films.

#### 4. История видения

Продвижение Дэвида Финчера в рекламе было во многом связано с особым «внешним видом» его телевизионных роликов, смесью блеска и обыденности, обычно более соблазнительной, чем рекламируемые продукты. Реклама Colt 45 1988 года объединяет множество ярких необъяснимых символов и творит поэзию с помощью явного несоответствия элементов: движущиеся статуи; щелкающие зубами ротвейлеры; [актер] Билли Ди Уильямс; пивная банка, наложенная на модернистскую офисную башню в том же стиле, что







и начальные титры в «Комнате страха». Слоганы «цель оправдывает средства» – «это всегда срабатывает» становятся шуткой, которая также служит заявлением о цели. Та же уверенность видна в музыкальных клипах, которые Финчер снял для таких суперзвезд, как Мадонна, Aerosmith и The Rolling Stones.

Все они и прежде имели опыт в области управления имиджем, но с готовностью полностью подчинились видению режиссера, трансформировавшему Мадонну и Джорджа Майкла, которые вместе с менее динамичным Доном Хенли снялись в трех клипах. Каждый из них был номинирован на премию MTV Video Music Awards 1990 года в категории «Видео года». Это рекорд для одного режиссера, который, вероятно, никогда не будет побит; он показывает, насколько успешным и влиятельным Финчер стал в производстве видеоклипов к своим двадцати пяти годам. Даже больше, чем Майкл Бэй, Спайк Джонз или Хайп Уильямс – или любой из его коллег в компании Propaganda Films. Профессиональный путь Финчера иллюстрирует развитие и усовершенствование того, что ученый Марко Калавита определяет как «эстетику MTV» в американском игровом кино. Это в свою очередь объясняет несколько настороженное отношение к его работам со стороны киноманов старой гвардии. Если карьера Финчера – это история авторского видения, то можно сказать, что его изысканные приемы визуализации по итогу (перефразируя еще одну из броских категорий кинокритика Сарриса) наименее значимы из всего, что он делает.

В некотором смысле аргументы за и против Финчера во многом одинаковы: он опытный специалист с базовым чутьем на то, что поразит или расстроит основную аудиторию, его фильмы – особенно блокбастер, каким неожиданно оказался фильм «Семь», – внесли свой вклад в шок-тренинг. Всегда полярно противоположный прием его фильмов зрительской аудиторией никогда не был более очевиден, чем в дискурсе вокруг «Манка», тонального отклонения в его фильмографии и нишевого проекта, который, вероятно, не получил бы зеленый свет при бюджете в 25 миллионов долларов для любого другого работающего в настоящее время американского режиссера – и, конечно же, ни от какой другой студии, кроме Netflix, компании, не заботящейся о продаже билетов или заполнении мест в зале (и которая внесла свой вклад в наследие Уэллса, помогая субсидировать, реконструировать и распространять его незаконченный фильм «Другая сторона ветра»). «Манк» – фильм, снятый, распространяемый и анализируемый под эгидой авторизма<sup>1</sup>, даже несмотря на то, что он драматизирует двойственное отношение



1 Теория авторского кино. – Прим. пер.

Финчера к авторизму как теории, практике и мифологии, независимо от того, применяется ли он к себе или к кому-либо еще, включая Орсона Уэллса. «Я думаю, любой, кто что-нибудь знает, в курсе, что пытаться заставить войска смотреть в одном направлении чертовски сложно, – сказал Финчер Неву Пирсу из Collider в 2021 году. – Если вы считаете, что вам удастся представить единую красивую формулировку для группы людей разных поколений с разными интересами и образованием, разделенных разными личными переживаниями, и просто рассказать им, как вы хотели бы, чтобы развивался сюжет, тогда просто откиньтесь на спинку стула и наблюдайте за происходящим». Или, как лаконично выразился Финчер в 2012 году в The Playlist: «Реальность кинопроизводства, знаете ли, напоминает трахающихся крыс».

Выступая с этой философской позиции, «Манк», подобно термиту, сводит на нет миф о Тотальном Режиссере, а Уэллс служит фоном для его реального главного героя, Германа К. Манкевича, скромного словоблудника и самобытного трахальщика крыс, занимающего центральное место в закулисной мелодраме, детали которой частично почерпнуты из эссе Полин Кейл 1971 года «Воспитание Кейна». Сомнительная и разоблачительная статья Кейл в духе научных сплетен использовала Уэллса в качестве пугала, чтобы выразить недовольство автора Саррисом и его приверженцами – сторонниками авторского кино. Выход «Манка» послужил поводом для повторного разбирательства, а также для повторного перечисления списка обид между Уэллсом и Манкевичем, кульминацией которых стал комментарий последнего по случаю присуждения им обоим «Оскара» за лучший оригинальный сценарий «Гражданина Кейна»: «Я очень рад принять эту награду в отсутствие мистера Уэллса, потому что сценарий был написан в отсутствие мистера Уэллса».

### 5. «Фальшивка»

В «Манке» эта фраза использована в качестве заключительного кульминационного момента. Достаточно сказать, что значительная часть критиков и киноведов забыла рассмеяться. «[Дэвид] Финчер недостоин носить с собой видеоискатель [Орсона] Уэллса», – написал Джозеф Макбрайд на веб-сайте Wellesnet, принимая хвалены композиционные способности режиссера, а также символическое наложение, случайно закодированное в визуальном приколе «Манка»: Уэллс в роли Финчера. Испепеляющее эссе Макбрайда «Манк и призрак прошедшего Рождества» послужило объединяющим фактором для онлайн-недоброжелателей на платформах социальных сетей, таких как Letterboxd и Twitter, даже несмотря на то, что «Манк» был радостно принят основными критическими изданиями как пресловутое «любовное послание кинематографу» – тот же эпитет применяли к фильму «Артист» (2011), получившему премию «Оскар», на которую, казалось, рассчитывал и «Манк». Эссе «Манк и призрак прошедшего Рождества» происходит из собственного источника любви к кино, и оно настолько убедительно и авторитетно, насколько можно было ожидать от ученого, написавшего книгу (на самом деле их три) об Уэллсе и мотивированного привлечь к

ответственности за фильм его создателя – или, может быть, как в случае с «Исчезнувшей», упрекнуть – за множество исторических неточностей и отсутствие пиетета перед истинным провидцем.

Противостоянию Финчера с приверженцами Уэллса (или его собственными готовыми и нетерпеливыми ненавистниками) не помогло то, что во время европейского пресс-тура, посвященного выходу «Манка», он сослался на насмешливую оценку карьеры режиссера в предшествующем посвященном ему фильме «Фальшивка» 1973 года, сказав, что тот «начал с вершины и [с тех пор] прокладывал себе путь вниз». Безжалостно классифицируя Уэллса как «шоумена и жонглера» – театрализованную личность, которой «Фальшивка» целенаправленно орудует как волшебной палочкой, – Финчер также упомянул о «бредовом высокомерии» и «вульгарной незрелости», которые, по его мнению, подорвали перспективы Уэллса после «Гражданина Кейна». Как подразумевает Макбрайд, в этой упрощенной и лишенной симпатии оценке потенциально присутствует некая проекция: хотя между «Гражданином Кейном» и «Чужим 3» нет правдоподобной аналогии, стоит помнить, что в 1991 году, снимая в Англии разваливающийся по швам сиквел франшизы стоимостью 60 миллионов долларов, 29-летний Финчер был охарактеризован развлекательной прессой (и советом директоров 20th Century Fox) как самый бредовый и высокомерный неоуэллсианский незванный гость, вторгшийся в Голливуд через MTV, а не через Mercury Theater, и безнадежно проваливший свое первое студийное задание.

Заливая раны после «Чужого 3» – фильма, от которого он продолжает открещиваться по сей день, повторно отредактированного студией, что сделало его более похожим на фильм Уэллса «Великолепие Амберсонов» (1942), Финчер в итоге нанес ответный удар фильмом «Семь», менее значительным и более свободным, с большим охватом и более длинной «тенью». С точки зрения формы и исполнения «Семь» остается, вероятно, самым совершенным фильмом закоренелого перфекциониста – возможно, совершенным до безобразия, – и его успех, достигнутый не вопреки жестокой крайности, а как ее прямой результат, трансформировал репутацию Финчера, превратив его из несостоявшегося хранителя прибыльной интеллектуальной собственности в самоценный студийный актив. Такой поворот судьбы позволил Финчеру вернуться на студию Fox в 1999 году с серьезной репутацией и продиктовать условия для создания «Бойцовского клуба», дикого, явно намеренно несовершенного фильма, который вызвал навязчивую преданность фанатов (и презрение со стороны истеблишмента), преобразившую режиссера из многообещающего профессионала в культового героя, а его имя позже – в товарный знак, независимо от коммерческой ориентированности фильмов («Бойцовский клуб» по своей задумке, между прочим, выступает против такого).

С этого момента переход Финчера от мейнстрима («Игра», 1997) к престижному кино («Социальная сеть», 2010) и от него к адаптации бестселлеров («Девушка с татуировкой дракона» и «Исчезнувшая») хорошо задокументирован, но первоначально Финчер планировал продолжить свою дебютную линию фильмом «Манк», который должен был не только отсрочить или полностью отменить «Семь», но и дать толчок нелестным критическим сравнениям между ним и Уэллсом на десятилетия вперед. Сценарий «Манка» был написан отцом режиссера Джеком, репортером Life, который тяготел к представлению

Кейл о Манкевиче как о бравом рыцаре Алгонквинского круглого стола – образ, подкрепленный многочисленными цитатами из «Дон Кихота» в сценарии. Однако для Финчера-младшего первый черновик сценария «Манка» зашел слишком далеко, очернив Уэллса, который так и не закончил свою собственную версию Дон Кихота, «страдающего манией величия». Как Финчер сказал Vulture в 2020 году: «Когда я на два года уехал в Пайнвуд, куда меня наняли для создания каталога названий для многонационального медиа-конгломерата, у меня был другой взгляд на то, как должны работать сценаристы и режиссеры... Я отчасти возмущался подходом [сценариста], противоречащим авторскому кино, и чувствовал, что то, о чем действительно нужно говорить, – это понятие принудительного сотрудничества: вам может не нравиться тот факт, что вы обязаны стольким разным дисциплинам и наборам навыков при создании фильма. Но если вы не признаете их, то допустите промах».

## 6. Игры разума

«Если вы ввязываетесь в это, – сказал однажды Уэллс о Голливуде, – у вас нет права становиться озлобленным. Вы тот, кто сел и присоединился к игре». Казалось бы, со времен хаотичного опыта «Чужого 3» Финчеру удавалось справляться с обеими задачами, удерживая и оттачивая свою язвительность (никогда не было такой желчности, как в «Манке», кульминацией которого является сцена, где герой срыгивает съеденный ужин на хозяина), демонстрируя при этом поразительные способности и готовность играть в игру, которой он быстро обучился. Игры и мастерство их участников занимают центральное место в фильмах Финчера с их атмосферой удушающей клаустрофобии, четко очерченными границами – особенно в «Чужом 3» и «Комнате страха», где закрытые помещения представлены в виде трехмерных шахматных досок, – и общим акцентом на правилах и предписаниях: «Выяснение цели игры – это и есть цель игры»; «Первое правило бойцовского клуба – не говорить о бойцовском клубе». Его процедуралы<sup>2</sup> концептуально организованы вокруг подсказок и кодов. Общим же знаменателем между убийцами мужского и женского пола в фильмах «Семь», «Зодиак» и «Исчезнувшая» является тенденция передавать свои мысли через зашифрованные сообщения.

В «Комнате страха» мать и дочь, скрывающиеся в разгар вторжения в дом, пытаются привлечь внимание их соседа импровизированным сигналом азбуки Морзе, переданным с помощью фонарика. В «Девушке с татуировкой дракона» пропавшая девочка ежегодно посылает члену семьи цветы в день своего рождения – жест, предназначенный утешить старика в ее отсутствие, почти сводит его с ума.

Склонность к игре находит свое самое угрожающее и тревожное выражение в «Зодиаке», в центре которого пара взаимозависимых и искусных в интеллектуальных играх персонажей: киноман Роберт Грейсмит, которому нравятся головоломки, и Зодиак, который любит их создавать. Интерес к играм также присутствует в розыгрышах Space Monkeys в «Бойцовском клубе», поющих в стиле Nirvana, озвучивая смайлик высотой в десять этажей на фасаде офисного здания; или в резком дуновении подросткового настроения, исходящем от «Социальной сети», где внезапно ставшие миллиардерами юноши используют алгоритм видеоигры Hot or Not для превращения в пользователей сети всех

2 Процедурал – фильм и сериал о какой-либо профессиональной сфере. – Прим. пер.





студентов Гарварда. Гипотеза Кейл о «Манке» состоит в том, что Манкевич задумал сценарий «Гражданина Кейна» как скрытую атаку на Уильяма Рэндольфа Херста, но в стратегически беллетризованном пересказе мифа Финчером правила игры искажаются. Меланхолия Манка и необычайно прямая политическая линия исходят от его тезки, беспомощно наблюдающего, как небрежное замечание о силе внушения кинематографа вдохновляет его боссов субсидировать серию кинохроник, разоблачающих прогрессивного кандидата на пост губернатора Калифорнии Эптона Синклера. Здесь зыбкое недоверие, которое Луис Б. Майер в исполнении Арлисса Ховарда цинично называет «магией кино», мутирует в фальшивые новости, и правдолюбец невольно способствует созданию студии Propaganda Films.

Именно в дилемме человека, который гордится тем, что он песок, а не масло в шестеренках голливудского молоха, но признает свою собственную вину в качестве винтика этой махины, «Манк» начинает обретать смысл и как драма, и как фрагментарный автопортрет художника, с Финчером, оказавшимся где-то между Уэллсом и Манкевичем и, в некотором смысле, сочувствующим обоим. Жестко регламентированное отношение к разделению творческого труда, которое привело к тому, что режиссер исключил возможность когда-либо писать собственные сценарии – настаивая в интервью, что он слишком занят своей работой, чтобы пытаться делать что-то еще, – парадоксально легло в основу того, что из-за нескольких штрихов некоторые зрители увидели в «Манке» досадное возвеличивание закулисного сценариста. Отсюда заявления защитников Финчера о том, что он демонстрирует возврат к подлинно авторскому творчеству старой школы, более близкому по духу и исполнению к Хичкоку, который, работая над присланными сценариями, всегда навязывал свою личность и идеи исключительно с помощью мощи и необычности своей техники, чем к Уэллсу или даже к сверстникам его поколения – Полу Томасу Андерсону или Квентину Тарантино, которые обитают в более разнородной среде сценаристов и режиссеров, и в результате в их поддержку легче выступать. Они, как правило, приводят к эксцентричной экуменической кинофилии, намного более широкой, чем оценка Финчером Нового Голливуда: когда режиссера попросили перечислить его любимые фильмы всех времен, Финчер составил список, в котором не было лент, снятых ранее «Гражданина Кейна» и позже «Терминатора» (1984), а на вершине теснились «пробные камни» 1970-х: «Вся президентская рать» (1976), «Китайский квартал» (1974) и «Таксист» (1976).

Лоуренс Нэпп написал, что совет Джека Финчера сыну Дэвиду накануне его прихода в кинобизнес звучал так: «Учись своему ремеслу – это никогда не помешает тебе стать гением». Выбирая, персонализируя и (в зависимости от своего опыта) возвышая либо оригиналы, либо литературные адаптации, Финчер создает фигуру гения-ремесленника в духе Ланга – или, перефразируя Томаса Шатца, гения в системе, но не обязательно принадлежащего ей. Именно эта весьма удобная и продуктивная позиция режиссера в Голливуде – а в последнее время и в Кремниевой долине, примером чего является эксклюзивная сделка с Netflix, субсидировавшей съемки «Карточного домика», «Охотника за разумом», а также «Манка», – заставляет недоброжелателей усомниться в вердикте Финчера об отсутствии «дисциплины» у Уэллса и ставит под сомнение его собственную многонациональную,

вертикально интегрированную продукцию, особенно когда его «бескомпромиссное» отношение сравнивается с подлинным уэллсовским бунтарством. «Бойцовский клуб» – вероятно, самый спорный фильм Финчера и, если не считать «Чужого 3», принесший больше всего огорчений его финансистам; он представляет и даже празднует крах глобального финансового порядка. Но его низвержение – как и садизм – продается; в конце концов, за все эти комнаты в общежитиях, увешанные изображениями ухмыляющихся Брэда Питта и Эдварда Нортон – своего рода Че Гевар среди кинозвезд, – нужно было платить.

«Финчер, я полагаю, тот, кого вы называли бы антиавторитарным режиссером, с определенными склонностями к заговорам, [и] интересно, задавался ли он когда-нибудь вопросом, почему подобная характеристика так дешево обошлась ему лично и профессионально», – пишет Ник Пинкертон, который несколько раз брал на себя роль свидетеля обвинения против идеи Финчера как нового Отто Преминджера – на полшага ниже Ланга, но более престижно, чем быть новым Аланом Дж. Пакулой. Этим безжалостным оценкам вторит Келли Донг, которая измерила разрыв между Уэллсом и Финчером в своем язвительном обзоре «Манка», саркастически отметив, что «в каждом трейлере [к фильму] слово «Netflix» появляется над пародированной копией логотипа радиостудии RKO». В Cinema Scope Эндрю Трейси подхватывает риторику Донг и тычет ею в самое больное место: прямо в Невероятное Видение Финчера. «Фетишизм [«Манка»], – пишет Трейси, – лишен фокусировки и пристального внимания к деталям, которые подпитывают настоящий фетишизм... эстетическая текстура фильма не только искажает представление о том, как выглядели киноленты того времени, но и делает самого Кейна участником этого искажения».

Искажение – громкое слово, но факт цифрового производства «Манка» и сотрудничества с глобальным гигантом потокового вещания – как и собственная откровенная, предположительно, саркастическая оценка Финчером в New York Times его работы для Netflix в качестве создания «сложного контента по средней цене» – соответствует профилю режиссера как утешающего узурпатора, выступающего против почтенной пленочной традиции, или, другими словами, как вероотступника.

Это не адепт старой школы Кристофер Нолан или уэллсоподобный Пол Томас Андерсон, который, опережая ненавистников Финчера, однажды пожелал Финчеру рака яичек в ответ на высмеивание в «Бойцовском клубе» людей, собравшихся в группу взаимопомощи. Эти кинематографисты выступают за превосходство аналогового изображения (и возможно, никогда не будут сотрудничать с Netflix), тогда как







Финчер принял цифровые технологии на практическом и идеологическом уровне, также пытаясь маскировать их под ретро. Как пишет А. С. Хамра, «[Финчер] настаивает на том, что цифровые технологии обладают особыми возможностями, позволяющими ему восхвалять фильм, в котором они не использованы. С тех пор как Финчер окончательно отказался от пленки, он чередовал сияющую непосредственность с псевдоплечным ретрофетишизмом в «Зодиак», «Загадочной истории Бенджамина Баттона» и «Манке».

Точно так же, как его фильмы вызывают ощущение приближения – скольжения к некоей безмятежно зловещей точке исчезновения, процесс бета-тестирования Финчера продолжает неуклонно продвигаться вперед. Он перенял и усовершенствовал современный подход, находящийся где-то между изобретением заново колеса и оптимизацией его вращения. С учетом этого самым обаятельным из экранных суррогатов Финчера оказался скорбный часовщик монсеньор Гато в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» – гений-ремесленник, решивший обратить вспять течение времени и воскресить прошлое с помощью нового применения технологий; через эту призму самая нетипичная черта Финчера легко трансформируется в аллегорию самой себя.

Следуя своему сходству с Кубриком – тоже обладателем невероятного видения, который не задумываясь попросил у НАСА объективы для исследования дальнего космоса, чтобы запечатлеть ужины при свечах в фильме «Барри Линдон» (1975), и одним из первых использовал стедикам<sup>3</sup> в «Сиянии» (1980), – Финчер клянется, что стабилизация кадра предоставляет ему и его операторам запас избыточной визуальной информации, который позволяет им, согласно New York Times, «исправлять малейшие колебания, крены и задержки в любом конкретном кадре». В «Невозможном видении Дэвида Финчера» Вайнер признает режиссера виновным в перфекционизме и ссылается в качестве

3 Система стабилизации кинокамеры. – Прим. науч. ред.

свидетеля на Стивена Содерберга, который, будучи признанным знатоком технических новинок, восхищается остротой зрения своего современника, сравнивая его с видеоискателем («Боже мой, видеть так? Постоянно? Везде?»), а также на Брэда Питта, который сходным образом вспоминает о том, что «в процессе съемок мы видели, как Финч буквально напрягается при малейшем незаметном движении камеры, будто это причиняет ему физическую боль».

Смягчение такой боли (чтобы тем вернее причинять ее другим) лежит в основе проекта Финчера, включающего интеграцию почти невидимых компьютерных изображений, созданных на уровне каждой мизансцены. Режиссер начал свою карьеру в качестве специалиста по мэтт-пейтингу (matte painting)<sup>4</sup> и помощника оператора на студии Industrial Light & Magic Джорджа Лукаса. Главным персонажем его дебютного фильма был аниматронный монстр. Существо из «Чужого 3» – яркое творение, более быстрое и подвижное, чем его предшественники, несмотря на неуклюжий, похоронный темп фильма, свидетельствует о том, что за тридцать лет, прошедших с тех пор, Финчер неуклонно отходил от таких явно фантастических образов (хотя в разные моменты он имел отношение к «Человеку-пауку» и ремейку «20 000 лье под водой»).

Подобно Роберту Земекису, чей «Форрест Гамп» (1994) похож на злого старшего близнеца «Загадочной истории Бенджамина Баттона» (до «Манка» самой яркой претензией нашего режиссера на оскаровскую славу), Финчер решает проблемы, но не выставляет их напоказ и не погружается в искусственность. Вместо этого он использует компьютерные эффекты, чтобы либо тонко дополнить, либо убедительно воспроизвести повседневную реальность, как в исторических фонах «Зодиака», «Загадочной истории Бенджамина Баттона» и «Манка»; либо создать реальность, которая кажется

4 Технология комбинированной съемки, при которой натурная часть кадра совмещается с рисунком для создания иллюзии окружающей среды. – Прим. пер.

немного заколдованной, как в «синтетическом Бенджамине» Брэда Питта или злодейском «зеркальном изображении» Уинклвоссом в «Социальной сети», где герои и злодеи заняли обе стороны зловещей долины<sup>5</sup>. Там, где Альфред Хичкок, как известно, использовал шоколадный сироп Hershey для эпизода в душе в фильме «Психо», узоры брызг на месте преступления и артериальная кровь в «Девушке с татуировкой дракона» и в «Исчезнувшей» – полностью компьютерная графика. Это столь же хорошая метафора, как и любая другая, где эти более поздние адаптации в мягкой обложке могут одновременно казаться непристойными и бескровными, как мягкость, протертая в высококлассном блендере.

### 7. Человек за кулисами

Наследие Финчера в ILM, по его словам, как «сборщика салата из спецэффектов» наводит на размышления о его карьере в тени «Звездных войн» (1977). Фильм Джорджа Лукаса послужил разделительной чертой между Новым Голливудом и Новейшим Голливудом – между гениями, расцветающими в системе, и теми, кто был либо отсеян, либо унижен корпоративными Джонами Доу<sup>6</sup> за свои людские пороки. Эти киноисторические противоречия включены в биографию Финчера с ее двумя наиболее известными деталями: режиссер, родившийся в 1962 году в Денвере, штат Колорадо, вырос, живя по соседству с Лукасом в Сан-Ансельмо, Калифорния (на таком же идиллическом пригородном участке, по которому бродил в начале 1970-х Зодиак); а на создание фильмов его вдохновил снятый за кулисами документальный фильм о постановке фильма «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» (1969) – очаровательная деконструктивная вариация на тему режиссерских мифов о детях с широко раскрытыми глазами, загипнотизированных «магией кино». Дэвид Линч, как мы все знаем, вырос одержимым «Волшебником Страны Оз» (1939); а Финчер даже в возрасте восьми лет обращал внимание на людей за кулисами. «Мне никогда не приходило в голову, что фильмы не происходят в реальном времени, – сказал он в интервью канадскому сайту Art of the Title в 2012 году. – Я знал, что это не взаправду, знал, что актеры играют, но мне никогда не приходило в голову, что на создание фильма может уйти, боже милостивый, четыре месяца».

Сорок лет спустя собственная исчерпывающая методология Финчера нашла отражение в многочисленных снятых из-за кулис сюжетах и документальных фильмах, а также в наборе режиссерских комментариев, таких же откровенных, информативных и веселых, как и все когда-либо им записанное. Если возможно быть высокомерно представительным, то именно так Финчер позиционирует себя при создании этих материалов, что, по правде говоря, предпочтительнее высокопарных заявлений или уверток кинематографистов, более склонных тратить интервью на разговоры по кинотемам. Независимо от того, рассказывает ли вы в одиночку или в группе, аудиокомментарии к «Бойцовскому клубу», записанные режиссером, Питтом и Нортон, работают почти так же хорошо, как генератор однострочных комментариев для мужского клуба и как фильм, к которому они прилагаются: Финчер – смешной, искренний и непримиримый. «Кэрри Кун на собственном горьком опыте

5 Эффект «зловещей долины» – явление, основанное на гипотезе, сформулированной японским ученым-робототехником и инженером Масахиро Мори, согласно которой робот или другой объект, выглядящий или действующий примерно как человек, вызывает неприязнь и отвращение у людей-наблюдателей. – *Прим. пер.*

6 Джон Доу – маньяк из фильма «Семь». – *Прим. пер.*

убедилась, что последнее, что вы хотите делать в одном из моих фильмов, – это есть... Она, вероятно, проглотила по меньшей мере пять с половиной фунтов картофеля фри», – говорит Финчер в комментарии к «Исчезнувшей», изображая актрису жертвой его потребности переснимать даже самые простые сцены снова и снова. Режиссер-надзиратель предстает шутником в анекдоте о том, как на финальном прогоне «Игры» в Гильдии сценаристов Америки он вставил в фильм трех второстепенных персонажей по имени детектив Эндрюс, детектив Кевин и детектив Уокер в честь второстепенной роли его друга Эндрю Кевина Уокера.

Поскольку он часто говорил под запись о том, как снимает фильмы и почему – что нагромождение дублей нужно не для того, чтобы деморализовать или принизить актеров, а для создания условий для спонтанных вариаций исполнения и большего количества вариантов монтажа, – Финчер не выглядит такой уж загадкой. Если статья о «Манке» в L'affaire на что-то и указывает, так это на то, что с годами режиссер становится все более откровенным, хотя в феврале 2021 года сайт IndieWire сообщил о том, что Финчер не разрешил Марку Марону выпустить их 2,5-часовой эпизод комедийного подкаста WTF with Marc Maron<sup>7</sup> – и он, несомненно, представляет интерес, наряду с просочившимся в 2014 году электронным письмом от продюсера Скотта Рудина к Анджелине Джоли и Эми Паскаль, где режиссера сравнивают (в шутку, но тем не менее) с Адольфом Гитлером, и шуткой Роберта Дауни – младшего о том, что он «был идеальным подручным [Финчера]», потому что «знает, что такое ГУЛАГ». Почетного упоминания заслуживает Джоди Фостер, вспоминающая съемки «Комнаты страха»: «Это был 85-й дубль. Я стояла позади него, и он спрашивал: «Какой из них лучше?» А я ответила: «Честно говоря, ты серьезно болен. Между последними тремя дублями нет никакой разницы».

Утверждения о том, что Финчер стесняется прессы, опровергаются существованием бесценной антологии интервью Нэппа, которая заканчивается 2011 годом и оказалась бы вдвое длиннее, если бы в ней были собраны все профили и характеристики, появившиеся за прошедшее десятилетие. Описание более точно относится к частной жизни режиссера, которая хотя и не является тайной, но редко становится темой для разговоров и лишена дополнительных часов, как в учебных программах по Уэллсу (хотя в 2020 году эссе канадского критика музыкальных видео Сидни Урбанека стало полувирусным из-за сплетен о личных отношениях Финчера с Мадонной в начале 1990-х).



7 Свободное чат-шоу, привлекательность которого обусловлена неряшливым отсутствием структуры. – *Прим. пер.*

В 1996 году Финчер женился на продюсере Сиан Чаффин, уроженке Лос-Анджелеса, в послужном списке которой значатся все фильмы ее мужа начиная с «Игры». Она является самым близким (хотя и не самым долго работающим) членом группы постоянных сотрудников, чья непоколебимая преданность и лояльность усложняют образ режиссера, привычно представляемого тираном. Вследствие девиза Финчера о том, что «другой способ неверен», он всегда готов отстаивать свою позицию; в нескольких интервью, которые далее приведены в этой книге, один повторяющийся сценарий состоит в том, что режиссер на съемочной площадке или в монтажной комнате предоставляет возможность кому-то с лучшей идеей безрассудно бороться за нее. В то время как Финчер, несомненно, зациклен на власти, им в равной степени движет ответственность как по отношению к самим фильмам, так и к тому самому заблуждению авторизма, против которого он выступает с завидной регулярностью. «Мое имя будет упомянуто в [фильме], – заявил он Esquire в 2007 году. – Совсем другое дело, когда на нем стоит твое имя и ты должен носить его всю оставшуюся жизнь, когда оно напечатано на коробке с DVD и словно висит у тебя на шее. <...> От такого бремени не избавиться».

## 8. Правила игры

Эта книга объединяет художественные фильмы Дэвида Финчера в пять основных разделов, перемежаемых интервью с рядом важных технических сотрудников, дополненных анализом его музыкальных клипов и рекламных роликов, а также расширенным постскриптом о «Манке», который был номинирован на десять премий «Оскар» и выиграл две. Несмотря на то что книга задумана как подробный критический обзор работ Финчера, вышедших на сегодняшний день, в ней также есть ряд упущений, в первую очередь касающихся «Карточного домика». Сериал заслуживает места в обзоре творчества Финчера как его первый опыт стримингового кино, а также в более широком контексте истории Prestige TV как одного из Netflix Originals<sup>8</sup>, но масштаб его работы в конечном итоге не обеспечил достаточного вдохновения (или достаточного материала), чтобы заслужить отдельной главы. Воплощение в шоу вашингтонской гнили эпохи Клинтона, примером которой является пародийно-шекспировский помощник Кевина Спейси в Белом доме Фрэнк Андервуд, сообщник-манипулятор, вполголоса делающий замечания на камеру, кажется ближе к работе сценариста «Социальных сетей» Аарона Соркина, чем к любой из собственных кинолент Финчера. Его режиссура первых двух эпизодов фильма выглядит гладкой и эффективной, не вызывая такого интереса или вовлеченности, как пилот «Охотника за разумом», для которого он снял еще девять серий и выступил в качестве шоу-раннера превосходного второго сезона.

Как упоминалось выше, «Охотник за разумом» существует как дополнение-продолжение лент «Семь» и «Зодиак», вновь касаясь правоохранительной среды (изображенной более реалистично, чем в фильме «Семь») и драматически фокусируясь на моментах, когда профессиональное любопытство непостижимым образом превращается в личную одержимость (трансформация, которая дает «Зодиак» его темное сердце). Многогранная взаимосвязь между

<sup>8</sup> Материалы, которые производятся, выпускаются и распространяются самостоятельно компанией Netflix. – Прим. науч. ред.

процедурами Финчера в кино и на телевидении является предметом первой главы «Места преступлений». Во второй главе «Максимальная безопасность» рассматриваются образы и темы тюремного заключения и слежки в «Чужом 3» и «Комнате страха», объединенных общим статусом жанровых фильмов – научно-фантастического сиквела и триллера о вторжении в дом – на фоне предыстории их столь же проблемных постановок. В обоих фильмах чувствуется, что режиссер с разной степенью успеха и свободы пытается найти свой путь в материал – и выход из него.

Третья глава «Реальность кусается» противопоставляет



два последовательно снятых фильма Финчера 1990-х годов, наполненных ощущениями паранойи и беспомощности, будь то в результате организованного извне заговора или продолжительного приступа шизофрении. Каждый фильм также можно рассматривать как аллегорию процесса кинопроизводства Финчера и того, как кино создает и поддерживает альтернативные реальности: «клуб лучших книг месяца», продаваемых Consumer Recreation Services в «Игре», и популярная «смена бобин», включенная в семейные утренники Тайлера Дердена в «Бойцовском клубе», высмеивают и критикуют идеи творчества и потребления.

Глава четвертая «Зловещие долины» рассказывает о первых двух фильмах Финчера, намеренно позиционируемых их дистрибьюторами (и режиссером) как конкуренты в сезон наградений – «Загадочная история Бенджамина Баттона» и «Социальная сеть». В обеих этих престижных картинах использованы сложные цифровые спецэффекты, а в их основе лежат литературные тексты: в одном случае – фидджеральдовская сказка века джаза, превращенная в размышление о времени и смертности, в другом – обновленное представление двадцать первого века о нравах и манерах того же аристократического класса, озабоченно кликающего в пустоту.

Неминуемая пятая глава «Он и она» объединяет «Девушку с татуировкой дракона» и «Исчезнувшую», два романа про порочные связи и их киноадаптации, которые также служат комментариями к культуре вездесущего женоненавистничества в Америке и за рубежом. Опустив глаза, насторожившись и не отрывая пальцы от клавиатуры, потрепанная Лисбет Саландер, вся в пирсинге, уверенно держится в мире мужчин, ненавидящих женщин. Ее запоздалый экскурс в гламурный ко스플레이 «блондинкам веселее» предвосхищает противоположный маскарад «изумительной» Эми Данн, сверхуспевающей горожанки, которая пытается сбежать в трущобы под видом деревенской девушки и, прежде чем вновь подтвердить свое мастерство в управлении



изображением немигающего (и непонимающего) взгляда телекамеры, попадает в руки пары местных жителей, которым нечего скрывать.

Вопрос о том, как классифицировать фильм «Манк», сложнее. Невозможно долго смотреть на то, что происходит на момент написания книги с совершенно новым фильмом, дискурс которого все еще формируется (и который накануне выхода нашей книги в печать получил две премии «Оскар» за лучшую художественную постановку и лучшую операторскую работу). Также ясно, что при всей его двойственности в отношении «магии кино», объясненной как позднекапиталистическая ловкость рук, в которой «то, что [кинозритель] купил, принадлежит человеку, который это продал», это фильм, пропитанный как сантиментами, так и цинизмом (столь же густо переплетенными, как искусство и коммерция). Хотя это ни в коем случае не конечная точка в истории Финчера (его следующий проект, драма на тему убийств «Убийца», уже анонсирован), фильм служит разумным поводом для анализа его творчества на позднем этапе карьеры.

С его акцентом на жизнь и искусство – и на то, как они перекрещиваются, подражая друг другу, «Манк» – это во многом фильм о наследии: конечно, Манкевича и Уэллса, но также и Джека Финчера, предсказавшего соотношение мастерства и гениальности, которое определило легенду его сына как режиссера, и привившего ему (откровенно уэллсовское) увлечение играми, которое проявляется во многих его фильмах. «В какой-то момент своей жизни [Джек] хотел создать настольную игру, – сказал Финчер в интервью Little Whites Lies в 2020 году. – Он примерно месяц пытался заставить эту карточную игру работать. А потом в какой-то момент ему показали волшебный трюк, которым он стал одержим и над которым бился, пытаюсь понять, как он выполняется».

Для тех из нас, кто постоянно очарован его фильмами, выяснить, как Дэвид Финчер делает то, что он делает, – то есть идет трудным путем, ведь другой способ всегда неправильный, – на самом деле легче всего: доказательства есть, они записаны и сложены в аккуратные маленькие стопки, которые представляются на всеобщее обозрение при выходе каждого нового фильма. Сложнее – сводит с ума, вызывает привыкание, и волнует – попытка обосновать, что все это значит, если вообще что-то значит; попытка примирить тягу режиссера к разрушению и излучаемую плавность. Возможно ли по-настоящему бунтовать против машины, работая внутри нее? Как рекламщик превращается в художника (если он вообще когда-нибудь трансформируется)? И как фильмы, которые кажутся такими герметичными, могут быть такими просторными, погружая нас в скрытые глубины, подобно Майклу Дугласу, падающему навстречу своей судьбе в конце «Игры», или же раскручиванию лабиринтов, в центре которых монстр терпеливо ждет, чтобы встретиться с нашим взглядом?

Финчер назвал «Зодиак» «фильмом о карикатуристе и убийце, которого так и не поймали». В кульминационный момент Роберт Грейсмит встречается взглядом с человеком, который может быть или не быть самым опасным зверем из всех. Финчер снял эту сцену так, будто он не уверен в том, что видит, и мы тоже. Именно там, в пространстве между сосредоточенностью и пониманием, между метафизической тайной и ясностью высокой четкости, между контролем и его пределами, Дэвид Финчер приглашает нас поиграть в игры разума.



# АГРЕССИВНАЯ РЕКЛАМА: МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛИПЫ И РЕКЛАМНЫЕ РОЛИКИ

«Это праздник отговорок», – писала Полин Кейл в книге «2001: A Space Odyssey» [«2001 год: Космическая одиссея»] (1968). Там, где финальный кадр фильма Стэнли Кубрика казался намеренно задуманным его создателем как тест Роршаха – его в равной степени можно трактовать как эмблему инопланетного вмешательства, термоядерной разрядки или секуляризованного Христа, – Кейл воспринимала парящее Звездное Дитя в качестве талисмана нигилистической рекламной кампании. «Там, в космосе, есть разум, управляющий вашей судьбой – от обезьяны до ангела, так что просто следуйте указаниям. Конец связи».

Эта грубость помещена в конце эссе Кейл 1969 года «Мусор, искусство и кино», в котором описывается пагубное влияние методов жесткой рекламы на кинематограф в десятилетие трансформаций. «Фильмы, – утверждала Кейл, – сейчас часто снимаются с точки зрения того, чем привыкли довольствоваться телезрители...Я “визуальные эффекты” телевизионной рекламы – это маскировка статичного материала, не выражающая ничего, кроме необходимости не дать вам заскучать и уйти».

Для Кейл нулевым пациентом с этой «инфекцией» был британский режиссер Ричард Лестер, формалист с более быстрым и живым стилем, чем у Кубрика (что было продемонстрировано в том же году в калейдоскопическом фильме «Петулия», снятом оператором Николасом Роугом), которому также оказалось легче подражать. Несколькими годами ранее The Beatles выбрали Лестера для создания фильма «Вечер трудного дня» (1964). Группу привлекла спонтанная, неаявная непочтительность телевизионных рекламных роликов и короткометражных фильмов Лестера. Гениальность «Вечера трудного дня» состояла в том, как фильм раскрыл свои «швы» в качестве рекламной демонстрации – изящный трюк, который, по мнению Кейл, был обречен на неприятные последствия.

«The Beatles, – писала она, – считались представителями антиистеблишмента, но рекламный истеблишмент с поразительной скоростью объединился с бунтовщиками...Янархизм становится просто подростковой причудой, еще одной выходкой».

Со временем «Вечер трудного дня» и фильмы, снятые в его русле – «Поймайте нас, если сможете» про группу Dave Clark Five (1965); «Все хорошо» про группу Gerry and the Pacemakers (1965); «Голова» про группу Monkees (1968), – признают прямыми прародителями MTV. (Лестер однажды, по слухам, получил пергаментный свиток, в котором говорилось, что он – «отец» музыкальных клипов. Режиссер ответил шуткой в стиле Леннона, попросив провести тест на отцовство.) 1 августа 1981 года MTV запустило свою сеть в США с видео группы, чье название отсылало к The Beatles, а их глэм-эстетика – к Дэвиду Боуи эпохи песни Starman: клип группы The Buggles «Видео убило радиозвезду», поставленный режиссером Расселом Малкэем как не прямое шутливое исследование подтекста песни, меняющее парадигму. Молодая девушка, слушающая радио, внезапно переносится в будущее, оказавшись в серебристом комбинезоне, с билетом в один конец: «Перемотать назад нельзя, мы зашли слишком далеко».

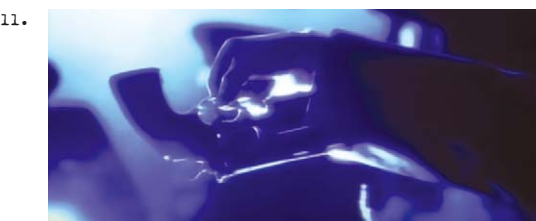
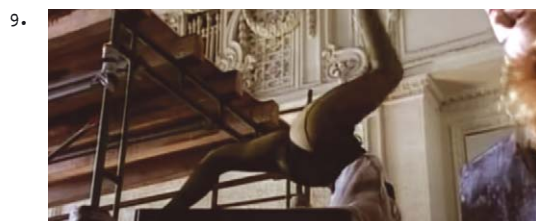
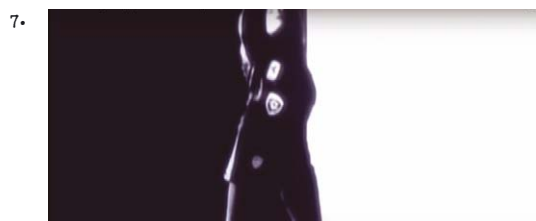
Соучредитель MTV Боб Питтман описал видео Малкэя как «вдохновляющее заявление», хотя то, на что оно вдохновляло – одновременно предвещающая и формат, и сферу коммерции, и культуру за его пределами, – было более сложным явлением. Девиз нового канала «Я хочу свой MTV» говорил на диалекте радикального субъективизма, а также бросающегося в глаза, вызывающего привыкание потребления, требующего постоянного потока продукта для переваривания. Для поп-музыкантов (и их менеджеров, пресс-агентов и звукозаписывающих лейблов) на карту были поставлены адаптация и инновации в среде, которая быстро отсеяла бы слабаков, помогая

процветать остальным. Если корреляция между созданием имиджа и продажами альбомов не была абсолютной, то доминирование в чартах таких адептов музыкального видео, как Принс, Синди Лопер и Майкл Джексон, чья песня Billie Jean предлагала зловещее обновление «Вечера трудного дня», намекало на то, что тех радиозвезд, кого видео не убило, оно могло только сделать сильнее.

Одним из второстепенных побочных продуктов запуска MTV стала его роль в пропаганде «второго британского вторжения», когда английские группы новой волны, такие как The Buggles, Def Leppard, Adam Ant и Eurythmics, использовали остроумные и изобретательные видеоролики, чтобы укрепить свою популярность в Америке. «Революция в звуке и стиле, лежащая где-то между талантливой изобретательностью и чистым поп-весельем, укоренилась в этой стране за последние полтора года, – писал Парк Путербарг в Rolling Stone в 1984 году. – Подобно первому большому взрыву поп-культуры, воздействовавшему на массовое сознание, который начался с прибытием The Beatles в Америку в феврале 1964 года, его основной импульс исходил с другой стороны Атлантики».

Но было и третье, параллельное британское вторжение, поскольку фильмы британских кинематографистов, таких как Эдриан Лайн, Алан Паркер, Хью Хадсон, а также Ридли и Тони Скотт, – все, как и Лестер, адепты рекламного мира с острым взглядом, нацеленным на Голливуд, – вызвали некоторые из тех же тревог, которые когда-то отмечала Кейл. Мало того что фильм Лайна «Танец-вспышка» (1983) был смонтирован в тех же быстрых ритмах, что и поп-промо, круглосуточно транслируемые на MTV, его музыкальные номера были фактически поставлены как автономные эпизоды, нарезанные для быстрого чередования. В фильме «Подставное тело» (1984) Брайан Де Пальма высмеял такой вариант, заставив своего незадачливого героя поучаствовать в съемках клипа Frankie Goes to Hollywood [«Фрэнки едет в Голливуд»]. Одной из причин, по которой режиссер смог проглотить коммерческий провал этого фильма, были деньги, которые он прикарманил в том же году, снимая клип «Танцев в темноте» Брюса Спрингстина.

Романтическая атмосфера служила признаком того, что отношения между



1. «Курящий плод» (Smoking Fetus) (1984)
2. Рик Спрингфилд, Dance This World Away (1985)
3. Пола Абдул, It's Just the Way That You Love Me (1988)
4. Слинг, An Englishman in New York (1989)
5. Rolling Stones, Love is Strong (1994)
6. Стив Уинвуд, Roll With It (1988)
7. Пола Абдул, Straight Up (1988)
8. Мадонна, Vogue (1990)
9. Пола Абдул, Cold Hearted (1988)
10. Джордж Майкл, Freedom! '90 (1990)
11. Aerosmith, Janie's Got a Gun (1989)
12. Мадонна, Oh Father (1990)
13. Реклама Levi's, «Rivet» (1982)
14. Джастин Тимберлейк, Suit and Tie (2013)
15. Gap, Dress Normal (2014)
16. Рик Спрингфилд, Вор 'Til You Drop (1984)
17. Мадонна, Express Yourself (1989)
18. Anheuser-Busch, «Let's Grab a Beer» (2021)

MTV и Голливудом стали улицей с двусторонним движением: не просто тренировочной площадкой для новичков, какими были живая драма и реклама в 1950-х и 1960-х годах, но и средством поддержки ветеранов в бурной индустрии (условие, в настоящее время воспроизведенное исходом авторов в Netflix).

В начале 1980-х годов фильмы, будь то треш, искусство или что-то еще, были захвачены эстетикой музыкальных клипов (тенденция, аллегорически описанная Полом Томасом Андерсоном в ленте «Ночи в стиле буги» (1997), где порно, снятое на пленку, представлено как естественное следствие угасающего Нового Голливуда). Как и предсказывала Кейл, кино все больше превращалось во вспомогательный инструмент рекламы, с преобладающей демонстрацией продукта и распространением нечеловеческих персонажей, которых можно было легко воспроизвести в мерче.

Именно в этой опасной экосистеме 23-летний Дэвид Финчер порвал с Industrial Light and Magic, чтобы снять свой первый рекламный ролик: 30-секундную социальную рекламу за 7000 долларов под названием «Курящий плод» (1), заказанную Американским онкологическим обществом. В нем отражены основные черты стиля Финчера: ролик оказался жутким, забавным, зрелищным и, прежде всего, крамольным. Всего на протяжении тридцати секунд режиссер использует спецэффекты, продакт-плейсмент и даже собственно постмодернизм, останавливаясь на



зловещем, извращенно смешном изображении младенца, курящего сигарету в утробе матери. Эта сцена, визуальное смоделирование по последнему кадру из фильма «2001 год: Космическая одиссея», предупреждает об опасности курения во время беременности. В своей рекламе Chanel No5 1979 года Ридли Скотт, самый успешный из британских «захватчиков», пригласил зрителей «разделить его фантазию»; работая с небольшим бюджетом, Финчер доказал, что полон решимости шокировать аудиторию ради ее просвещения. На языке высококонцептуальной рекламы середины 1980-х годов идея «Курящего плода» сводилась, по сути, к призыву: «Просто не делай этого».

«Я не хотел быть парнем, который заправляет пленку в камеру для парня, снимавшего сцену для парня, у которого вся задумка была в голове», – сказал Финчер о своем уходе из ILM. – Мне хотелось быть тем, у кого вся задумка в голове». Созданный режиссером и группой коллег-техников в нерабочее время в студии образ «дурного семени» в «Курящем плоде» послужил прекрасной визитной карточкой для собственной щедрой панк-доктрины Финчера. В нескольких телесетях ролик сочли «слишком натуралистичным для трансляции», он характеризовал режиссера как *enfant terrible* («несносным сорванцом»), – пришествием Антихриста, если можно так выразиться. В этой аналогии столь же многообещающий Майкл Бэй ожидал своей очереди, чтобы принять эстафету у Тони Скотта и возглавить конвейер по производству боевиков, запущенный продюсерами Джерри Брукхаймером и Доном Симпсоном.

После переезда Финчера в Лос-Анджелес с ним связались несколько продюсеров музыкальных клипов и исполнителей, ищущих неординарного подхода, в том числе австралийский рокер Рик Спрингфилд, которому понравилась идея режиссера снять клип в стиле «Звездных войн» на его сингл *Bop 'Til You Drop* (16). В клипе, премьера которого состоялась на MTV в 1984 году, Спрингфилд предстает долговязой фигурой Спасителя в постапокалиптическом пейзаже, возглавляемом монстром, чья скелетообразная физиономия в стиле технуар напоминает работы Х. Р. Гигера. Сюжетная линия

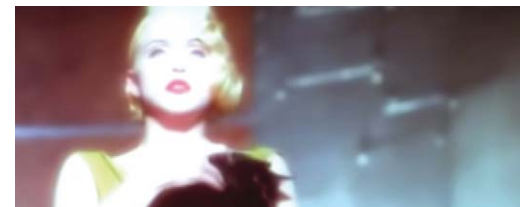
порабощенного населения, восстающего и освобождающегося от цепей, между тем была прямо заимствована из фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1927), хотя и с художественным дизайном, более близким к «Безумному Макс» (1979) и «Воину дороги» (1981).

Влияние «Чужого» (1979) на клип *Bop 'Til You Drop* достаточно очевидно, как и влияние «Одиссеи» Кубрика на «Курящий плод» с его беспощадным натурализмом. Однако именно благодаря сравнению с рекламой «1984», снятой Скоттом для Apple, становится понятен стиль Финчера, выражающийся в сочетании изобретательности и непочтительности. В ролике, выпущенном после «Бегущего по лезвию» (1982) – третьего подряд фильма Скотта после «Дуэлянтов» (1977) и «Чужого», – оруэлловские аллюзии «1984» были раскрыты как веха на пересечении «кинематографической» эстетики и коммерческой короткометражки, но суть рекламы и (неочевидная) ирония состояли в попытке изобразить зарождающегося технологического гиганта популистским аутсайдером, у которого Macintosh выступает своего рода рогаткой, стреляющей в немигающее око Голиафа IBM. *Bop 'Til You Drop* также продвигает футуристический образ восстания, хотя и более близкий к лукасовским фильмам по «Звездным войнам». В видеоклипе Рик Спрингфилд освобождает колонию бледнолицых рабочих с помощью чистой повстанческой силы – безупречно синтезированной танцевальной поп-музыки. (Это хорошая песня, хотя и не *Jessie's Girl*, как могут подтвердить «Ночи в стиле буги».) Разница заключается в том, что Финчер вставляет сюда узнаваемую фантастическую мешанину, доводя ее до нелепости. Он как бы высмеивает процессы мифологизации поп-культуры, не лишая их могущества (что связывает Финчера с кузницей талантов Роджера Кормана, по которой ремесленники-трешеды плавали как рыбы в воде).

В *Bop 'Til You Drop* и *Dance This World Away* (2) – еще одном клипе Спрингфилда, включающем сюрреалистический мотив «Mr. Rogers», – сразу бросается в глаза инстинктивное стремление Финчера превращать поп-звезд в исключительно значимые иконы – идея, воплощенная десять лет спустя в его клипе на песню The Rolling Stones «Love is Strong» (5) (1994). В этом видео

весьма своеобразно отдается должное Мику, Киту и др.: 90-футовые Годзиллы топают по центру города, а также намекают на то, что бывшие плохие парни шестидесятых превратились в динозавров: мифологизация и насмешка в одной яркой упаковке.

Переход от Рика Спрингфилда к Rolling Stones – от топ-40 к пантеону рок-звезд – структурирует первый этап карьеры Финчера как специалиста по музыкальным видеоклипам, кульминацией которого стало создание, выпуск и расхлебывание последствий «Чужого 3» (некоторые эпизоды которого явно уходили корнями к



17.

*Bop 'Til You Drop*), и прерывается посередине созданием в 1986 году студии Propaganda Films. Для тех, кто беспокоился, что рекламные ролики уничтожат кино, Propaganda Films позиционировала себя как базу для вторжения. Ричард Линнетт из *Adweek* описал компанию и ее «провокационный, социалистически-конструктивистский логотип» как разрушителя нового стиля, «показывающего средний палец образу мыслей времен холодной войны». Он мог бы добавить, что это был средний палец вытянутой руки. Большинство режиссеров, нанятых в Propaganda, в конечном счете перешли к работе над полнометражными фильмами; в лице Финчера, который был одним из первых новобранцев (и был зачислен в качестве соучредителя вместе с Грегом Голдом, Стивом Голином и Сигуржоном Джони Сигватссоном в 1987 году), группа нашла жизнеспособный прототип. Финчер провел достаточно времени в студийных окопах и обладал незаурядной технической осведомленностью, соответствовавшей его закулисному опыту. Еще важнее, что он не был заинтересован в работе вне системы, как герои научно-популярной книги Джона Пирсона о независимом кино *Spikes-Mikes-Slackers-and-Dykes*. Его импульс был другим, возможно, более кроненбергским, в духе телесных ужасов «Курящего плода»: он шел изнутри.

В интервью 2010 года для Believer с коллегой, режиссером Марком Романеком, который начал свою карьеру в дочернем подразделении Propaganda Satellite в начале 1990-х годов, Финчер описал то, что он воспринимал как сходство между стартапом, представленным в «Социальной сети», и первыми днями Propaganda, особенно с точки зрения желания добиться успеха на условиях отрасли, одновременно обнуляя их:

«Можно понять, как эти творческие, трудолюбивые мечтатели собираются под одной крышей и пытаются изменить образ мышления людей. Я, конечно, рассматривал вашу работу как символ поколения кинематографистов, которые пытались сказать: “Эй, музыкальные клипы не обязательно должны быть несносными пасынками телевизионной рекламы или кино. Они могут существовать самостоятельно”. Если бы в то время кредо компании Propaganda запрещало приравнивать эти две вещи! Но идея исходила от всех этих ребят в джинсах с их ноутбуками, рюкзаками и скутерами. Они пришли туда работать, чтобы порвать задницу этой парадигме».

В книге The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood Джеймс Моттрам описывает атмосферу подъема Propaganda как «наполовину Баухаус, наполовину общагу» и цитирует шутку Финчера о компании, функционирующей как конвейер для потенциальных клиентов: «Вы не знаете, что там, черт возьми, происходит, но вы вносите деньги на одном конце, а ваша видеокассета выходит на другом». Во всяком случае, описание Финчером этого взаимовыгодного обмена напоминает музыкальный автомат, и в первые несколько лет работы в Propaganda режиссер без разбора перебирал номера разных музыкальных жанров: британский и канадский импорт, такой как Outfield, Johnny Hates Jazz и Loverboy; американские поп-звезды, такие как Эдди Мани, Пэтти Смит и Джоди Уотли. Повторяющиеся изображения, приемы и идеи в этих ранних клипах – высококонтрастная черно-белая фотография (иногда с полосами или вкраплениями жестких основных цветов); скульптурное освещение; вынужденная перспектива; скользящая камера; индустриальные фоны; саморефлексивный акцент на конструировании и сборке – демонстрируют сочетание контроля,

адаптивности и выразительности, но не обязательно ярко подчеркнутую художественную индивидуальность: музыканты всегда находятся в центре внимания.

В 1988 году Финчер работал со своими первыми настоящими суперзвездами: Стинг снят задумчиво прогуливающимся по высококонтрастно заснятому Манхэттену в клипе с буквальным названием An Englishman in New York (4); клип Roll With It (6) Стива Уинвуда показывает окрашенный сепией и пропитанный пивом бар; а песня It's Just the Way You Love Me (3) Полы Абдул ловко обыгрывает идею коммерциализации. Песня построена вокруг заявления Абдул своему возлюбленному о том, что она «не впечатлена [его] материальными возможностями» (бесстыдный парафраз более раннего хита Мадонны Material Girl); клип открывается крупным планом компакт-диска, вставляемого в стереосистему, и наушников, подключаемых к разъему, – блеском высококлассного электронного продукта. Это повторяет сравнение Финчером компании Propaganda с конвейером, а также эротизирует обмен между исполнителем и потребителем.

Финчер восхищался личностью Абдул, ее физической формой и спортивным духом; в клипе It's Just the Way You Love Me звезда и режиссер двигаются синхронно. «Я понятия не имею, знает ли Дэвид Финчер, что Пола Абдул может петь, – писал Крис Райан из The Ringer в 2020 году, – но я гарантирую, что он считает ее невероятным хореографом и танцовщицей... в тот момент он очарован человеческим телом и тем, как оно движется, и я думаю, она тоже».

Хореография доминирует в клипах Финчера для альбома Абдул 1988 года Forever Your Girl, которые по-разному подчеркивают спортивность певицы: ритмичная пластика Straight Up (7), где экран разделен пополам на черную и белую зоны, а Абдул свободно перемещается между ними, как бы уравнивая мизансцену своим телом; деликатный рассказ о наставничестве Forever Your Girl, в котором показано, как она разучивает танцевальные движения с группой младших школьников (что превосходит ее более поздний образ наставника в [телешоу] American Idol); и, что самое приятное, раскованный

вамп Cold Hearted (9), превращенный из шутливой пародии на «Танец-вспышку» (прослушивание в престижной академии танца) в ансамблевый номер с Абдул, окруженной извивающимися, вращающимися танцорами с крепкими телами – конфигурация, которую Финчер повторил для более впечатляющего эффекта в клипе Мадонны 1989 года Express Yourself (17).

В клипе Мэри Ламберт 1984 года на песню Material Girl Мадонна безупречно воспроизвела Мэрилин Монро из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953), превратив настойчивое утверждение The Beatles о том, что «за деньги нельзя купить любовь», в гимн собственной жадности. На самом деле, прощбетала она, да, это возможно, и спасибо вам за предложение. Ключом к успеху Мадонны на MTV в период Material Girl была изменчивость, которая не отменяла, а заменяла ее индивидуальность. Как и Дэвид Боуи, Мадонна была хамелеоном; отличаясь от других, она всегда оставалась собой. И, подобно Боуи – и The Beatles, Элвису, Принсу и даже Рики Спрингфилду в забытом фильме «Тяжело удержаться» (1984), она пыталась перенести свое умение перевоплощаться в кино, сначала в необычных независимых фильмах, таких как «Отчаянно ищу Сьюзен» (1985), а затем как полноценная кинозвезда в ленте «Дик Трейси» (1990), которая дала ей шанс сыграть роковую женщину, противостоящую прямолинейному (и скучному) персонажу Уоррена Битти.

В 2020 году критик из Торонто Сидни Урбанек вспомнил интервью 1993 года, которое Мадонна дала для французской телевизионной программы Le Journal du Cinéma. Певица подчеркнула свою духовную близость с австрийским режиссером Джожефом фон Штернбергом, который успешно сотрудничал с актрисой Марлен Дитрих. Она намекнула, что Финчер был для нее своим фон Штернбергом, снимая певицу в четырех видеороликах, которые сделали режиссера по-настоящему знаменитым и породили слухи об их любовной связи (статья в Vanity Fair, опубликованная в 1991 году, казалось, подтверждала, что их рабочие отношения были предметом сплетен). «Мы работаем над всем вместе и, вероятно, когда-нибудь снимем фильм, – сказала Мадонна Изабель Джордано. – Но я чувствую, что мои

отношения с ним – это те отношения, которые были у Марлен с фон Штернбергом... почти как безмолвный язык. Когда ты так хорошо кого-то знаешь, то вы общаетесь взглядами. И это связано узами любви. Я думаю, что режиссер вроде как должен быть влюблен в актрису и желать ей только самого лучшего».

Связь с Дитрих становится явной в клипе Express Yourself, в котором в какой-то момент Мадонна стилизована под актрису из фильма фон Штернберга «Белокурая Венера» 1932 года, и в клипе Vogue (8) (1990), где имя Дитрих звучит во время монотонного перечисления икон поп-культуры двадцатого века в середине песни вместе с Ритой Хэйворт, Джоан Кроуфорд и Бетт Дэвис. На съемках своего наиболее масштабного клипа Express Yourself, работая со своей самой крупной звездой, Финчер создал видео с равной долей уверенности и замешательства, переосмыслив историю антиутопии и освобождения Bor 'Til You Drop с Мадонной, меняющей образы как перчатки: тут она и соблазнительница, и гуру, и бизнесвумен, и объект вождения в цепях.

Песня Express Yourself вошла в альбом Мадонны 1989 года Like A Prayer – в том же году она развелась с актером Шоном Пенном. Под режиссурой Финчера видеоклип становится не просто личным, а политическим высказыванием, если не демагогическим. Он помещает певицу на верхний уровень стратифицированной постиндустриальной среды, разделенной между правящим классом и мускулистыми рабочими, трудящимися в поте лица. Отсылка к «Метрополису» еще более очевидна, чем в клипе Bor 'Til You Drop, в значительной степени лишенном научно-фантастических элементов, но с большим акцентом на классовых различиях и более мрачном понятии высвобождения от гнета. В этом сюрреалистически-иерархическом пейзаже трудно сказать, какой из нарядов Мадонны – вечернее платье, неглиже, строгий костюм или ошейник в стиле садомазо – должен быть «реальным», а какой – фантазийными проекциями и кому принадлежат фантазии, о которых идет речь, – режиссеру, певице, персонажам или аудитории: логичность отступает на второй план перед провокацией.

«Я думаю, у меня член в мозгу», – написала Мадонна во вступлении

к своей книге 1992 года «Секс». С точки зрения критика Б. Л. Пантера, клип Финчера к песне Express Yourself акцентирует эту «духовную маскулинность» до такой степени, что притупляет феминистские черты звезды, используя ее как сосуд для выражения и воплощения патриархальных концепций власти, подчинения и «необузданного потребления». Другими словами, мешанина в клипе контрреволюционна и демонстрирует не распутницу, а ту же старую добрую Material Girl. Год спустя клип Финчера на песню Джорджа Майкла Freedom! '90 (10) представит гендерную перформативность под другим углом, собрав вместе пять ведущих мировых супермоделей – Наоми Кэмпбелл, Линду Евангелисту, Кристи Тарлингтон, Синди Кроуфорд и Татьяну Патиц – в Merton Studios в Лондоне, чтобы записать песню, которая с таким же успехом могла бы называться Express Yourself.

В тексте песни Freedom! '90 Майкл исповедует искреннюю, обезоруживающую двойственность в отношении своей популярности, успеха и сексуальной ориентации. Примерно во время выхода песни он поклонился не снимать другой клип и пренебрежительно поет о «совершенно новой внешности мальчиков на MTV», которую он продемонстрировал в 1980-х годах в составе списка всех телегеничных звезд канала. Привлекательность задумки Freedom! '90 отчасти обусловлена тем, что клип буквально сжигал навязанный, устаревший образ Майкла. Интерес Финчера к деконструкции и переосмыслению принимает здесь зажигательный оборот; во время припева песни мы наблюдаем, как музыкальный автомат Wurlitzer, электрогитара и винтажная кожаная куртка – три предмета, фигурирующие в знаменитом клипе 1987 года на песню Faith, – весьма зрелищно спонтанно вспыхивают пламенем.

Добавив цифру 90 к названию «Freedom!» [«Свобода!»], Майкл дал понять, что вступает в новое десятилетие и новую фазу. Клип Финчера включил пять совершенно новых лиц в число звезд MTV, высмеивая растущую гламурность поп-музыкантов (или что-то еще), используя разметку подиума при демонстрации хита, в записи которого они не принимали участия. Такой же чувственный, как любой из клипов Финчера для Мадонны, но менее сосредоточенный на недовольстве

властью, видеоклип Freedom! '90, не стыдясь, упивается красотой четко очерченных полуобнаженных супермоделей женского пола. Но акцент, как и в Express Yourself, делается на коллективной пантомиме моделей, выражающей удовольствие, вдохновение и самореализацию, а также на сложных способах, с помощью которых разочарование Майкла в собственном самобрендинге («позирование для очередной фотографии / каждый должен продаваться») фильтруется через призму растущей популярности бэк-вокалистов.

Точно так же, как Bor 'Til You Drop и Express Yourself предвосхищают нюансы «Чужого 3», Freedom! '90 содержит образы, которые Финчер повторил позже в своей карьере: символическая кожаная куртка и очищающий огонь возвращаются в заглавном эпизоде «Девушки с татуировкой дракона», в



18.

то время как вступительный эпизод с Линдой Евангелистой, обрамленной спинкой стула и кипящим кофейником, служит репетицией свободной операторской работы в «Комнате страха». Заманчиво просмотреть музыкальные клипы Финчера, чтобы провести параллели с фильмами, и иногда все складывается: повествование о месте преступления в Janie's Got a Gun (11) соответствует нехарактерно серьезному синглу Aerosmith об инцесте и преступлении с мрачными, пестро расцвеченными кадрами убийства, сцены злодеяния и посмертной экспертизы, как полицейская процедура в миниатюре; черно-белый клип Oh Father Мадонны (12) (еще одна пафосная история об отце) открывается визуальной цитатой из «Гражданина Кейна» и содержит крупный план трупа с зашитыми губами из фильма «Семь», который был вырезан MTV за то, что затрагивал ту же тему телесного ужаса, что и «Куращий плод».

Однако параллели становятся еще заметнее, когда вы пересматриваете



более яркие, крутые и графически эффектные рекламные ролики Финчера, такие как в рекламе Levi's «Rivet» (13), в котором панкующему парню протыкают нос золотым болтом, что символизирует потребление как сочетание модного заявления и уничижительного ритуала. (В этом образе паренек даже немного походит на Лисбет Саландер.) В двух роликах Финчера на спортивную тематику для Nike, каждый из которых использовал иконы поп-культуры в заведомо шутливой манере, есть явные предвестники антиматериалистических призывов «Бойцовского клуба». Ролик Barkley on Broadway (1992) усилил мантру коренастого баскетболиста Чарльза Баркли о том, что он вовсе не является образцом для подражания (или товаром), заставив спортсмена жаловаться на все зрителю в анахроничной черно-белой стилизации фильмов Басби Беркли. В какой-то момент окруженный хористками спортсмен даже ударил головой одного из папарацци. В Referee 1994 года Деннис Хоппер сыграл главную роль «деревенского сумасшедшего», изображая расстроенного чиновника НФЛ, чьи параноидальные разглагольствования подрывали его деловую ауру. Извращенное воплощение такого контркультурного героя, как Хоппер, для представления консервативного, помешанного на правилах функционера Лиги было прекрасно в своей нелогичности.

В цикле рекламы Budweiser «Classic» 1993 года приятели-хипстеры обсуждали расхождение поп-культурные «или-или» (Deer Purple или Foreigner; Джинджер или Мэри-Энн) в качестве разминки для разговоров на ходу о том, с какими историческими фигурами предпочли бы боксировать антигерои «Бойцовского клуба». Ролик Beer Run 2005 года, снятый уже в годы голливудской карьеры Финчера, изображает Брэда Питта в роли самого себя, преследуемого фотографами по пути в ближайший магазин за пивом Heineken. Намек на начальные кадры фильма «Вечер трудного дня» безошибочно угадывается и в «Пивном забеге», и в клипе Джастина Тимберлейка 2013 года Suit and Tie (14), ради которого Финчер прервал свой «отдых» от музыкальных видео, и в рекламе Calvin Klein «Downtown» с Руни Марой: сатирические порывы режиссера сталкиваются с желанием представить гламурный образ жизни богатых и знаменитых как

можно более благоговейно. В ролике Downtown Мара изображена так же фетишистски, как Мадонна эпохи Vogue. Снятые в рекламном туре закулисные кадры звезды, читающей, дремлющей и (предположительно) размышляющей о своей ослепительно яркой популярности, так же постановочны, искусственны и срежиссированы, как фотосессии и пресс-конференции, из которых состоит ее маршрут. Пластичность Мары в работах Финчера, особенно в «Девушке с татуировкой дракона», делает ее духовной наследницей Мадонны, и Downtown может быть очищенной, обработанной вариацией на тему документального фильма «В постели с Мадонной» (1991), действие которой разворачивается в альтернативной реальности высокой четкости, где даже то, что происходит за кадром, безупречно и подходит для съемок.

В 2014 году Финчер работал со своим почти постоянным оператором Джеффом Кроненветом над рекламным циклом для Gap под названием Dress Normal («Одевайся нормально») (15). Серия таинственных сцен знакомит зрителей с персонажами, будто бы взятыми из другого, более крупного произведения. Каждый фрагмент снабжен собственным загадочным слоганом, один из которых – «униформа бунта и конформизма» – наглядно иллюстрирует мастерство рекламы и провокационность видеоряда, эти два элемента определяют большинство работ Финчера, считая с начальной сцены «Курящего плода». Реклама с Суперкубка Budweiser 2021 года Let's Grab a Beer (18) (технически ее режиссером был Адам Хашеми под руководством Финчера в качестве креативного директора и исполнительного продюсера) приносит новый любопытный оттенок сентиментальности. В серии коротких эпизодов продолжительностью не более десяти секунд каждый – тот же быстрый, но растянутый ритм, что и в Downtown с Руни Марой, – персонажи в разных состояниях – скуки, эйфории и отчаяния (пара молодоженов, попавшая под ливень на свадьбе; пассажиры, ожидающие отмены задержки рейса; участники небольшой дорожной аварии) – предпочитают смеяться и вместе топить свои печали в пиве. Само пиво не так уж важно: как обычно в рекламе Финчера, ролик, скорее, похож на представление не продукта, а типа человека – информированного,

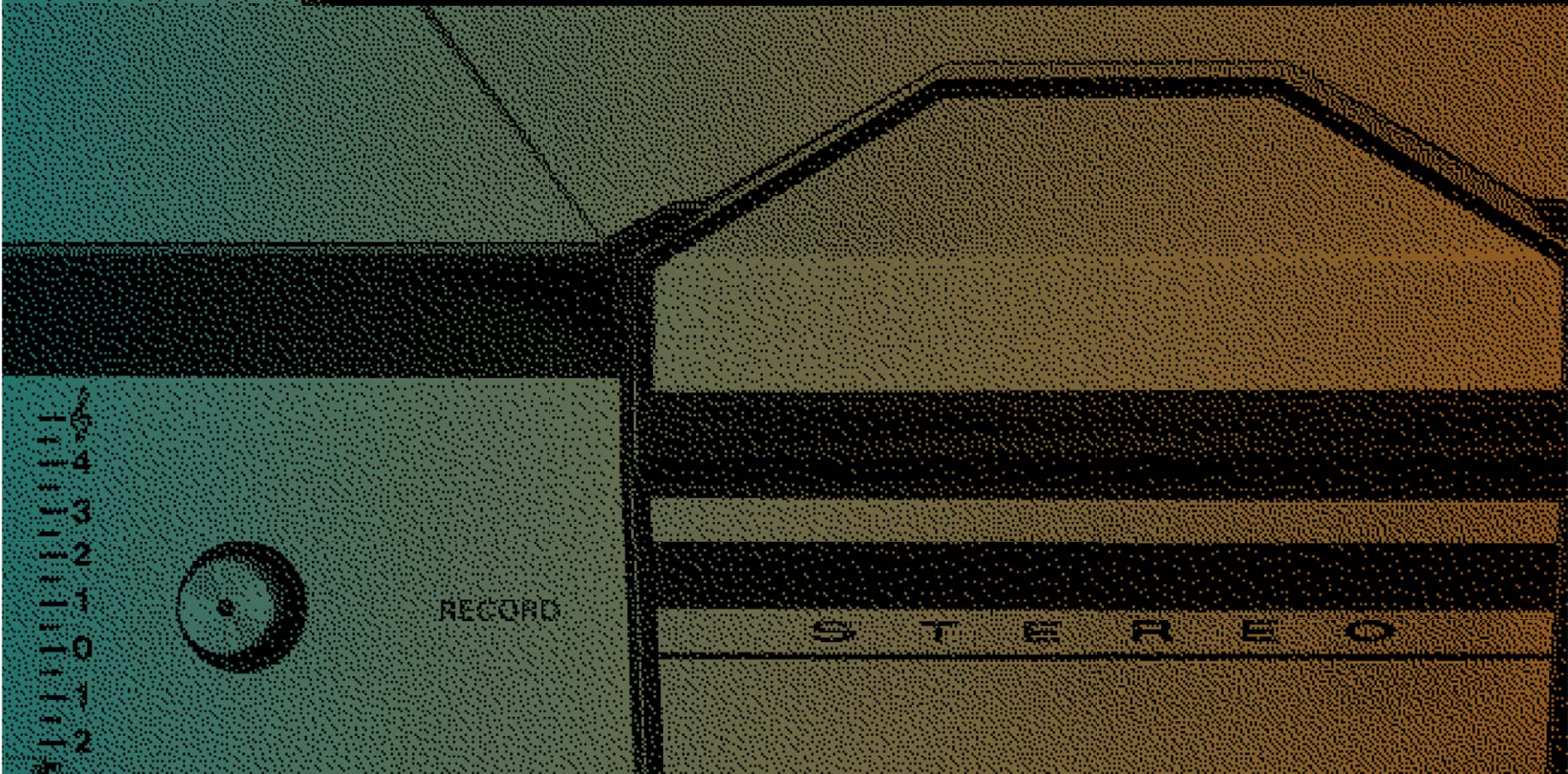
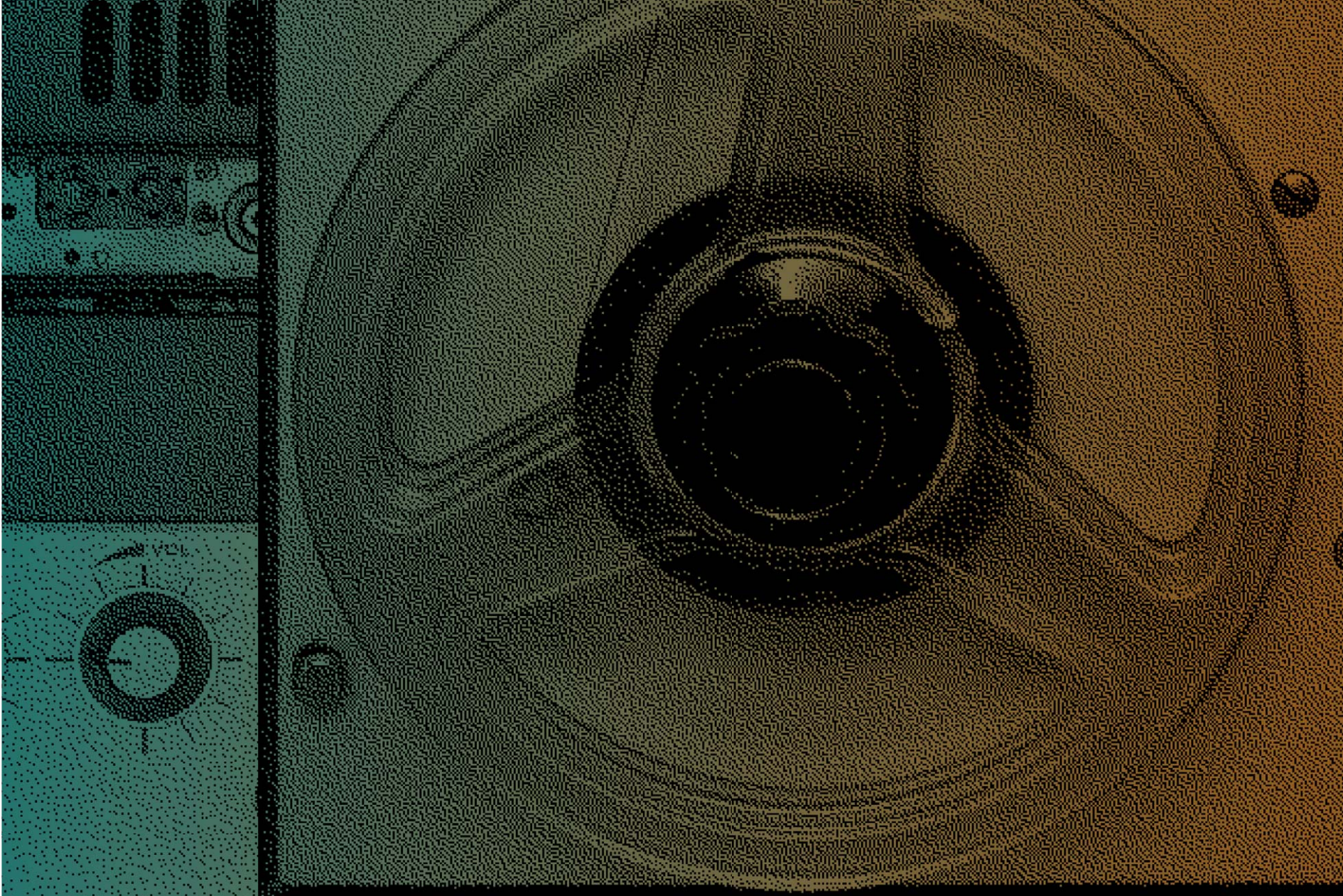
заботящегося о своем статусе, располагающего определенным доходом, – который предпочел одни бренды другим.

Что здесь действительно продается (как и в Classic от Budweiser), так это близость и дружеские чувства, с большей толикой серьезности, чем обычно; по мнению критика Стива Макфарлейна, ролик Let's Grab a Beer «показывает мир проверенных отношений – потрепанных, запятнанных [и] обязательно несовершенных»; а также передает «ощущение, что где-то за кадром что-то не так». Макфарлейн имеет в виду противоречие рекламного ролика о духе товарищества условиям социальной дистанцированности в разгар глобальной пандемии. Let's Grab a Beer извлекает из сложившейся ситуации максимальную выгоду.

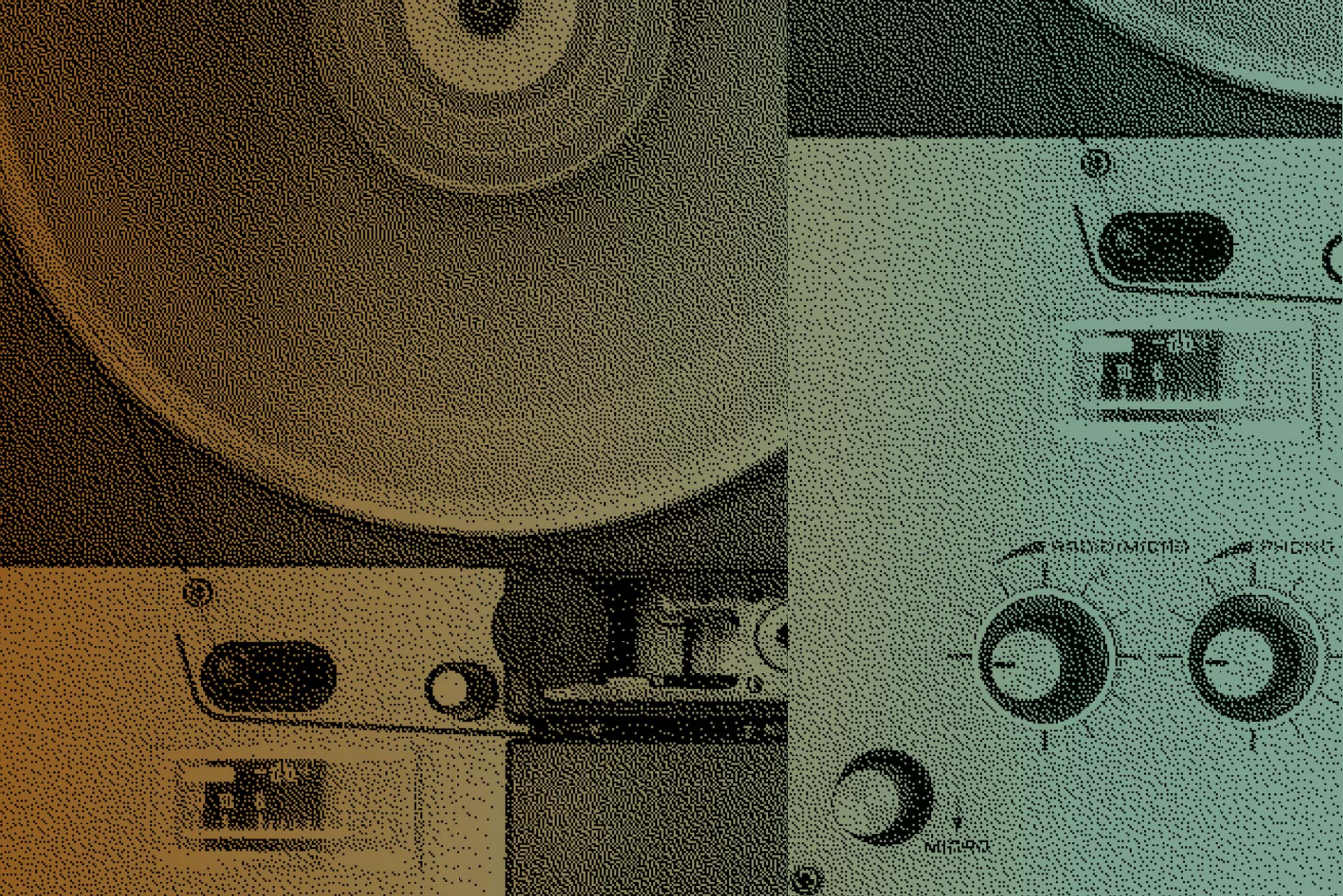
В информационной записке Финчера и Хашеми для рекламного агентства Wieden + Kennedy говорилось, что ролик «призван отражать дух этой страны и роль, которую пиво играет в нашем национальном характере и социальной сплоченности»; иными словами, они хотели бы научить мир петь в полной гармонии.

Отсутствие бравады и соперничества здесь нельзя объяснить требованием заказчиков рекламы, представленным продуктом или глобальным контекстом. Это и не просто неизбежный компромисс среднего возраста Финчера – не как бар под названием «Бар» в маленьком городке из фильма «Исчезнувшая», где хищническое потребление в целом приравнивается к психопатологии. Во вселенной «Исчезнувшей» лаконичное название «Бар» выступает глумлением либо над ироничной отстраненностью владельца, либо над отсутствием у него воображения. Расчетливый гуманизм ролика Let's Grab a Beer, чьи своеобразные, но архетипичные выпивохи выглядят и говорят так, как всегда и заведением из фильма «Исчезнувшая», предполагает, что одно может быть симптомом другого, а также, возможно, что Финчер достиг момента автоматического, фирменного мастерства, когда «униформа бунта и конформизма» больше не является маскировкой, а подходит ему, как костюм и галстук.









# МЕСТА ПРЕСТУПЛЕНИЯ





« Созданные специально для фильма оператором Харрисом Савидисом, вступительные титры фильма «Семь» призваны погрузить зрителей в голову психопата и его скрупулезный «процесс сборки» – первая из нескольких аллюзий на Джона Доу как творца-изувера.

## 1.1

# «СЕМЬ»

1995

«Желая, чтобы люди вас слушали, – говорит Джон Доу (Кевин Спейси) детективам Сомерсету (Морган Фриман) и Миллсу (Брэд Питт), – вы больше не можете просто похлопать их по плечу. Вы должны ударить кувалдой. И тогда вы заметите, что привлекли их пристальное внимание».

Сама идея фильма, снятого, кажется, с помощью кувалды, вызывает в воображении ошеломляющую

неловкость или, возможно, какую-то форму случайного экспрессионизма. Рассматривая в начале фильма «Семь» брызги крови от очередного бессмысленного убийства, исполненные в духе работ абстрактного экспрессиониста Джексона Поллока, детектив Уильям Сомерсет вздыхает: «Посмотрите на всю эту страсть по всей стене», но с данного момента фильм разворачивается серией

точных штрихов, его темп так же точно откалиброван, как метроном в спальне Сомерсета, а эпизоды отобраны тщательно, как музейная ретроспектива. В этой аналогии с галереей виден дидактический аспект художника, использующего крайность в качестве инструмента коммуникации и реальный прецедент для таких ошеломляющих инноваций, как те, которые использовал Джон Доу. В 1971 году американский











- 1–2. По сути, диалектические отношения между Миллсом и Сомерсетом выражаются в мелькающих кадрах их домашней жизни. Даже когда Дэвид черпает силы в отношениях с Трейси, его любовь к ней делает его уязвимым, а Уильям начинает – и заканчивает – фильм, не теряя ничего.
3. Как сказал Сомерсет, «Здесь столько книг – мир знаний у вас под рукой». Библиотека становится пристанищем, укрывающим от городской тьмы.
4. Хищные мотивы в операторской работе изобилуют в фильме «Семь», который визуализирует чувство превосходства злодея с высоты птичьего полета. Эти ракурсы, снятые сверху вниз, также напоминают город-лабиринт, как в его духовном прародителе – фильме «М» Фрица Ланга.

художник Крис Бёрден, чье творчество включало в себя запираание в шкафу на пять дней и распятие на капоте Volkswagen Beetle, договорился с другом, чтобы тот выпустил пулю из малокалиберной винтовки ему в руку в рамках перформанса под названием «Стреляй» (Shoot). «В тот момент, – вспоминал позже Бёрден, – я был скульптурой».

Джон Доу с пылом авангардного художника адаптирует под себя авантюру Бёрдена, подвергая сомнению его смесь самовозвеличивания и саморазрушения – трепет, возникающий, когда искусство превращается в риск ценою жизни или смерти. Бёрден оставил свой след, не превратившись в мученика. Как самозванный эстет, проецирующий одновременно собственное превосходство и ненависть к себе на окружающий мир, Джон Доу заходит дальше. Ему приходится это

делать, потому что он находится на задворках рынка, перенасыщенного нездоровыми образами и идеями. Чтобы вызвать желаемый эффект, ему следует выйти за рамки дозволенного.

«Семь» показывает и подвергает сомнению такие крайние меры, размышляя об авангардном искусстве в форме жанрового кино. Внешне фильм напоминает триллер, в частности суровый процедурал о работе полицейских большого города, снятый словно в стилистике «душных семидесятых» Сидни Люмета. Готовясь к своему первому рабочему дню, Дэвид Миллс (Брэд Питт) в шутку говорит жене Трейси (Гвинет Пэлтроу): «Серпико надо идти на работу». «Возможно, ты захочешь избавиться от этой маленькой соринки в глазу, Серпико», – сонно отвечает она. Что еще более важно, «Семь» позиционируется как веха в истории фильмов о серийных убийцах. Жанр всерьез заявил о себе в 1931 году, когда вышел фильм «М» Фрица Ланга, где Петер Лорре изображает страдающего от чувства вины педераста хнычущей жертвой его собственных ненасытных побуждений, сломанным побочным продуктом современности начала двадцатого века. Актер незабываем, воплощая персонажа, чья потребность причинять вред другим отражает его чувство собственной виктимизации («Кто знает, каково это – быть мной?»), но другая звезда фильма – лабиринт из стали и стекла в Берлине веймарской эпохи, который дает хитроумному Хансу

Беккерту (герою Лорре) бесконечное множество укрытий как от полицейских, так и от других преступников.

Страдания Лорре в конце ленты «М» пересмотрены и углублены Энтони Перкинсом в фильме «Психо» Альфреда Хичкока (1960) и Карлом Бемом в «Подглядывающем» режиссера Майкла Пауэлла (1960), шедших близнецах, которые по-своему – эллиптически у Хичкока, аллегорически у Пауэлла – приравняли психоз убийц к вуайеризму, если не к самой кинофилии. Отрывистые ритмы монтажа «Психо» прорезали, интуитивно и подсознательно, как хрупкие барьеры цензуры Кодекса Хейса<sup>1</sup>, так и механизмы защиты зрителей, предвещая цикл фильмов о серийных убийцах в 1970-х годах – эпоху, когда популяризация психопатологии стала растущей мультиплатформенной индустрией, охватывающей как художественную литературу о «настоящих преступлениях», так и второсортные фильмы категории Б. Жуткая близость Чарльза Мэнсона<sup>2</sup> к Голливуду и слегка завуалированное изображение серийного убийцы из Сан-Франциско по кличке Зодиак в фильме Дона Сигела «Грязный Гарри» (1971), который подхватил ланговское восприятие города как лабиринта и пробежал с ним по извилистым улочкам, были ключевыми вехами в развитии жанра. Также как и шокирующие псевдонатуралистические произведения, такие как фильм «Последний дом слева» Уэса Крэйвена (1972) в духе злодеяний Мэнсона и книга Томаса Харриса «Красный дракон» (1981), для написания которой автор консультировался со специалистами отдела поведенческого анализа ФБР. В итоге Харрис через отсылки к Уильяму Блейку представил портрет убийцы, более грандиозный, чем в «Техасской резне бензопилой».

Отталкиваясь от жестокой беллетристики Харриса, смешиваясь с фантазмагорической социальной



1.



2.

1 Этический кодекс производства фильмов в Голливуде, принятый в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов и ставший в 1934 году неофициальным действующим национальным стандартом нравственной цензуры кинематографа в США. – Прим. пер.

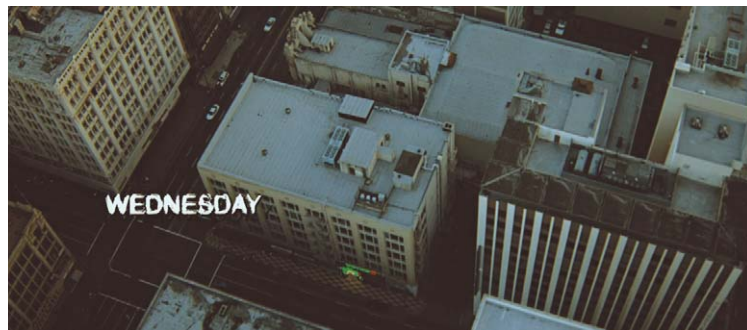
2 Американский преступник, создатель и руководитель общины, которая называла себя «семьей» и, по официальной версии прокуратуры США, являлась деструктивной сектой, члены которой в 1969 году, подчиняясь приказам Мэнсона, совершили ряд жестоких убийств. – Прим. пер.



3.

сатирой, скандальный роман Брета Истона Эллиса 1991 года *American Psycho* [«Американский психопат»] о влиятельном брокере с Уолл-стрит, скрывающем свою личность серийного убийцы, вывел жанр на новый уровень. В том же году фильм Джонатана Демме «Молчание ягнят» – экранизация Харриса с участием Энтони Хопкинса в роли неотразимого Ганнибала Лектера, в чьем безупречном персонаже с юмором и ужасом сочетались [герой «Психо»] Норман Бейтс и его дающий показания психиатр, – получил пять премий «Оскар». Оба этих фильма, спровоцировавшие дискуссии о поп-культуре, косвенно привели к созданию ленты «Семь», рискованной ставке в размере 30 миллионов долларов, предпринятой New Line Cinema (обрела популярность за счет серии фильмов «Кошмар на улице Вязов» с Фредди Крюгером). Производственная компания дала зеленый свет Финчеру, устав от однообразных сюжетов про серийных убийц. Фильм стартовал осенью 1995 года с загадочной рекламной кампанией и минимальной шумихой и собрал 300 миллионов долларов по всему миру, парадоксально угодив публике: фильм, который ваши друзья на одном дыхании призывали вас посмотреть и одновременно предостерегали не делать этого.

Как и в случае с «Американским психопатом» и «Молчанием ягнят», фильм «Семь» черпает свою силу из набора устоявшихся условностей, в то же время дистанцируясь от них. Он добивается этого в основном за счет ядовитого визуального стиля, который снимает ржавчину с типичных сценарных приемов полицейского фильма, обнажая их сверкающие кости. Между тем материал о серийном убийце, осознанно зловещий,



4.

но не без ноток мрачного юмора, стоит в самом центре истории. По сюжету фильма серия убийств, вдохновленных семью смертными грехами, последовательно совершается Джоном Доу в качестве проповеди, в которой ветхозаветные послания выгравированы на телах его жертв и передаются массам жадными до сенсаций СМИ, играющими по его правилам.

Что касается высоких концепций, фильм «Семь» головокружителен, то есть прямолинейно претенциозен. Это тщеславие наиболее поэтично выражено декорацией в тихой, похожей на церковь библиотеке, чье пещерное пространство освещено множеством настольных ламп золотистого оттенка – убежище и место поклонения литературе, содержащей мудрость веков. «Здесь столько книг, – восхищенно говорит детектив Сомерсет охранникам, бродя между стеллажами под звуки сюиты No 3 ре мажор Баха. – Мир знаний у вас под рукой... а вы играете в карты». Точно так же, как «Семь» пытается превзойти своих предшественников по жестокости, интеллектуальная составляющая фильма превосходит откровенное фрейдистское высказывание «Психо» или лакановское «услуга за услугу» в «Молчании ягнят»; фильм – чистая мякоть, а его хрящи полностью замаринованы в густом рагу из сценарных и литургических отсылок.

Анахронизмы и артефакты встроены в эстетику ленты «Семь». Один из способов взглянуть на фильм и понять его суть – это представить картину своего рода современной кунсткамерой, или «комнатой диковинок» (*wunderkammer*), похожей на миниатюрный музей средневековых изобретений, где хранится набор разрозненных экзотических предметов. Первый такой элемент мы видим во

вступительных титрах, задуманных дизайнером Кайлом Купером как коллаж галлюцинаций (специально снятый Харрисом Савидисом), передающий гнусное мировоззрение Джона Доу и процесс его «творчества» с помощью кадров исписанных листов и сшитых блокнотов. Тревожные фрагменты рукописного текста и по-настоящему гротескные фотографии в стиле медицинских учебников встают на свои места под индустриальные ритмы Nine Inch Nails, чей альбом 1994 года *The Downward Spiral* предвосхитил крайности фильма «Семь» (в том же году Pearl Jam оформили буклет к своему хитовому альбому *Vitalogy* в виде гротескного медицинского учебника с набором человеческих аномалий).

Мотив «комнаты диковинок» в фильме «Семь» становится очевидным позже во время сцены в квартире Джона Доу, когда камера скользит вдоль полки, на которой выставлены трофеи, связанные с его жертвами. Помимо краткого изложения сюжетной линии фильма, в кадре соединены мотивы навязчивого садизма, эксцентричного коллекционирования и артистизма аутсайдера. Ряд симметрично расположенных банок из-под томатного соуса комично намекает на Энди Уорхола, но в более общем плане, сочетание концептуальной строгости и телесного ужаса также наводит на мысль о том, будто эти зверства являются результатом сотрудничества маньяка Эда Гина<sup>3</sup> и коллекционера Дэмьена Хёрста<sup>4</sup>, в чьих художественных традициях, можно сказать, творит антагонист фильма «Семь». В результате аналогия

3 Американский серийный убийца, некрофил и похититель трупов. – *Прим. пер.*

4 Английский художник, предприниматель, коллекционер произведений искусства. – *Прим. пер.*

с кувалдой Джона Доу, включая его стремление быть услышанным, выглядит как сделанное вполголоса признание от имени режиссера, на полпути между хвастовством и ироничной просьбой о помиловании. Что бы еще вы ни сказали о фильме «Семь», это не похлопывание по плечу. Какие бы неоднозначности или противоречия ни культивировал Дэвид Финчер в своем втором фильме, он привлекает и удерживает наше пристальное внимание.

«Отвратительный каталог грехов, каждый из которых смертельно опасен», – гласил заголовок рецензии Джанет Маслин на фильм «Семь» в New York Times, вызывая в памяти зловещие обложки таблоидов, разбросанные по всему фильму Финчера, – гротескные репортажи, повествующие о серии убийств в большом неназванном американском городе. «Почему здесь... Почему в этом месте?» – расспрашивает Сомерсет своего нового партнера Миллса при их первой встрече. Фриман так акцентирует отвращение к этим последним двум словам, что они указывают на какое-то более широкое, коллективное понимание ада на земле. Описание Маслин «мрачной городской среды», представленной в фильме «Семь», преуменьшает степень, в которой погранично-антиутопический художественный дизайн Артура Макса задает и поддерживает тон киноленты, в то время как окончательная оценка критиком фильма как «скучного» забавно контрастирует с ерничающим объяснением Джона Доу его (и Финчера) методологии по встряске системы. «Даже мешки с частями тела, откушенный язык или человек, которого заставляют отрезать фунт собственной плоти (вспомните «Венецианского купца»», – пишет Маслин, – не делают [«Семь»] менее скучным». В ее перечне не хватает нескольких трупов: критик могла бы добавить к списку тучного затворника, которого насильно кормили спагетти; женщину, изнасилованную кожаным straponом, ставшим орудием преступления; множество нанесенных самому себе увечий; и обезглавленного отпрыска королевской семьи Голливуда – волшебный трюк, недостающий «гвоздь программы» фильма «Семь».

Большая часть первоначального неприятия киноленты, включая рецензию Маслин, коренилась в привычном преобладании стиля над содержанием. Однако то, что увидели поклонники

фильма, было актом пресущствления Святых Даров, в котором одно стало другим. «Над тем, что я совершил, будут ломать голову, изучать и исследовать», – обещает дьявольский Джон Доу своим преследователям. И действительно, со временем в отношении фильма «Семь» сложился в основном восторженный консенсус критиков во главе с Ричардом Дайером, чья монография 2008 года из серии книг BFI Classics представляет авторский анализ в семи главах с аллитеративными<sup>5</sup> названиями, включающими «грех», «историю», «структуру», «серийность», «звук», «зрение» и «спасение». Дайер серьезно относится к фильму «Семь», в то же время подмечая его юмор висельника. И это действительно забавная картина, особенно если вспомнить повторяющуюся шутку, где Миллс чувствует себя объектом нападок сразу с двух сторон – высокомерной снисходительности Сомерсета и интеллектуального превосходства Джона Доу. «У ублюдка есть читательский билет, но это не делает его Йодой», – рычит полицейский, подтверждая свой антиинтеллектуализм отсылкой к персонажу из «Звездных войн». Его саркастическое замечание также указывает на самый провокационный и проблемный аспект фильма «Семь»: почитание фигуры серийного убийцы как современного гуру, которому есть что сказать об обществе. Поскольку этот потенциальный камень преткновения совершенно неотделим от того, что делает фильм «Семь» убедительным, уместно начать с него рассмотрение вопроса о преобразующем режиссерском воздействии Финчера на зрителя.

После своего опыта работы над фильмом «Чужой 3» для 20th Century Fox Финчер заявил, что скорее «умрет от рака толстой кишки, чем снимет еще один фильм». Это часто цитируемое, величественное заявление о жалости к себе проясняет темы благородного мученичества в «Чужом 3», когда Эллен Рипли совершает самоубийство за грехи своих корпоративных надзирателей из Weyland-Yutani. Оно также формирует мрачный настрой, необходимый для принятия такого фильма, как «Семь». Он достался

5 В английском варианте все названия глав начинаются с буквы S – «Sin», «Story», «Structure», «Seriality», «Sound», «Sight» и «Salvation». – *Прим. пер.*



5.

5. Трюк Джона Доу с выдачей себя за журналиста согласуется с его общей продвинутостью в отношении медиа, поскольку он превращает местную бульварную прессу в распространителей своих моралистических предупреждений.
- 6–9. «Я хочу, чтобы вы смотрели, и я хочу, чтобы вы слушали»; глаза с красными кругами на фотографии убийства из-за греха жадности заставляют нас обращать внимание на детализированные кадры фильма «Семь» (6). Шекспировский «Венецианский купец» напоминает о пресловутом фунте плоти (7), возмездие за грех написано кровью преступника (8), а затем отражается в очках следователя (9).

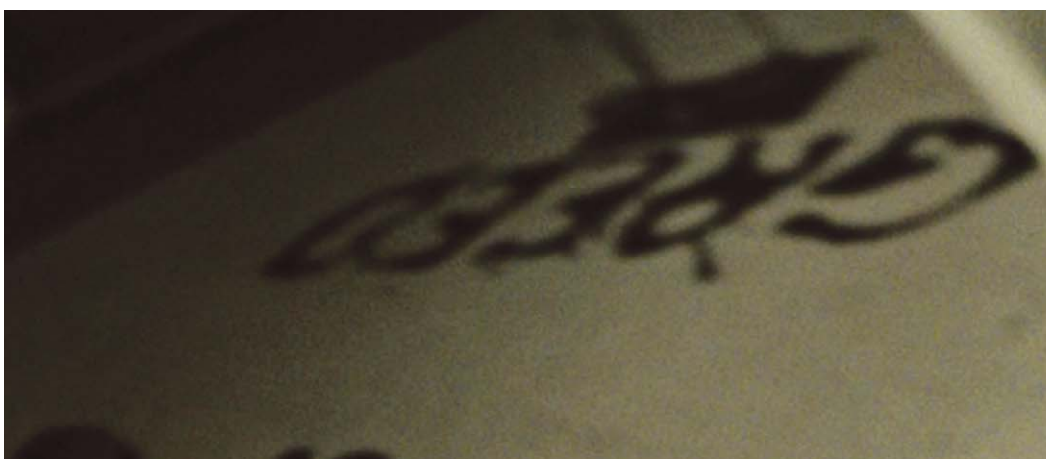




6.



7.



8.



9.

Финчеру после того, как от проекта отказался другой режиссер из-за требований студии о более приемлемой концовке – такой, где сюжет не заканчивался бы головой в коробке. Как любит подчеркивать Финчер, он предпочел именно вариант с головой в коробке.

Детали съемок фильма «Семь» как переломного события в киноиндустрии говорят о моменте середины 1990-х, когда все сравнительно небольшие студии вроде New Line стремились создать свои собственные версии «Молчания ягнят», которые в дополнение к получению наград виделись заманчивым капиталовложением. Жажда New Line получить хит с рейтингом R совпала со стремлением Финчера к подлинному режиссерскому контролю. Это желание отчетливо видно не только в тщательно проработанных и обойденных ретушью кадрах фильма «Семь», но и в основе самого сюжета с изменчивой динамикой и двусмысленностью, в которой не до конца понятно, кто на кого охотится. В интервью Финчер признался, что ему не нравились штампы полицейских процедуралов в сценарии ленты «Семь». Зато его удивляло ползучее, коварное чувство предназначения, закодированное в замысле Джона Доу, и похожее на тиски напряжение между неожиданностью и неизбежностью.

«Я поймал себя на мысли о том, что все глубже и глубже тону в трясине такого рода зла, – сообщил он Empire в 1996 году. – И хотя мне было неловко в этом участвовать, я должен был продолжать работать дальше».

Заметно, что сценарий Эндрю Кевина Уокера лишен обходных путей. Он неумолимо продвигается вперед, давая персонажам меньше времени на раздумья. Таймер обратного отсчета запускается с предостережения Сомерсета своему партнеру «смотреть» и «слушать» в городе, где базовый порог жестокости поднимается все выше и выше (Уокер написал «Семь» как антилюбовное послание Нью-Йорку после несчастливого пребывания там в 1980-х годах). «Я работаю в отделе убийств пять лет», – протестует Миллс, прежде чем Сомерсет резко упрекает его: «Но не здесь». Миллс неохотно кивает, и его напарник продолжает: «Детектив, вы окажете мне услугу, если будете помнить это в течение следующих семи дней».

Мгновенно заранее устанавливаются временные рамки: «следующие семь дней», первоначально определенные как промежуток времени до объявленной даты выхода Сомерсета на пенсию и прогнозируемо совпавшие с периодом буйств Джона Доу. По мере развития сюжета диалоги персонажей продолжают намекать на ту же самую нумерологически определенную точку схода, а также на более общее ощущение надвигающейся беды. «Вы можете ожидать еще пять трупов», – говорит Сомерсет своему начальнику (Р. Ли Эрми) после обнаружения второго тела. «Счастливого конца не будет», – говорит он Миллсу позже, определяя заключительный акт. «Я мог бы сказать больше, но не хочу портить сюрприз», – ухмыляется Джон Доу по телефону, насмехаясь над своими преследователями и зрителем одновременно с осознанием возможного нанесения смертельного удара.

Конечно, несчастливый конец, предсказанный детективом Сомерсетом, – это сюрприз, о котором упоминал Джон Доу. Хотя было много вариантов сценария Уокера и, в частности, его кульминационных событий, всегда сохранялась центральная идея – семь убийств за семь грехов, совершенные за семь дней. Эта крайне жесткая концептуальная основа способна парализовать любого режиссера, который взялся за нее, но для Финчера жесткие границы сценария и меньший масштаб удачно совпали с намерением взяться за что-то полегче

после гигантизма «Чужого 3». «Я думал, что снимаю крошечный жанровый фильм, – признался режиссер Sight and Sound в 1996 году. – Я пытался обойтись без сотни гребаных грузовиков [с реквизитом], но каждый раз, когда ты вынимаешь камеру из чехла, это становится все сложнее». Та самая щепетильность, из-за которой Финчера заклеивали как помешанного на контроле, теперь идеально подходила для притчи о перфекционизме: обманчиво меньше внимания уделяется его архетипическим раскрывателям преступлений и их случайной, слишком человеческой небрежности. Основной акцент сделан на способах, с помощью которых преступник превращает своих преследователей в добычу, не говоря уже про случайных правонарушителей.

Точка зрения, с которой преподносятся события фильма «Семь», узнаваемо совпадает с мнением двух полицейских, разделенных набором бинарных оппозиций Платона: это не только ветеран и новичок – контраст, умело подчеркнутый актерским кастингом, опытный герой Фримана и начинающий сердцеед Питта, но также противопоставление черного и белого (что отразилось в расовой «мудрости» знаменитых ролей Фримана в фильмах «Шофер мисс Дейзи» (1989) и «Побег из Шоушенка» (1994)); холостяка и мужа (эти двое начинают сближаться только после совместного ужина, устроенного Трейси); рассудительного и импульсивного (физическая и лингвистическая деликатность Сомерсета компенсируется крепкими словечками Миллса и его двумя мощными кулаками); и, что наиболее важно, прагматизма и идеализма.

Уильям Сомерсет – многослойный герой, одновременно принципиальный и уклончивый, знакомый по духу и в то же время подозрительно замкнутый в качестве точки входа в историю. Персонаж Фримана, как обычно, разумен, но также и очень сдержан, что не всегда вызывает сочувствие или выглядит убедительно. Моральная капитуляция Сомерсета в виде ранней отставки перед нарочитой беспомощностью его окружения не выглядит менее мизантропичной из-за того, что замаскирована языком прописных истин («Апатия – вот решение», – вздыхает он). Между тем вера Миллса в вечные истины справедливости и возмездия (и их

10. Одна из самых отвратительных шуток фильма «Семь» – это двусмысленность фразы «Помоги мне», якобы мольба о помиловании, которая на самом деле является приглашением помочь убийце.
11. Доставленный в полицейский участок Джон Доу, буквально пойманный с поличным за два убийства, совершенные с опережением графика, одерживает победу, даже когда его кладут лицом вниз.

распространение) лишь частично скомпрометирована его вспыльчивостью: шутка о желании быть Фрэнком Серпико исходит из реальной тоски по героизму. Как бы Сомерсет ни пытался намекнуть, что такое отношение неуместно, утрированная, но эмоционально прозрачная игра Питта, зажатого между непринужденным мастерством Фримана и взрывным перформансом Спейси, делает акцент на неотъемлемой праведности его персонажа.

«Семь» содержит комичную динамику взаимоотношений между двумя непохожими друг на друга напарниками, которые в итоге становятся друзьями, – идею, заимствованную из расово закодированных кинолент о приятелях-копах, таких как «Полуночный жар» Нормана Джевисона (1967) и «Смертельное оружие» Ричарда Доннера (1987), хотя уроки расовой солидарности не входят в основную повестку фильма. Противоположные точки зрения героев в конечном счете сходятся, пусть и извращенно, в работе и словах-подсказках Джона Доу, которые пугающе синтезируют нигилизм Сомерсета – его утверждение о том, что людей невозможно спасти, – с импульсивным идеализмом Миллса, заменяя их оба на эстетическом уровне.

Поскольку мир, в котором происходят события фильма «Семь», – это место, как называет его Сомерсет; этот город, как позже повторила Трейси, – создан на заказ, исключительно в соответствии с оценочными характеристиками Джона Доу (и Финчера), попытки детективов



10.

помешать преступнику тщетны. Когда Сомерсет в момент истины кричит, что «Джон Доу одержал верх», это не столько пугает, сколько обнадеживает: игра актера создает ощущение зазубренных металлических деталей, плавно встающих на свои места.

Зазубренное острие фильма «Семь», его аморальный и насквозь авторитарный организующий принцип – в том, что двойная игра Сомерсета и Миллса воплощает не закон и порядок, а экзистенциальную угрозу удовлетворению, которое обещано «целостным завершенным актом», как называет его автор-убийца. То есть удовлетворение для нас, зрителей, от восприятия законченного и полностью реализованного произведения искусства, которое «Семь» одновременно излагает и выступает в ироничной манере самоаллегоризации.

Сложность критики авторских фильмов состоит в том, что нередко их создатели-новички остаются незамеченными. «[Дэвид] Финчер похож на бодлеровского эстета, только наоборот», – написала Эми Таубин в рецензии 1995 года на фильм «Семь» в Sight and Sound, проанализировав его автора. Как и Маслин, Таубин сочла

сценарий претенциозным и «таким же правым, как болтовня Ньюта Гингрича о Нью-Йорке... города – это выгребные ямы, распространяющие заразу греха быстрее, чем туберкулез». И все же сквозь реакционное марево Таубин разглядела многообещающего молодого режиссера с «потрясающим контролем над ритмом и темпом отдельных сцен». Ссылаясь на эротизм, скрытый в восходящем и нисходящем действии картины, она называет в своей статье «Семь» «самым сочным и лиричным фильмом, который когда-либо выходил в Голливуде».

Упоминание в той рецензии Шарля Бодлера, поэта, предвосхитившего современность начала двадцатого века, который меньше верил в философию «благоустройства», чем в возможность того, что сам упадок может быть возвышенным, имеет удивительный смысл в контексте мизансцен разложения в фильме «Семь».

Хотя авторский опус 1857 года Les Fleurs du Mal [«Цветы зла»] не входит в число его лучших текстов, богохульство Бодлера, взывающего к Сатане как к высшему эстету и отверженному герою а-ля Люцифер в «Потерянном рае» Мильтона, находит отклик в поступках Джона Доу. Если фильм «Семь» прекрасен, то в бодлеровском смысле, в той же величественно иссушенной манере, что и «А теперь не смотри» Николааса Роуга (1973), еще одно сказание про серийного убийцу, сшитое воедино с помощью резкой смены кадров и, перефразируя Таубин,

11.





12. Композиция с разделенным экраном зловеще делает детектива Миллса соучастником подозреваемого в убийстве, выполненном по сценарию греха похоти. Сцена как бы намекает на то, что полицейский станет объектом манипуляции со стороны Джона Доу и это отразится в финальной сцене с грехом гнева.







окунающееся в «очаровании распада».

Всегда внимательная к точке зрения, с которой подаются события в фильме, Таубин пишет о способах, помогающих Финчеру «контролировать взгляд зрителя», включая использование неглубокого фокуса, который точно запечатлевает лица и объекты в нашем сознании на фоне плавающих, нечетких фонов. Этот стиль превращает почти все объекты на загроможденном переднем плане в квазигипнотические точки фиксации. Подобное трансу очарование фильма «Семь» порождено сверхъестественным чувством композиции Финчера – выступающие неожиданные ракурсы и скульптурные блоки, разделяющие офисы и места преступлений на напряженные спорные территории, – и высококонтрастным освещением, используемым оператором Дариусом Хонджи. Они проявляются в лучших традициях нуара, не как нечто искусственное, а, скорее, как стилизованный реализм. Темнота, поглощающая персонажей в разных местах, полностью диегетична<sup>6</sup>, как и блуждающие лучи света от ручных фонариков, которые продолжают пробиваться сквозь мрак, и спилберговские рассветы, окрашенные не удивлением, а страхом. «Долог и труден путь, который из ада ведет к свету», – говорит Сомерсет, повторяя Джона Доу, процитировавшего строку из «Потерянного рая», и аккуратно подводя итог играм, в которые фильм «Семь» регулярно играет. Палитра фильма постепенно меняется от чернильно-черных и обыденно серых тонов к ослепительной, желтушной, раскаленной добела яркости. «Ясно как божий день, что засаду здесь не устроишь», – подтверждает пилот вертолета, парящего над безоблачным пустынным горизонтом, аналогов которому нет ни за пределами Манхэттена, ни где-либо в штате Нью-Йорк.

«Я хочу, чтобы вы смотрели и вы слушали»: фильм «Семь» учит нас, как его смотреть (а также на что обращать внимание во время пересмотра). Гротескно отретушированная черно-белая фотография миссис Гулд (Джули Араског), оставленная Джоном Доу на столе ее алчного мужа словно в качестве свидетеля кровавого

<sup>6</sup> Диегезис – способ повествования, при котором объекты и события описываются буквально, вместо того чтобы быть обозначенными косвенно. – *Прим. пер.*

суицида адвоката, вызывает интерес Миллса и открывает новые подсказки. На фотографии глаза миссис Гулд с красными кругами на самом деле направлены на модернистскую картину в кабинете мертвого адвоката, которая была насмешливо повешена вверх ногами. Изображенный на ней абстрактный водоворот напоминает комментарий Сомерсета обо «всей этой страсти по всей стене». Картина скрывает множество отпечатков пальцев, которые сами по себе полностью видны только при черном свете, – такая лампа есть у дактилоскописта. Выявленные в ходе анализа, эти пятна вызывают о помощи (Help Me), как и в фильме «Изгоняющий дьявола» (1973), где этот текст проявлялся на животе девочки. Сцена с отпечатками продолжает общий мотив из начальных титров фильма с лезвием бритвы, где преступник старается избежать идентификации. Он использует послания, одновременно дразня полицейских и проявляя к ним уважение.

То, что Сомерсет и особенно Миллс действительно в конечном счете «помогают» своему врагу – на его же условиях, – выражает горькую иронию вывернутой греческой трагедии в фильме «Семь». Вместо «бога из машины», через которого высшие силы спасают положение, полицейское расследование только помогает укрепить веру Джона Доу в свое предназначение. Финчер, несомненно, увлечен деталями полицейского расследования, и эта страсть расцветет в полную силу позже в его карьере; здесь, однако, акцент делается на сложности головоломок, которые разгадываются детективами, а не на профессиональной проницательности последних. Даже с трудом обнаруженное логово Джона Доу в центре города – результат какой-то крайне неэтичной слежки – выглядит в лучшем случае как «незначительная неудача» для убийцы, который возвращается домой с продуктами (редкий пример его элементарной человечности), когда прибывают полицейские.

Если фильмы о копах по своей природе основаны на клише, то погоня в середине киноленты «Семь», которая начинается с выстрелов Джона Доу по полицейским, является самым пыльным старым сюжетным тропом из всех. Режиссура Финчера искупает избитость этого приема с помощью динамичной



13.

13. В сцене, где Миллс и Сомерсет вместе бредут, наиболее ярко выражается их партнерство. Показывается это с легким налетом псевдомачизма.



14.



15.

ручной камеры, движение которой волнующе контрастирует с ее же плавным скольжением в ходе спокойных эпизодов и мастерски поставленными кадрами из остальной части фильма. В ходе погони Дэвида за Джоном Доу создается впечатление беспорядочного хаоса, но монтаж Ричарда Фрэнсиса-Брюса предельно выверен. Он сочетает движение камеры с действием в кадре таким образом, что скорее очерчивает, а не разрывает пространство, выделяя удивительную подвижность неуловимого убийцы на фоне застывших фигур испуганных случайных прохожих.

«Умело обращаться с языком – значит практиковать своего рода колдовство», – писал Бодлер, восхваляя рассказ Эдгара Аллана По 1840 года «Человек толпы», где безымянный рассказчик наблюдает за пожилым человеком на улицах Лондона, движимый любопытством к его сущности и побуждениям. Детективное повествование фильма «Семь» менее экзистенциально, чем у По, но использование Финчером киноязыка во время сцены погони – искусное, граничащее с колдовством – вызывает в воображении тот же зловещий модернистский подтекст истории писателя о бесплодной погоне по извилистому, равнодушному городскому ландшафту. Хитрая игра изобилует разными уровнями: в одной эффектно поставленной сцене мы видим, как Миллс съезжает по алюминиевой крыше к грязному треснутому окну, наставляя на него оружие, – и это противопоставляется

кадру, где Джон Доу прыгает с балкона на землю, его плащ развевается за спиной, как у супергероя. В онлайн-эссе на Cinephilia and Beyond критик Райан Лэмби отмечает, что момент с избитым, попавшим в засаду Миллсом, стоящим под дождем на коленях с прижатым к его виску пистолетом Джона Доу, перекликается с аналогичной по духу встречей Эллен Рипли и ксеноморфа в «Чужом 3». Эта сцена также предвосхищает более позднюю, где те же персонажи меняются ролями. Адреналиновое неистовство погони аккуратно ложится на продуманную систему образов фильма.

Погоня за Джоном Доу на короткое время делает из фильма «Семь» боевик, но это лишь короткий всплеск в более статичной и мрачной структуре. Вторжение героев позволяет заглянуть во внутреннюю жизнь их подозреваемого: серия записных книжек, заполненных похожими на Эдгара По рассуждениями о городе и его жителей (описания слабости и уродства прямо как из «Человека толпы»), но на самом деле ничего не меняет. Их действия все еще укладываются в план Джона Доу, который, основываясь на принципе «обратить грех против грешника», требует, чтобы Миллс действовал как его Красная Правая Рука<sup>7</sup>. В итоге Дэвид убивает Джона Доу, узнав, что тот, в свою очередь, убил его жену из-за собственного греха зависти. Взбешенный до точки невозврата,

<sup>7</sup> Символ божественной мести у Мильтона. – Прим. пер.

Миллс превращается в воплощение греха «гнева», завершая числовую последовательность.

При желании можно найти проблемы в логике Джона Доу (и сценариста Уокера): если в фильме «Семь» людей убивают за пренебрежение социальными условностями, проявляющееся в тщеславии, лени, прозорливости и т. д., то Треиси, безупречная наивная блондинка, излучающая доброту, является неизбежной потерей, а не соучастной жертвой, если только кто-то не воспримет ее нежелание сообщить своему партнеру о беременности за нарушение этических норм (совет Сомерсета Треиси спокойно прервать беременность, если это необходимо, проявляется как риторика в поддержку права выбора; но это также отголосок его собственного решения, принятого много лет назад, – подтолкнуть свою партнершу к аборту). Зрелищность фильма сама по себе отмечает недостатки, его финишная прямая оказывается впечатляюще эффективной, не переставая показывать зрителю дикие вещи (как пример: Ричард Шифф в роли адвоката убийцы в плохо сидящем дорогом костюме – карикатура в стиле художника Чарльза Аддамса). С того момента, как Джон Доу явился с повинной в полицейский участок – его окровавленные кончики пальцев свидетельствуют о нежелании раскрывать свою личность и метафорически сообщают о том, что у него «руки в крови», – до доставки роковой посылки, которая завершает его труды и подтверждает худшие опасения Сомерсета (и, наконец, встряхивает его бесчувственное самодовольство), «Семь» достигает высшей точки режиссерского контроля.

Джон Доу, подобно кинорежиссеру-популисту, одержимому символами, проводит своих актеров по локациям по заранее расписанному сценарию. Его победа – это всего лишь инсценировка, манипулирование близнецами-преследователями. Детектив

14–15. Снимая спор Миллса и Джона Доу через проволочные прутья полицейской машины, Финчер представляет полицейского и убийцу как взаимосвязанных персонажей, добавляя визуального драматизма их перепалке.



Миллс, который, как справедливо подозревает Джон Доу, наслаждался бы «временем наедине [с ним] в комнате без окон», утоляет как собственную жажду общения, так и стремление убийцы быть услышанным, сокращая дистанцию между манипулятором и его марионетками с помощью серии кадров с крупным планом их лиц. Сомерсет, чье осторожное уважение к интеллекту Джона Доу и стремление понять логику его действий ставит немолодого детектива где-то между прислужником и просто слушателем, превращается волей обстоятельств в противоположность Пандоре, обязанной открыть ящик, содержащий не зло мира, а его отрезанные воспоминания о собственной невинности.

Любое обсуждение продолжающихся – и все более сложных и запутанных – отношений Финчера с женоненавистничеством должно начинаться с финала фильма «Семь» и безжалостных способов, которыми в фильме использована Трейси: сначала очеловечить/приручить Миллса, противопоставив его первому впечатлению Сомерсета (и нашему) о нем как о пробивном тупице; жаловаться Сомерсету (которого она нежно называет Уильям) о ее несчастье и незапланированной, тайной беременности (которая добавит тяжести к шоку от ее смерти); и наконец, вновь появиться после длительного отсутствия в повествовании в качестве последнего, невидимого, но все еще незабываемого артефакта в коллекции Джона Доу. Одна из самых хитрых уловок в сценарии Уокера заключается в том, что он использует общую не востребованность в жанре триллера женских персонажей, оттесняя их от зрителей. После того как Джон Доу появится в полицейском участке, мы предполагаем, что важные вопросы о выяснении того, что он причинил, кому и почему, а также о том, произойдет ли в фильме, отмеченном в основном посмертными открытиями, насилие в реальном времени, будут решаться исключительно через персонажей мужского пола (у Серпико есть, в конце концов, обязанность ходить на работу, в то время как его жена остается дома).

По правде говоря, «Семь» честно обыгрывает этот поворот, вскользь упоминая Трейси, чтобы сбить нас со следа («Звонила ваша жена, заведите себе автоответчик», – сообщают

Миллсу, когда он входит в участок), но то, как весь фильм превращается в выступление старлетки в роли жертвенного ягненка, рушит все шаблоны.

За исключением того, что этот ход не совсем зрелищен: юношеское стремление Финчера воплотить сценарий, который заканчивается головой в коробке, обуздано ограничениями, которые не позволяют ему смаковать детали. Финальное изображение Трейси в фильме «Семь» – это почти подсознательная однокадровая вставка, представляющая единственный по-настоящему субъективный галлюцинаторный ракурс фильма: камера направлена на Миллса, когда он мучается над решением отомстить за ее смерть, и перед внутренним взором детектива предстает светлый лик его жены.

Согласно информации из специального DVD-издания фильма, Финчер отклонил сценарную правку, в которой Сомерсет вмешивался, чтобы разрушить план Джона Доу, и сам убивал его вместо Миллса, бросая короткую фразочку в стиле Шварценеггера («Я на пенсии»), подчеркивающую героизм его самоотверженного поступка. Финчер намеревался закончить фильм на моменте казни злодея, разрушая установленный в фильме свой же шаблон, где все убийства сопровождалось натуралистичными кадрами (в этом плане смерти Доу и Трейси выбивались из привычного ряда). Но режиссер не смог убедить New Line согласиться на такой совершенно резкий финал, поэтому эпилог фильма приводит к неоднозначным итогам. Сомерсет, к которому вернулось самообладание, уверяет своих коллег, что он будет «рядом», отказываясь от выхода на пенсию ради продолжения служебного хождения по мукам – более длительного пребывания в личине «Человека толпы». Судьба персонажа достаточно справедлива, особенно с учетом способности Фримана изображать вечно усталых от мира героев, но в финале его голос за кадром, который добавляет Хемингуэя в литературную программу фильма, звучит мрачно. «Мир – прекрасное место, и за него стоит бороться, – говорит Уильям, прежде чем добавить: – Я согласен со второй частью», – замечание, которое обрушивается как удар кувалды.

Очевидно, что мир в фильме «Семь»



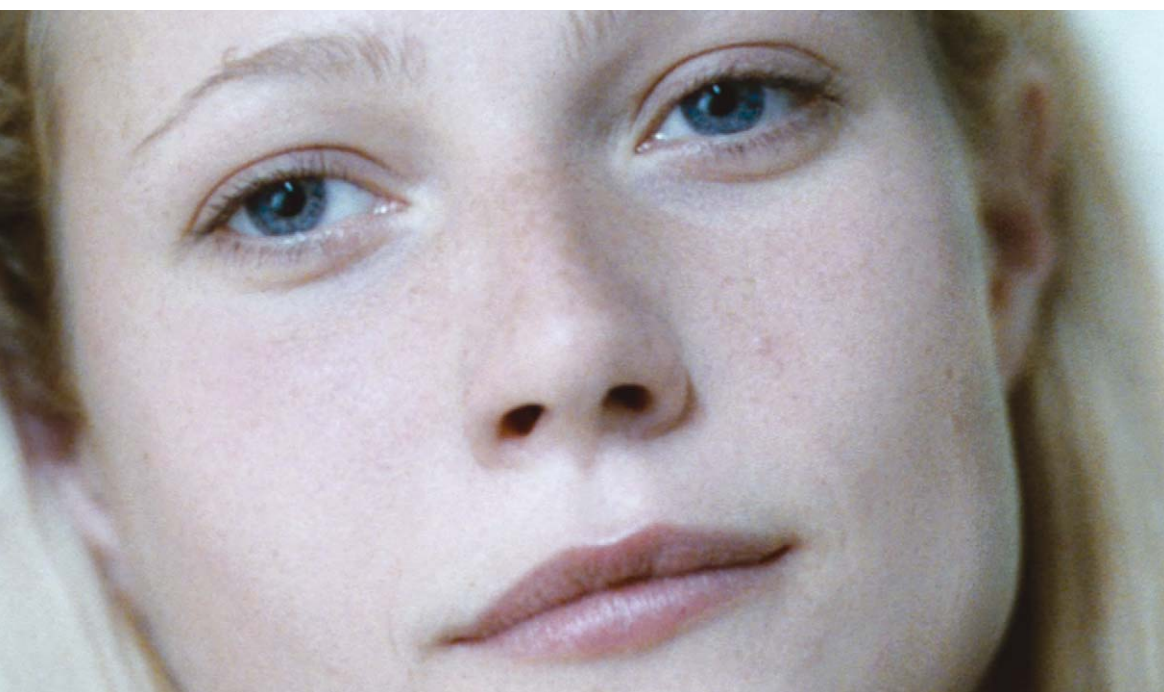
16-23. Внезапное появление лица Трейси во время противостояния Миллса и Джона Доу обладает уникальным свойством – оно мрачно и изобретательно заменяет кадр с изображением ее головы в коробке, который Финчер отказывается показать (и все же некоторые зрители клялись после выхода из кинотеатра, что видели его).

не является «прекрасным местом». Главное достижение Финчера состоит в том, насколько последовательно и ярко он напоминает нам об этом факте. Однако представление о том, что в нашем мире есть то, за что «стоит бороться», в лучшем случае является сентиментальной абстракцией. Сколько бы искусной ни была Гвинет Пэлтроу в изображении доброй Трейси, ее героиня никогда не будет более чем благопристойной бутафорией. Для того чтобы грандиозный замысел фильма «Семь» сработал, персонажи никогда не смогут превысить возложенную на них функцию, включая Джона Доу, который, в конце концов, просто выражает гордость создателя за хорошо выполненную работу – злодейски идеализированный суррогат процветающего автора.

Попытка определить, кто «прав» в сократовском споре между Миллсом и Джоном Доу, который происходит в патрульной машине и насыщен наиболее часто цитируемыми моментами («Когда человек безумен, как в вашем случае, –

каждый своей собственной точкой зрения, в то время как асексуальный, невозмутимый эффект актерской игры Спейси – его медленная монотонная речь – катализирует возбужденную игру Питта, странным образом завораживая аудиторию. Он так же хладнокровно неумолим, как и сам фильм, снятый по его образу и подобию.

То, что Миллс убедительно парирует в споре с Доу, называя его лжепророком («ты не мессия»), вероятно, можно было бы воспринять как резкую самокритику Финчера – проще говоря, чушь собачью, как выразились бы недалекие рецензенты. «И ты себя мнишь событием века... В лучшем случае твоя рожа будет красоваться на футболках», – добавляет Миллс, будто публикует свой обзор в New York Times в режиме реального времени, не подозревая, что его ждет впереди. В контексте лежащей в основе игры чисел задумка «Семи», несомненно, работает, хотя как именно, сразу и не скажешь. Среди прочего это формирует похожие ожидания от последующих фильмов Финчера, которые по-разному справлялись с этой задачей или вовсе ее отвергали – и то, и другое происходит одновременно в фильме «Зодиак», который погружает в пучину неопределенности, идущую вразрез с прямолинейностью фильма «Семь». Как кинематографическая «комната диковинок», «Семь» отличается необычайной яркостью и безупречной продуманностью, в то время как «Зодиак» еще более отточен, оставаясь столь же открытым и пугающим, как сама реальность.



вы знаете, что безумен?»), возможно, не относится к делу, но едва ли это имеет значение, когда то, на что мы смотрим, делает спорным то, что мы слышим. Решение Финчера снимать обоих участников через проволочную сетку, разделяющую передние и задние сиденья полицейского автомобиля, показывает, что Миллс и Джон Доу в равной степени захвачены



Рис. А. «Психо», Альфред Хичкок, 1960

Новаторство легендарного триллера Альфреда Хичкока состояло в том, чтобы вовлечь зрителей в акты вуайеризма и насилия, одновременно популяризируя тему серийных убийств в кинематографе и используя ее как оружие.



Рис. В. «Молчание ягнят», Джонатан Демме, 1991

Исполнение Энтони Хопкинсом роли эрудированного психиатра Ганнибала Лектера превосходит мягкую угрозу Кевина Спейси в роли Джона Доу. В обоих случаях серийный убийца представлен интеллектуалом.



Рис. С. Банки из-под супа Campbell, Энди Уорхол, 1962

Банки из-под супа, сложенные в квартире Джона Доу, отсылают к знаменитому поп-арту Энди Уорхола.



Рис. F. «Съемка» (Shoot), Крис Бёрден, 1971

В постановочно-провокационном перформансе Криса Бёрдена художника использовали в качестве мишени; гамбит Джона Доу в конце фильма «Семь» разыгрывается как оммаж этому перформансу.



Рис. G. Шарль Бодлер, 1821–1867

Критик Эми Таубин назвала Финчера кинематографическим наследником французского поэта, написавшего «Цветы зла», где предложена сложная иерархия красоты, в которой и разложение может быть прекрасным.



Рис. H. «Человек толпы», Эдгар Аллан По, 1840; здесь приведена иллюстрация Гарри Кларка, 1923

Короткий рассказ По описывает, как один человек преследует другого по многолюдным городским улицам, что послужило литературной моделью для неистовой погони в середине фильма «Семь».



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ЭНДРЮ КЕВИН УОКЕР  
ОПЕРАТОР ДАРИУС ХОНДЖИ  
МОНТАЖЕР РИЧАРД ФРЭНСИС-БРЮС  
БЮДЖЕТ 33 МИЛЛИОНА ДОЛЛАРОВ  
КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ  
327,3 МИЛЛИОНА ДОЛЛАРОВ  
ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 127 МИН

Рис. D. Кунсткамера

В этих средневековых «комнатах диковинок» обычно хранились предметы, свидетельствующие об эксцентричности их коллекционеров; ряды трофеев в квартире Джона Доу наводят на мысль о его подобной наклонности.



Рис. E. «М», Фриц Ланг, 1931

Притча Фрица Ланга о городе, который терроризирует детоубийца, была предложена в качестве стилистического и духовного прародителя фильма «Семь».



Рис. I. «Американский психопат», Брет Истон Эллис, 1991 [Роман]

1980-е годы президентства Рейгана безжалостно препарированы в скандальном бестселлере Брета Истона Эллиса о влиятельном брокере с Уолл-стрит, который по совместительству является маньяком, орудующим бензопилой.

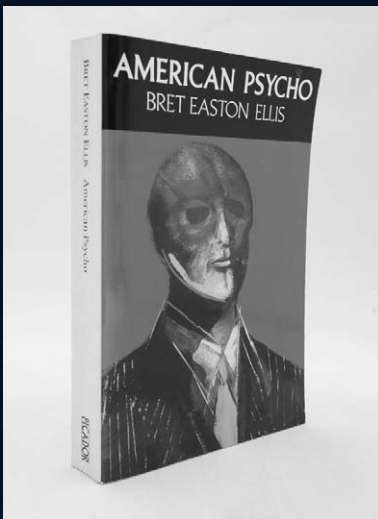


Рис. J. Физическая невозможность смерти в сознании живого человека, Дамиен Хёрст, 1991

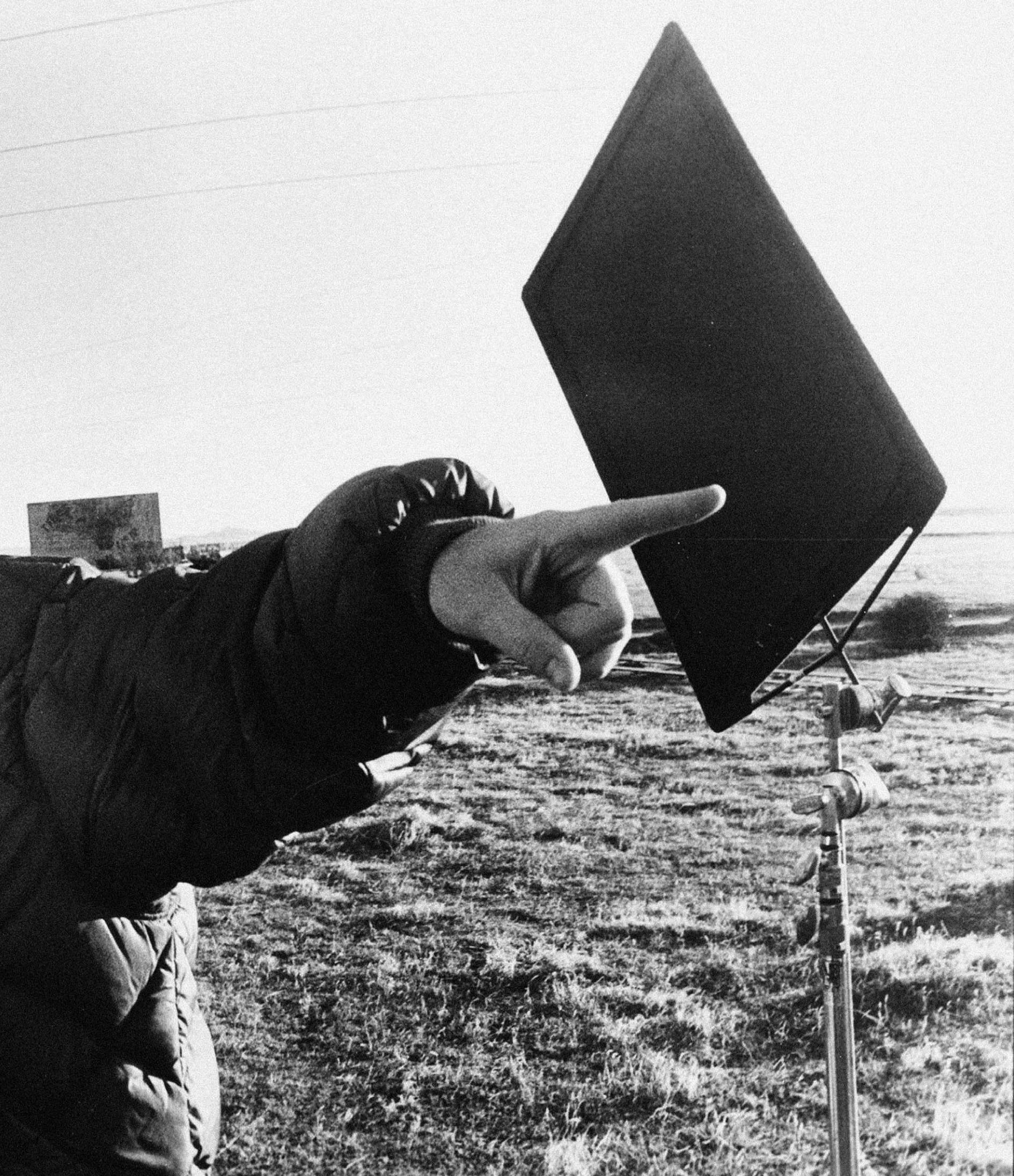
Выставка Хёрста 1991 года. Изображение тигровой акулы, законсервированной в формальдегиде, было расценено как авангардное произведение искусства на тему смерти.













1.2



ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
ЭММА КИНГ-ЛЬЮИС

« Начальные титры «Зодиака» ловко определяют двух главных героев фильма: Роберт Грейсмит раскрывается как любитель шифров и иероглифов, а невидимый убийца представлен конвертом, доставленным в офис San Francisco Chronicle.

## 1.2

# «ЗОДИАК»

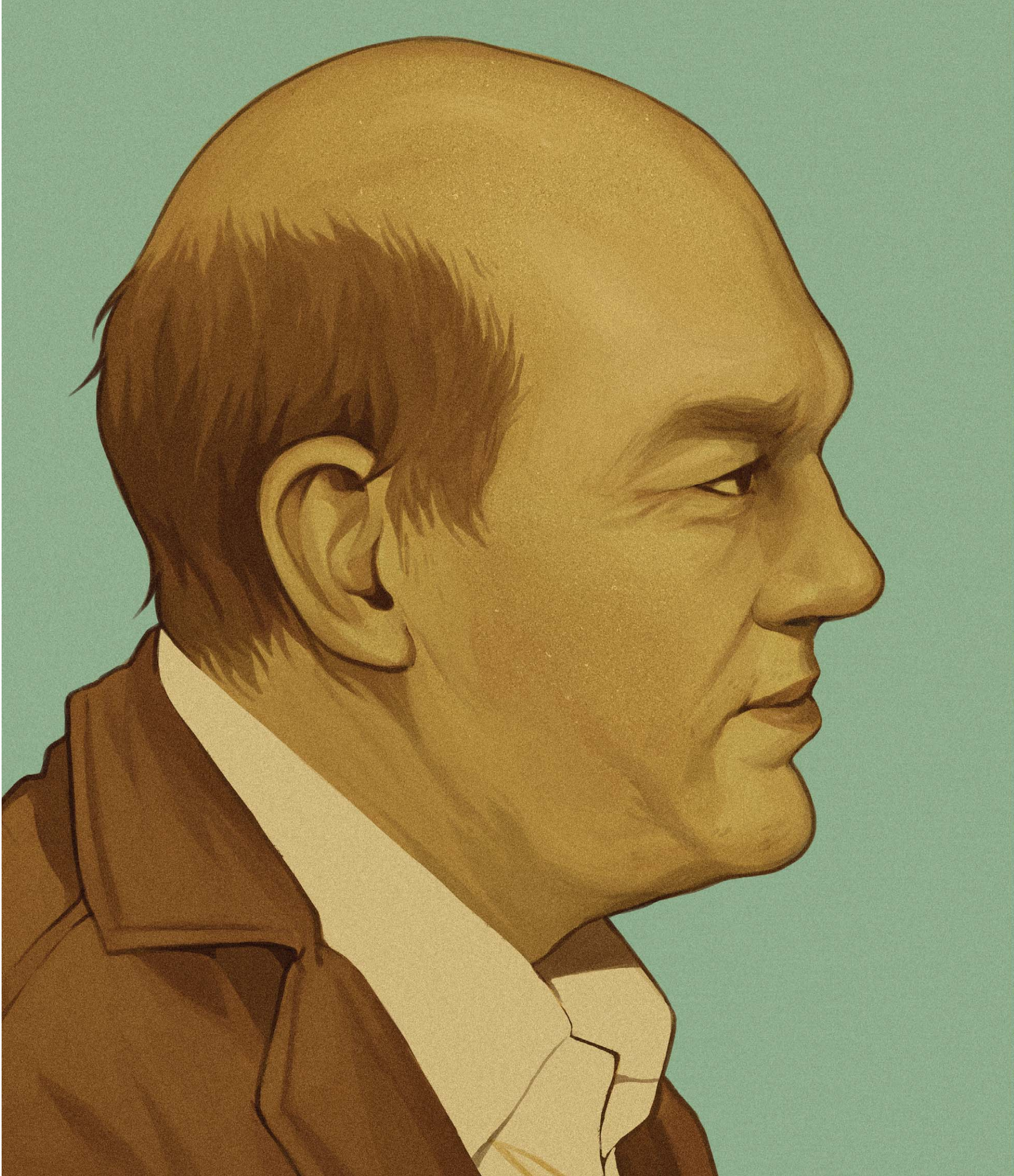
2007

Американский композитор-модернист Чарльз Айвз назвал свое сочинение 1906 года «Вопрос, оставшийся без ответа» «космической драмой», метафизическим спором, который ведется посредством музыкального диалога. Пьеса начинается со струнной аранжировки, неоднократно прерываемой всплесками солирующей трубы; ее тревожные зондирующие ноты пронзают неземную мелодию. В

примечаниях к программе первого исполнения пьесы в 1946 году Айвз написал, что вторжение трубы озвучило «вечный вопрос существования», в то время как взволнованный вихрь деревянных духовых инструментов, следующий за ним – третий инструментальный элемент в трехчастной структуре, – олицетворял тщетную попытку ответа.

С точки зрения композиционной техники коллаж Айвза представлял собой смелое столкновение тонального и атонального стиля; однако с точки зрения его мировоззрения «Вопрос, оставшийся без ответа» полон смирения. Три участника, представленные струнными, духовыми и деревянными духовыми инструментами, никогда полностью не гармонируют; тишина,











которая встречает финальный пассаж трубы, отмечает самый громкий момент пьесы. Это звуковой эквивалент жесткого перехода к черному, цветовое решение художника, мотивированного сказать, что на самом деле он в конечном счете вообще ничего не знает.

Та же самая одинокая труба звучит в саундтреке «Зодиака» в момент прибытия детектива Полицейского управления Сан-Франциско Дэвида Тоски (Марк Руффало) на место преступления в Пресидио-Хайтс, где водитель такси был застрелен пассажиром, который, по мнению свидетелей, может оказаться убийцей по прозвищу Зодиак. Интерполяция пьесы Айвза – это тонкий гениальный ход музыкальной партитуры кинокомпозитора Дэвида Шайра: выходя из своей машины в просторы ночи, помятый следователь Руффало слышит жалобный звук медной трубы. «Этот момент передает нечто таинственное и неожиданное... – пишет Кент Джонс в журнале Cinema Scope. – Как будто [у Тоски] было предчувствие, что на отслеживание виновника этого события, происшедшего за доли секунды всего полчасика назад, но уже такого же далекого, как рождение Вселенной, будут потрачены годы».

Анализ «Зодиака» Джонса перекликается со ссылкой Айвза на «космическую драму». Если шестое чувство Финчера соответствует этому метафизическому определению, то потому, что оно работает одновременно как на макро-, так и на микроуровне. Основанное на фактах описание охоты на одного из самых загадочных американских серийных убийц двадцатого века в фильме усердно переключается между интимностью и всеведением; сосредоточившись на буквально микроскопических деталях полицейской криминалистики, повествование настроено на плавные широкомасштабные изменения моды, технологий, политики и поп-культуры за четверть века, с 1969-го по 1991 год. Его временная шкала неустанно аннотируется с точностью до минуты с некоторыми событиями, разделенными всего несколькими часами; здесь историческая развертка – это игра в дюймы. Рецензируя «Зодиак» для The Village Voice, Натан Ли назвал его «оргией эмпиризма» и сардонически процитировал оценку своего друга, что смотреть фильм было «все равно что в

течение трех часов сидеть запертым в картотечном шкафу». Друг, объясняет Ли, жаловался; критик же воспринял его замечание как комплимент.

К моменту выхода «Зодиака» в прокат в марте 2007 года, в преддверии его международного показа на конкурсе в Каннах, репутация Дэвида Финчера как скрупулезного мастера деталей уже была прочно установлена. «Зодиак» представлял собой попытку направить эти навыки на воссоздание подлинных событий. Какими бы ни были достоинства тщательно продуманных триллеров, таких как «Игра» и «Комната страха», историческая достоверность не входила в их число. Сюжет «Зодиака» требовал баланса между виртуозностью и правдивостью. «В [фильме] нет автомобильных погонь, – сказал Финчер Entertainment Weekly, назвав вложения Paramount в размере 70 миллионов долларов рассчитанным риском. – В нем люди много говорят... о карикатуристе и убийце, которого так и не поймали. Так что да, студия нервничает».

Сценарист Джеймс Вандербилт также не был известен приверженностью реализму, ранее он сочинял сценарии стандартных жанровых фильмов, таких как «Сокровище Амазонки» (2003) с Дуэйном Скалой Джонсоном в главной роли. Сценарий «Зодиака» был совершенно другого уровня, в его тексте ловко адаптировали и объединили две документальные книги Роберта Грейсмита, бывшего карикатуриста San Francisco Chronicle, который продолжал собственное расследование личности Зодиака в течение десятилетий после официального истечения срока давности дела. Опубликованный в 1986 году – том же, когда состоялся выход на экраны «Охотника на людей» (экранизация романа «Красный дракон» от Майкла Манна), «Зодиак» Грейсмита представляет собой всестороннее исследование убийцы, жертвами которого стали пять человек, убитых в Бенише, долине Напа, Вальехо и Сан-Франциско в период с декабря 1968-го по октябрь 1969 года. Преступник получил дополнительную известность благодаря нескольким разоблачающим криптограммам, отправленным в Bay Area Press. Эти сообщения чередовались с самовозвеличивающими признаниями, странно сформулированными и написанными непоследовательно, а также не выполненными обещаниями

1–3. Любитель загадок Роберт Грейсмит более естественно относится к игровому настрою Зодиака, чем репортер San Francisco Chronicle Пол Эйвери или детектив полицейского управления Сан-Франциско Дэвид Тоски. В то время как все трое мужчин считаются главными героями «Зодиака», именно Грейсмит в исполнении Джейка Джилленхола постепенно становится центральным персонажем, с которым себя идентифицирует зритель.



1.



2.



3.



дальнейшей крупномасштабной резни. Рассмотренные в тандеме с определенными жуткими закономерностями в самих убийствах (использование пистолета определенного калибра; близость мест нападения к воде), они помогли составить профиль неуловимого эксгибициониста-социопата. Даже после того, как в начале 1970-х годов убийства прекратились, письма продолжали приходить; в то время как официальное число жертв Зодиака остается на уровне пяти погибших (и двух тяжело раненных выживших), в письмах он взял на себя ответственность за тридцать семь убийств.

В то время как крупнейший американский прозаик Трумэн Капоте сотворил поэзию из своего репортажа 1965 года о реальном преступлении в книге «Хладнокровное убийство», которая положила начало моде среди читателей и издателей на правдоподобную криминальную литературу, Грейсмит, будучи упертым трудягой, описывал зверства без излишней театрализованной мрачности. Постепенно сквозь маску отшлифованной объективности книги проступает ощущение интеллектуального и этического тупика, паралич человека, не желающего и неспособного делать поспешные выводы и поэтому топчущегося на месте. Грейсмит отмечает различия между усилиями государственных и местных чиновников и его собственным любительским сыском, но он также подчеркивает их жалкий общий знаменатель: «Если и есть одно ключевое слово для всей таинственной истории Зодиака, – пишет он, – это одержимость... поскольку было изучено более 2500

4–7. Многочисленные крупные планы письменных и фотографических доказательств в «Зодиаке» являются ключевым компонентом криминалистической эстетики, которая поэтапно показывает расследование и описывает личность подозреваемого. Здесь спираль отпечатка пальца, дефекты старой фотографии или эксцентричность почерка содержат потенциальные подсказки для криминальной психологии.

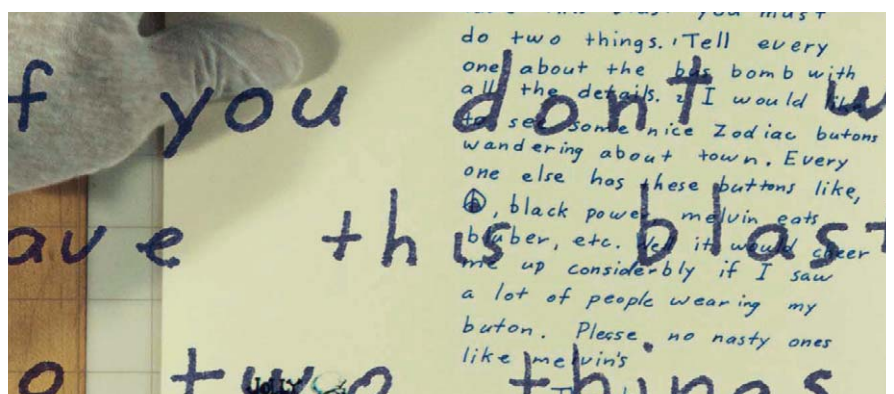
4.



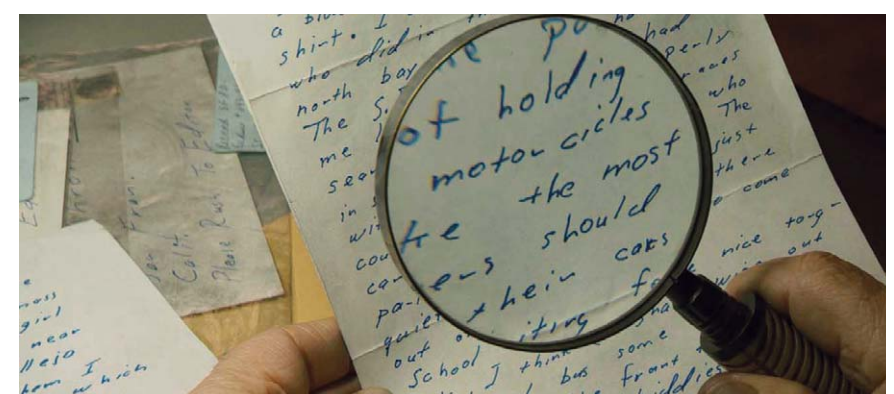
5.



6.



7.



подозреваемых. Люди были сметены волной тайн, трагедий и потерь».

Появившись после вызывающих клаустрофобию игр в кошки-мышки в «Комнате страха», «Зодиак» поставил перед собой амбициозный набор масштабных логистических задач: воссоздание исторического периода; съемка в местах, где разворачивались события; представление реальных личностей. Размах проекта превзошел все, что Финчер пытался делать ранее, включая обширную исследовательскую составляющую: во время подготовки режиссер присоединился к сценаристу Вандербилту и продюсеру Брэдли Дж. Фишеру в повторном опросе многочисленных людей, причастных к делу, включая выживших жертв, свидетелей и следователей. «Даже когда мы проводили свои собственные интервью, то опрашивали двух человек, – написал Финчер в рабочих заметках к “Зодиaku”. – Один подтверждал некоторые аспекты, а другой опровергал их. Кроме того, прошло так много времени, воспоминания стерлись, и разное изложение историй изменяло их восприятие». Таким образом, методичная проживаемая драматизация процесса расследования в «Зодиаке» отражает условия его собственного создания, в то время как наблюдение Финчера за противоречиями, присущими даже самым скрупулезным исследованиям, отражает предостережение Грейсмита о беспомощной природе одержимости.

«Зодиак» также был фильмом, снятым с более высокой, чем обычно, степенью художественного самосознания. «Дэвид хочет снять фильм, который положит конец жанру серийных убийств, – сказал Вандербилт в 2005 году, косвенно, но безошибочно намекая на наследие фильма «Семь». И добавил: – Опасность для нас заключалась в наличии у такого фильма режиссера, который сосредоточился бы на всех подробнейших деталях... если что, [Финчер] вычеркнул эту часть из своей системы». Это удачный поворот: в то время как «Зодиак» содержит свою долю кровавых моментов, его эстетический подход полностью отличается от фильма «Семь», отказываясь от неободлеровского колорита в пользу серого монохромного реализма.

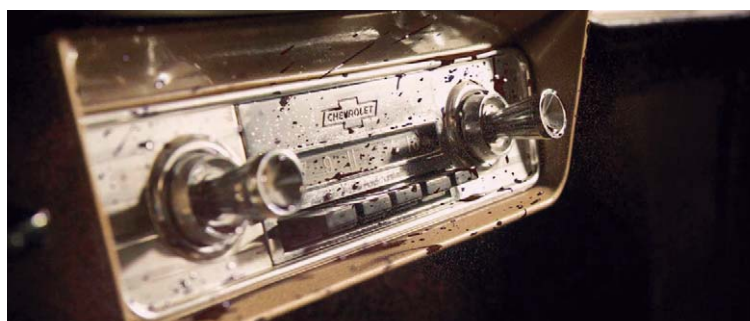
Если фильм «Семь» был кунсткамерой, то «Зодиак», как полагает Ли, представляет собой картотечный шкаф: там, где фирменным (хотя и полностью подсознательным) изображением в «Семи» является отрубленная голова в коробке,

концептуальная эмблема «Зодиака» бескровна – это простой листок бумаги, предвещающий эпистолярную эпопею. В конце вступительных титров оператор Харрис Савидис швыряет свою камеру в почтовую тележку, перевозящую первое зашифрованное послание от Зодиака через отдел новостей San Francisco Chronicle к его ничего не подозревающим редакторам. Дерзкая пародия на кадр, снятый с субъективной точки зрения персонажа, где часть корреспонденции ненадолго очеловечивается, наполняясь перспективой, а также злым умыслом преступника. Словно для того, чтобы подчеркнуть важность кадра, Финчер использует его в качестве фона в титрах, где он упоминается как режиссер.

Прибытие конверта в Chronicle – это удивительно реалистичный визуальный эффект, предполагающий слияние посланника и сообщения. Эпизод указывает на то, что Зодиак – оборотень, в равной степени эфемерный, бестелесный феномен и реальный подозреваемый из плоти и крови, и потому более опасный. Ирония фильма Финчера заключается в том, что, как бы сильно Зодиак ни стремился к мифическому резонансу, на самом деле именно неспособность различных учреждений, включая СМИ и полицию, должным образом сотрудничать и окончательно идентифицировать человека, стоящего за конвертом, позволила злонамеренной, разгуливающей на свободе персоне завоевать более широкое воображение публики.

Через эту призму «Зодиак» можно было бы описать как метатриллер, использующий серию ужасающих, поддающихся проверке событий, чтобы получить доступ к более смутным, более экзистенциальным тревогам. «Меня интересуют волосы, стоящие дыбом у вас на затылке, – сказал Финчер Грейсмиту в 2005 году. – Меня интересуют вещи, которые невозможно сформулировать». Другими словами, нет ничего страшнее, чем вопрос, оставшийся без ответа. «Семь» – это фильм о серийном убийце с идеей, подтвержденной, если не оправданной, мрачным эстетизмом кинопроизводства Финчера. «Зодиак», однако, был задуман как фильм об идее серийных убийц или как иллюстрация чего-то еще более абстрактного: серийный убийца как идея, перенесенная из одного измученного сознания в эфир. Фильм так же хорошо осведомлен об увлечении публики харизматичными убийцами, как и «Семь», но где-то в





8.



9.

течение следующего десятилетия между рывком в Голливуд и этим шедевром художественная миссия Финчера сместилась от увековечения зловещей интриги к ее эксгумации и исследованию.

Первая сцена также показывает место преступления: пролог фильма, реконструирующий первое зарегистрированное нападение Зодиака в Вальехо, иллюстрирует как социологические цели Финчера, так и его многоуровневую режиссерскую технику. «Зодиак» был не только первой работой режиссера, основанной на реальной истории, но и его первым произведением на историческую тему и первым фильмом, полностью снятым на цифровую камеру. Эти три нити – история, правдивость и технология – с первого кадра фильма одновременно противопоставлены друг другу и переплетены в узор, подобном музыкальному сочинению Айвза или, скорее, тому, что было прежде: «Зодиак» открывается старым логотипом Paramount Pictures, обработанным цифровым способом, чтобы создать впечатление старой 35-миллиметровой пленки. Конечно, множество фильмов двадцать первого века использовали подобные приемы, чтобы отдать дань уважения разным эпохам кинематографа (ровно через месяц после премьеры «Зодиака» Квентин Тарантино и Роберт Родригес выпустили «Грайндхаус» (2007), снятый в духе старого низкопробного кино), но «Зодиак» предлагает большее вознаграждение своей фетишистской игрой с форматами. На протяжении

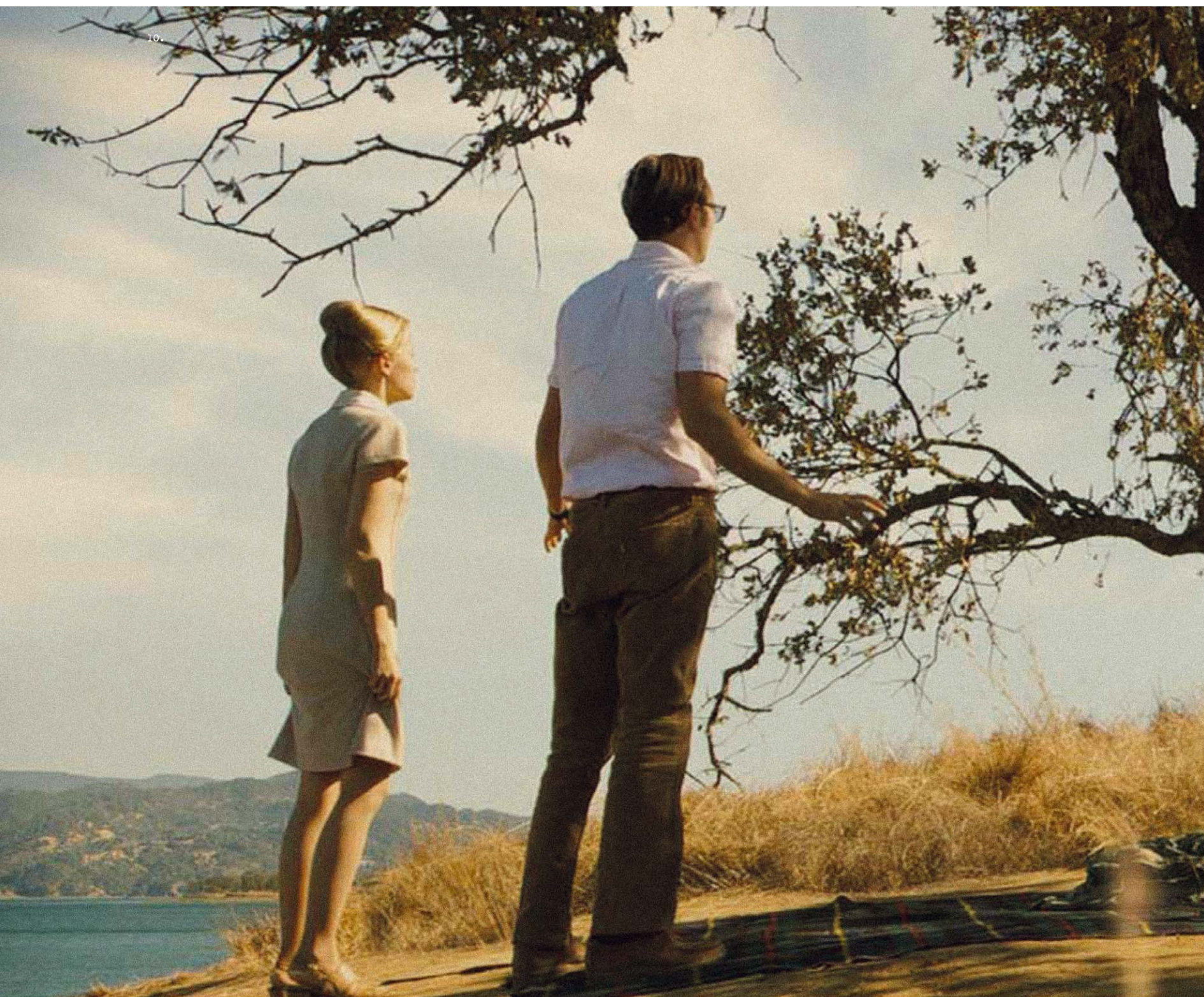
всего фильма Харрис Савидис точно воспроизводит стерильную, ненасыщенную палитру фильмов середины 1970-х; конкретной точкой отсчета, по-видимому, выступает работа оператора Гордона Уиллиса в фильме Алана Дж. Пакулы «Вся президентская рать» (1976), исполненная в темных тонах.

Эта текстурная имитация имеет интригующий, специфичный для среды подтекст – использование ультрасовременной камеры Viper Filmstream высокой четкости для воспроизведения зернистости целлулоида и еще более выразительных визуальных деталей. Желтушные кадры «Зодиака» помещают действие прямо в историческое, кинематографическое прошлое, наполненное символикой. Дата 4 июля 1969 года переносит нас в реальное время как в более образное пространство: Америка конца 1960-х годов, после эскалации войны во Вьетнаме; убийства прогрессивных лидеров Мартина Лютера Кинга – младшего, Малкольма Икса и Роберта Кеннеди; политизированный хаос Национального съезда Демократической партии 1968 года; события в штате Кент и Алтамонте; и, что наиболее уместно, интуитивный ужас от убийств, совершенных Чарльзом Мэнсоном. Представленный в «Зодиаке» потрясающий вид с высоты птичьего полета на фейерверк в честь Дня независимости в разгар всех этих социальных взрывов воспринимается как бурный припадок патриотизма. Именно в этом весьма символическом

8. Начальная сцена «Зодиака» ужимает культурную, кинематографическую и психологическую истории в монтаж, просеивающий послания мира и любви из песни Hurdy Gurdy Man Donovanа через балет пуль «Бонни и Клайда» в документальной стилистике Абрахама Запрудера (человек, запечатлевший на камеру убийство Кеннеди). Свист петард смешивается с громом фейерверка в честь Четвертого июля, когда нечто новое приближается к Сан-Франциско, чтобы родиться после лета любви.
9. Мелвин Белли, адвокат Брайана Кокса, является частью сложного под-культурного кода «Зодиака» благодаря сыгранной им небольшой роли в «Звездном пути».



10. Дико сбивающий с толку вид одетого в черное Зодиака, скрывающегося среди бела дня на берегах озера Берриесса, дарит фильму Финчера его единственный самый кошмарный образ: встреча со смертью, реконструированная из скорее странных, чем вымышленных деталей, полученных постфактум от одной из жертв.









историческом отрезке времени, где утопическая мечта терпит крах и грядущее десятилетие не предвещает ничего хорошего, «Зодиак» раскрывается на полную катушку.

«Основано на реальных событиях», – гласит другой кадр с титрами, обещая правдоподобие и в то же время демонстрируя кинематографическую уловку вроде той, когда старые эксплуатационные фильмы часто рекламировали себя строками, вырванными из заголовков газет (современным родоначальником такой маркетинговой стратегии был фильм «Психо», затем подобная тактика использовалась во время продвижения «Последнего дома слева» и «Техасской резни бензопилой»). Финчер демонстрирует настоящее понимание визуального языка и моралистического смысла фильмов ужасов начала 1970-х годов, подчеркивающих связь секса со смертью и часто рассказывающих о мире подростков, чьи истории вызывали наибольшую культурную тревогу у общества. Юноша и девушка, вместе уезжающие в темноту на свидание в День независимости в прологе «Зодиака», выглядят столь же благополучными, как и персонажи с иллюстраций Нормана Роквелла. Но невинность здесь фальшива: она замужняя женщина, а он нервничает, поскольку начинает подозревать, что по дороге к любовному гнездышку их преследует группа незнакомцев.

Дарлин Феррин (Сиара Хьюз) и Майкл Маго (Ли Норрис), выживший, несмотря на ранения, обречены стать вехами в истории в качестве первых зарегистрированных жертв Зодиака. По мере того как Финчер снимает выпавшие на их долю испытания, они превращаются в аллегорические фигуры – не трагических преступников, таких как Бонни и Клайд, чья смерть от пули в шедевре Артура Пенна 1967 года безошибочно показана в последующей замедленной съемке, – но сопутствующего ущерба, поскольку на фоне лета любви появляется нечто новое и ужасное.

Использование Финчером песни Донована Hurdy Gurdy Man под прерывисто смонтированными кадрами нападения является остроумным контрапунктом в музыке. В книге Д. А. Пеннебейкера 1967 года о творчестве Боба Дилана Don't Look Back («Не оглядывайся назад») Доноуан был включен в качестве своего рода прикрытия, неаутентичного претендента

11.



12.



13.



11-13. Многочисленные зловещие зарисовки встречаются на протяжении всего «Зодиака», в том числе повторяющийся мотив жертв, показанных в их автомобилях: водитель такси в Пресидио-Хайтс; отдыхающий на озере Берриесса и молодая мать, которая ловит на шоссе попутку с обманчиво услужливым незнакомцем и, к счастью, выживает, чтобы рассказать о случившемся.

14. Специальный показ «Грязного Гарри» для сотрудников полицейского управления Сан-Франциско укрепляет связь между детективом Тоски и его экранным альтер-эго, у которого нет проблем с тем, чтобы поймать виновного.

на фолк-рок-трон Дилана. Но Hurdy Gurdy Man не так уж и проста: за ее жизнерадостной мелодией и текстом о провидческой встрече певца с музыкантом, поющим «песни о любви», скрывается ненасытная тьма. «[Песня], возможно, была вдохновлена учением Махариши, – пишет Кевин Курье в своем исследовании The Beatles Artificial Paradise [«Искусственный рай»], – но неизменный дух на пластинке с таким же успехом мог быть [Чарльзом] Мэнсоном... Донован сочинил песню, которая была не столько праздником духовного обновления, сколько предвестником плохих новостей».

Извращение Мэнсоном идеала мира и любви является одной из неизбежных точек отсчета для притчи Донована о Свенгали. Другой пример – Джим Джонс, харизматичный лидер деструктивной секты, штаб-квартира его «Храма народов» находилась в Сан-Франциско в начале



14.

1970-х годов (в разгар преступлений Зодиака) до его рокового переезда в Гайану. Трудно сказать, является ли статус Сан-Франциско как самого параноидального места в американском кинематографе следствием того, что кинематографисты улавливают нечто в атмосфере Санта-Аны, или город и его население на подсознательном уровне начали воспринимать поведенческие сигналы фильма Альфреда Хичкока «Головокружение» (1958).

В любом случае область залива Сан-Франциско сняли в большом количестве классических триллеров, от «Эксперимента с ужасом» (1962) до «Разговора» (1974), «Основного инстинкта» (1992) и «Игры» Финчера, фильмов, чьи извилистые траектории кажутся вписанными в запутанную топографию Сан-Франциско (этот феномен исследуется в великолепном фильме-эссе Гая Мэддина 2017 года «Зеленый туман», в котором перемежаются кадры из десятков фильмов, снятых в городе).

«Здесь последняя остановка для тех, кто бежал от холода и событий

прошлого, – написала Джоан Дидион в книге Slouching Towards Bethlehem («Ковыляя к Вифлеему»), объясняя привлекательность Калифорнии в конце 1960-х годов. – Они пытаются найти новый образ жизни в единственных местах, которые им известны по кино и газетам». Южная Калифорния, описанная в эссе Дидион, могла бы стать точной копией воображаемой вселенной Зодиака – действительно знакомой по «фильмам и газетам», – но собственный опыт Финчера в этой прибрежной атмосфере был менее литературным или раритетным. В интервью режиссер объяснил, что близость убийств, совершенных Зодиаком, к дому его детства в округе Марин придала ему личную заинтересованность в этой истории – гораздо большую, чем в фильме «Семь». «Если вы выросли в области залива, у вас сохранился детский страх, который вы как бы внушали себе, – вспоминал он, общаясь с одним интервьюером. – Что, если убийца объявится в нашем районе?»

Воспоминания Финчера о достижении совершеннолетия субъективны.

Гражданские ориентиры в «Зодиаке» эффективны, поскольку обращены к коллективному опыту зрителей.

Процесс строительства пирамидального небоскреба «Трансамерика» (второго по высоте здания в городе), воссозданный с помощью визуальных эффектов, не просто отмечает течение времени в процессе перематки вперед; она отсылает к окутанному туманом эпизодическим появлениям здания во «Вторжении похитителей тел» (1978) Филиппа Кауфмана. Хищный вид сверху на городской трафик, петляющий по улицам, напоминает вуайеризм «Головокружения». А присутствие служителя закона Тоски в центре сюжета напрямую ставит фильм в один ряд с такими лентами, как «Детектив Буллит» (1968) и «Грязный Гарри» (1971), – прообразом протагониста для обоих фильмов послужил непредсказуемый коп из Сан-Франциско, ставший сенсацией в СМИ.

Фильм «Детектив Буллит» был снят до того, как Тоски назначили на дело Зодиака, и его заглавный персонаж представляет собой неотразимую смесь угрюмого профессионализма и сентиментальности конца 1960-х; если отбросить автопогони с побелевшими костяшками пальцев на руле, суть драмы в том, что Фрэнк Буллит (Стив Маккуин, который перед съемками изучал гардероб и манеры Тоски) боится





15.

стать бесчеловечным из-за жестокости его работы. Однако ко времени «Грязного Гарри» «неудавшийся Тоски» – Гарри Каллахан в исполнении Клинта Иствуда – стал комфортно притупленным, черпая моральную силу в своем дзеноподобном хладнокровии. В лучших традициях эксплуатационного кино, «Грязный Гарри» позаимствовал большую часть сюжета, а также обстановку и астрологическое прозвище своего злодея – снайпера с дикими глазами, называющего себя Скорпионом, – из репортажа о преступлениях Зодиака. В фильме даже есть сцена, где Скорпион отправляет письмо в местную газету с изложением своих планов по будущим убийствам.

Финчер придумывает замечательный трюк с зеркальным восприятием в «Зодиак», когда на специальном показе «Грязного Гарри» для полицейских Сан-Франциско Тоски внезапно выбегает из зала, разочарованный тем, что его рутинная работа стала сенсацией на экране. Ирония в том, что мы наблюдаем за актером, играющим реального человека, который злится из-за того, что его жизнь превратили в кино. Картинка стоит тысячи слов: когда Тоски выходит из кинотеатра, он останавливается на ступеньках и оказывается в кадре под

плакатом в вестибюле, так что кажется, будто фирменный «Магnum» Каллахана направлен прямо ему в голову, – визуальный и психологический прикол, подчеркивающий невозможность соответствовать собственному вымышленному возвышенному представлению и одновременно нести груз ответственности, будучи публичным лицом тупикового расследования.

Жизнь в «Зодиаке» не просто имитирует искусство. Реальность его буквально захватывает в стиле пришельцев из «Похитителей тел». Тоски не единственный персонаж, у которого есть экранный двойник: первый прорыв в деле происходит, когда Грейсмит, которого играет Джейк Джилленхол, с видом скрытого любопытства связывает случайную строку в одном из писем убийцы об «охоте на самого опасного зверя» со злодеем-психопатом из фильма «Самая опасная игра» (1932). Криминальный репортер Chronicle Пол Эйвери сбив с толку энциклопедическими познаниями молодого киномана, но не может отрицать уместность алфавитной аллюзии «Зарофф-с-буквы-З» (первая буква в прозвище Зодиака взята из имени антагониста фильма, генерала Зароффа) или философской близости

между персонажем на экране и реальным убийцей. Позже, когда жаждущий рекламы адвокат Мелвин Белли (Брайан Кокс) соглашается появиться в прямом эфире, чтобы ответить на телефонный звонок от Зодиака, ведущий новостей восхищается адвокатом не столько в связи с его карьерой юриста, сколько из-за эпизодической роли в популярном научно-фантастическом сериале: «Мне понравилось ваше появление в «Звездном пути»».

То, что Брайан Кокс играет роль тщеславного юриста, однажды ставшего актером одного эпизода шоу, является нитью более запутанного клубка «Зодиака». Первой заметной работой Кокса в кино был фильм «Охотник на людей» (1986) с Ганнибалом Лектером, что идеально укладывается в один синефильский ряд с «Самой опасной игрой» и «Грязным Гарри». Такова постмодернистская сторона Финчера в ее самой игривой и острой форме: не погружение в оммаж в стиле Тарантино, а изучение разрыва между популярной культурой и реальностью в разрезе дела Зодиака. Возможно, это лежит в основе психологии преступника: стремление Зодиака к дурной славе прослеживается в его зашифрованных письмах, чья

16.



17.



исповедальная порочность указывает на желание казаться выше самой жизни. Но его сообщения, по существу, бессвязны. Там, где сценарист может придать ясность такому вымышленному персонажу, как Джон Доу, Зодиак связан форматом документальной драмы, чтобы говорить своими словами, и, по правде говоря, он мало что сообщает. То, что проступает между строк во всех его шифровках, – это голос человека-в-толпе – чудака (или, на языке социальных сетей, тролля), хотя и успешно реализовавшего свои фантазии.

«Говорит Зодиак», – прохрипел абонент после того, как дозвонился до адвоката Белли. Голос пугающий, но сам по себе менее интересный, чем в его появлениях на протяжении всего фильма в разных обстоятельствах. Не только на заметках и в письмах, но и на аудиозаписи. Сцена со звонком в студию детально смонтирована, в ней особый акцент делается на громоздком катушечном оборудовании (позже на целлулоидной пленке копии «Самой опасной игры» мы увидим нечто, напоминающее символ Зодиака, как будто сама личность убийцы сошла с пленки). Нагромождение из аналоговых технологий продолжается: пока Белли в исполнении Кокса набивает себе

цену, изображая психоаналитика перед камерами, мы видим, как Эйвери и Грейсмит смотрят трансляцию – один в своем офисе, другой в гостиной. Профессионализм полицейских усилиями СМИ превратился в цирк. Вероятность того, что звонивший – мошенник или, возможно, психически больной человек, назвавшийся Зодиак, в качестве уловки для привлечения внимания, только усиливает подтекст сцены. «Похоже на правду, – говорит другой полицейский, переходя прямо к хитрой диалектике Зодиака между фактом и выдумкой. – Я видел это по телевизору».

Финчер позже снова к этому возвращается, демонстрируя каракули из блокнота и машинописные буквы, наложенные на различные локации Сан-Франциско – изображения, отсылающие к вступительным кадрам фильма «Семь», а также к знаменитому эпизоду «Бойцовского клуба», где квартира Эдварда Нортона превращается в трехмерный каталог IKEA. Это также соответствует визуальному языку и параноидальному духу «М», другого фильма, в котором анонимное сообщение, газетные заголовки и образцы почерка служат повторяющимися визуальными мотивами. Как и Фриц Ланг с его

15–17. «Говорит Зодиак»: чтобы подчеркнуть комментарий фильма по поводу СМИ, Финчер выдвигает на первый план технологию прямого вещания. Тоски находится в студии, тогда как другие персонажи фильма – Грейсмит и Эйвери – восхищенно наблюдают за тем, как история, в которую они уже вовлечены, принимает драматический оборот в прямом эфире.

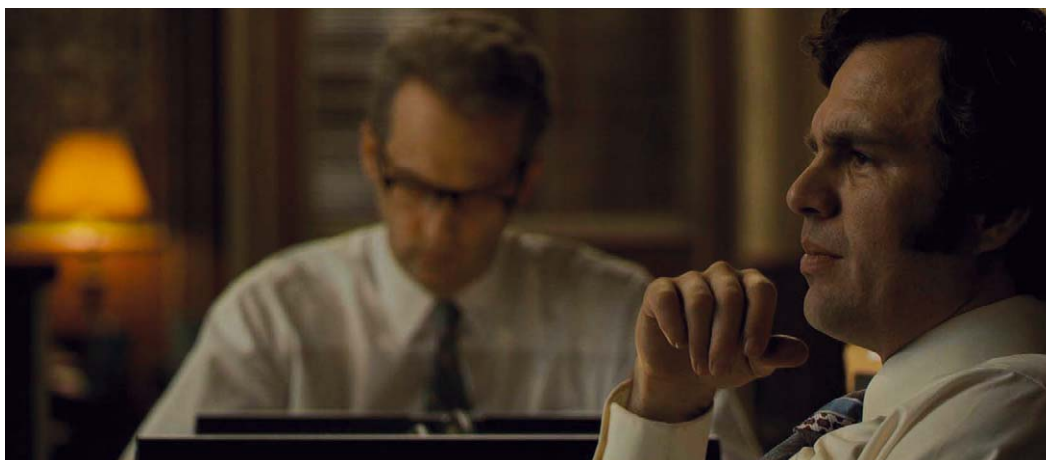




18.



19.



20.

новаторским использованием текста на экране, Финчер буквально воплощает концепцию публичной реальности, переписываемой антагонистом, – речь о населении, подвергшемся психической атаке. Стилизация здесь по-годаровски скучная, с экранным пространством, внезапно захваченным искаженными каракулями и символами. Надписи Финчера не только множат и усиливают информацию, уже переданную повествованием: они превращают преступления в очаги заражения. Зашифрованный текст разрастается и дает метастазы; Зодиак распространяется подобно вирусу.

Во время этого эпизода Финчер заставляет каждого из главных актеров прочитать вслух одну из букв имени Зодиака, привлекая внимание к трехсторонней повествовательной структуре фильма с тщательно прописанными персонажами. «Зодиак» – редкость для мейнстримного американского фильма в том смысле, что в нем три главных героя, каждый из которых рассматривает одну и ту же проблему под несколько иным углом зрения. Фильм начинается как газетная драма, исследование того, как средства массовой информации были вовлечены в освещение и эскалацию дела Зодиака. На этом этапе доминирует Эйвери Дауни, чей изнуряющий эгоизм вдохновлен эстетикой «Всей президентской рати». Дауни великолепен: «Зодиак» запечатлел талантливого исполнителя еще до того, когда его обаяние и непосредственность были полностью превращены в товар и стерилизованы кинематографической вселенной Marvel. Обладая харизмой, в равной степени унаследованной от красавчика Боба Вудворда в исполнении Роберта Редфорда и приземленного циничного Карла Бернштейна, сыгранного Дастином Хоффманом, актер усложняет благородный фетишизм Пакулы в журналистских расследованиях, наполняя амбиции и целеустремленность Эйвери эксцентричным размахом. Коктейль из высокомерия, стресса и рабочих дедлайнов превращается в нечто ядовитое. Тщеславное желание Эйвери стать частью истории – корыстно сочетать роль грязного репортера со смертельно опасным детективом – оборачивается неприятными последствиями и превращает его в потенциальную мишень.

Появление в истории Тоски, целеустремленного инспектора в

исполнии Марка Руффало, занимает середину фильма, стилизованную под полицейский процедурал. Здесь же нам показывают сложные отношения детектива со своим партнером Биллом Андерсоном (Энтони Эдвардс); его изнурительную работу в различных юрисдикциях; и его настороженную неприязнь к Эйвери, которая коренится во взаимной профессиональной конкуренции. Их безвыходная ситуация вписывается в общую схему единоначалия фильма, когда оба героя бездумно перенимают манеру поведения из эгоцентричной риторики Зодиака («Эй, Буллит, прошел год, ты собираешься ловить этого парня или нет?»). Между этим мы видим, как дружеские отношения между Грейсмитом и Эйвери, который относится к карикатуристу как к фактотуму, постепенно охлаждаются и переносятся в сторону Тоски. Полицейский распознает в Грейсмите родственную душу, в конце концов передавая ему эстафету, чтобы наблюдать за происходящим со стороны.

Именно этот третий этап марафонской эстафеты «Зодиака» больше всего очаровывает Финчера. Там, где Эйвери привлекает в деле Зодиака обещание славы, а Тоски привязан к нему чувством долга, любитель головоломок Грейсмит наиболее естественно настроен на волну загадок, поступающих от преследуемого. Джилленхол не согласился с «павловской» тактикой Финчера, сардонически сравнив режиссера с художником и объяснив с фальшивой дипломатичностью, что, с его точки зрения, «трудно быть цветным»; его роль, хотя и менее яркая, чем у Дауни, и не столь тщательно продумана, как у Руффало, все же примечательна. Даже если Грейсмит не проявляет тех же внешних признаков психологической травмы, что и Эйвери, который проводит последнюю треть фильма, изолировавшись в плавучем доме с аркадной видеоигрой Pong, и не впадает в глубокую неуверенность в себе, как Тоски, он тем не менее ощутимо преображается: смотрит из своих папок на мир широко раскрытыми глазами, обведенными красными кругами, как будто боится моргнуть и пропустить что-то важное.

Самая поверхностная вещь в «Зодиак» – то, как заикленность Грейсмита отдаляет от него жену Мелани, ставшую его супругой в результате свидания вслепую. Талантливая Хлоя Севиньи избегает роковой судьбы

Гвинет Пэлтроу в фильме «Семь», но такое возможно лишь со второстепенной героиней. («Обещайте, что не расскажете маме о нашем специальном проекте», – умоляет Грейсмит своих детей школьного возраста после того, как заручился их помощью в личном расследовании.) В нарративе персонажа мучителен вопрос не о том, что он может потерять, изучая зацепки, а скорее о том, что он может найти, если продолжит в том же духе. Фильм стремится показать, что, в то время как жертвы Зодиака были выбраны в основном случайным образом или из соображений удобства, Грейсмит охотно подставляется под символический снайперский прицел убийцы. Он играет в «самую опасную игру» по собственному желанию.

В «Зодиак» есть и четвертый значимый герой на экране: заглавный персонаж, которого играют несколько разных актеров в разных обликах, прежде чем его физическое присутствие примерно в середине фильма прекращается. В последний раз мы видели и слышали, как он угрожал женщине, пытавшейся поймать попутку. Она пережила встречу с преступником. Эта сцена, основанная на воспоминаниях некоей Кэтлин Джонс (Айони Скай), окупает безжалостность того, что было раньше, хотя и подчеркивает сдержанность Финчера. Поскольку мы видели кровавые подробности того, на что способен Зодиак, в прологе, сцену безжалостного убийства влюбленной пары на берегу озера в Берриессе, его предупреждение Кэтлин о том, что «прежде чем убить тебя, я собираюсь выбросить твоего ребенка из окна», выглядит весьма правдоподобно. Но, что удивительно, историческая хроника дает неожиданную развязку: маловероятный побег Кэтлин и спасение на обочине дороги составляют единственный момент истинного облегчения в этом напряженном фильме.

Задумка представить «Зодиака» несколькими актерами нужна, чтобы

18–20. Финчер любит  
выстраивать свои  
процедуралы  
вокруг дуэтов, а в  
«Зодиак» наблюдается  
чередa меняющихся  
взаимоотношений:  
Грейсмит постепенно  
отдаляется от Эйвери  
и сближается с Тоски  
после того, как  
последнего бросил его  
собственный партнер  
Билл Андерсон.



21.



22.



объяснить возможность, о которой говорится в книге Грейсмита, а также в ряде других исследований о нескольких убийцах, действовавших либо в тандеме, либо по сценарию подражания. Вообще говоря, фильм следует гипотезе Грейсмита о том, что наиболее вероятным подозреваемым был некто Артур Ли Аллен (упоминаемый в книге «Зодиак» под псевдонимом Боб Старр), опальный учитель начальной школы, известный жестоким обращением с животными и педофилией. Он умер в 1992 году в окружении настоящей горы убедительных косвенных улик, включая серию якобы самооговаривающих признаний друзьям и родственникам. Аллен был в конечном счете оправдан по результатам анализов ДНК и благодаря неубедительным совпадениям отпечатков пальцев – фактам, которые «Зодиак» представляет, не пытаясь ни подкрепить, ни опровергнуть их. «Я не хочу, чтобы это был [фильм], посвященный осуждению Артура Ли Аллена, – сказал Финчер в 2005 году. – Конечно, [Грейсмит] пришел к своему выводу и удовлетворился этим... Когда [Аллен] умер, он почувствовал, будто дело закрыто. Это не то, что мы хотим показать».

Аллена в «Зодиаке» играет Джон Кэрролл Линч, наиболее известный как любящий муж-домосед Фрэнсис МакДорманд в фильме Джоэла и Итана Коэнов «Фарго» (1996). Милый образ плюшевого мишки, который он представил для Коэнов, заменяется

злой сдержанной яркостью – перформативной жилкой человека, которому нравится играть с людьми. Аллен начинает сотрудничать с посетившими его на рабочем месте Тоски, Армстронгом и сержантом полиции Вальехо Джеком Муланаксом (Элиас Котеас), прежде чем перейти на странно покровительственный тон. По мере продолжения допроса он демонстрирует насмешливый язык тела, выставляя напоказ потенциально компрометирующие аксессуары, такие как пара тяжелых ботинок и наручные часы марки «Зодиак», озорно выглядывающие из-под его рабочего комбинезона.

Сцена построена Финчером и монтажером Энгусом Уоллом как серия восторженных кадров, снятых через плечо, синхронно со скептическими косыми взглядами следователей друг на друга.

«С этими почти одинаковыми, общими взглядами все трое, кажется, наконец-то перцептивно и интеллектуально увидели незнакомца перед ними, – написала Манола Даргис в New York Times. – В этот момент зрение становится знанием, каким бы слабым оно ни было». По мере того как «пули ложатся все плотнее», а режущий ритм ускоряется, создается впечатление битвы сил воли, которую Аллену каким-то образом удастся выиграть, несмотря на численное превосходство его противников. «Я не Зодиак, – говорит он, массивно возвышаясь в центре

21. Джон Кэрролл Линч в роли Артура Ли Аллена – загадка с мертвыми глазами, чья беспечность становится все более перформативной по ходу допроса.
22. Часы марки «Зодиак» глубоко изобличают Артура, но также и развивают тему фильма об ускользающем времени.
- 23–24. Выслеживая Аллена в хозяйственном магазине спустя годы после случившегося, Грейсмит пристально смотрит на человека, которого он считает Зодиаком; глядя в бездну, ни он, ни мы не знаем, что думать, когда она в ответ смотрит на нас.

кадра, впервые снятый анфас. Его глаза больше не мечутся, а кажутся мертвыми и черными в глазницах. – А если бы и был им, то, конечно, не признался бы в этом».

Как конфронтация со злом, сцена допроса в «Зодиак» дразнит, но сводит с ума своей неубедительностью – конечно, по сравнению с фильмом «Семь», чей антагонист добровольно сдается в обмен на возможность использовать заднее сиденье полицейской машины в качестве трибуны, с которой он может поделиться своими взглядами со слушателем. В актерской игре Линча все допускает вероятность того, что Аллен лжет, но этого недостаточно: по версии фильма, Тоски, которого в итоге понижают в должности после обвинений в подделке письма Зодиака, совершенной им, чтобы подкрепить свое расследование, не может воплотить свою интуицию в материальное дело. Его кипящая бессильная уверенность побуждает Грейсмита заняться особенно многообещающей зацепкой о близости Аллена к Дарлин Феррин в Вальехо (он обнаруживает, что летом 1969 года они жили и работали через дорогу друг от друга). После того как он принес свои находки Тоски и получил его благословение – сцена, озвученная партией трубы из «Вопроса, оставшегося без ответа», – он сам отправляется к Аллену. В книге Грейсмит описывает неоднократные визиты для наблюдения за Алленом в Вальехо в 1983 году, через несколько лет после его первоначального допроса. Финчер мудро конденсирует эти отрывки в единую сцену, которая извращенно и изобретательно служит (анти)кульминацией «Зодиака». Подойдя к невзрачному хозяйственному магазину, Грейсмит мельком видит своего подозреваемого, стоящего в одном из проходов.

«Мне нужно стоять там, мне нужно смотреть ему в глаза, и мне нужно знать, что это он», – сказал Грейсмит жене, когда его спросили о конечном результате поисков. Оказавшись лицом к лицу с человеком, который мог бы быть Зодиак, Грейсмит замирает; его внезапный уход, по крайней мере, так же загадочен, как и лицо Аллена. Вполне вероятно, что Грейсмит напуган, но Финчер интуитивно оставляет открытым вопрос относительно причины его страха. Неоднозначность выражения лица Линча, где-то между раздражением и узнаванием, становится чистым листом, на который Грейсмит проецирует всю ужасающую информацию о Зодиаке, что у него есть. Поскольку мы знаем

то, что знает он, то обязаны решить, соответствует ли лысеющий грузный шифровальщик в перекрестье его прицела нашим обманутым ожиданиям: демонический Шарманщик; Ганнибал Лектер с Западного побережья; властитель умов в духе Джона Доу.

«Если мы поймаем Джона Доу и он окажется дьяволом, я имею в виду, если он сам Сатана, это может оправдать наши ожидания, – говорит детектив Сомерсет своему партнеру в фильме «Семь». – Но он не дьявол. Он просто человек». Возможно, есть более тонкая форма ужаса в прочтении встречи Грейсмита как отрывочного подтверждения этого рационалистического пророчества: напоминание о том, что независимо от того, насколько велик был Зодиак в то время, в конце концов, он был не более чем ущербным, антисоциальным, обычным американцем, действующим под покровом ночи, – и от этого еще более страшным. Но если Артур Ли Аллен не был Зодиак, то в игре сохраняется возможность того, что еще более странный человеческий экземпляр ускользает от обнаружения – ждет где-то там, в темноте, в обволакивающем негативном пространстве ночного пролога «Зодиака» и прибытия Тоски в Президио. Узнал бы Роберт Грейсмит этого человека? Узнал бы его Дэвид Тоски? Узнали бы мы?

Столь же разрушительная двойственность присутствует в финале «Зодиака», действие которого происходит в 1991 году в аэропорту Онтарио, штат Калифорния, где Майку Маго, выжившему подростку из первой сцены, показывают фотографию Артура Ли Аллена. «В последний раз я видел это лицо 4 июля 1969 года, – серьезно говорит он. – Я полностью уверен, что именно этот человек в меня стрелял». Достоверность такого заявления ставится под угрозу тем фактом, что Маго по-прежнему оценивает свою «полную уверенность» только на 8 из 10, – утверждение, омраченное пеленой сомнения. Также стоит отметить, что Маго буквально не тот человек, каким он был в первой серии фильма: актера Ли Норриса заменил Джимми Симпсон, чье изможденное, затравленное выражение лица делает его зеркалом Эйвери, Тоски и особенно Грейсмита.

23.



24.





Рис. А. «Черная орхидея», Джеймс Элрой, 1987 [Роман]

После постановки «Комнаты страха» Финчер начал работу над экранизацией романа Джеймса Элроя «Черная орхидея», основанного на реальных событиях. После его ухода из проекта фильм снял Брайан Де Пальма.



Рис. В. Ральф Уолдо Эмерсон, 1803–1882

Айвз, возможно, цитировал строчку «Ты – вопрос, оставшийся без ответа» из стихотворения Эмерсона «Сфинкс» 1847 года.

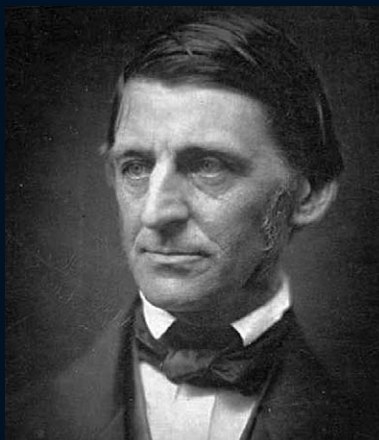


Рис. С. «Хладнокровное убийство», Трумэн Капоте, 1966 [Роман]

Книга Трумэна Капоте популяризировала и возвысила жанр документального криминального романа (true crime novel), сочетая журналистику с изучением характеров и более широким культурным анализом.



Рис. Е. «Техасская резня бензопилой», Тоби Хупер, 1974

Для эксплуатационных фильмов было обычной практикой рекламировать себя (пусть и слабо) в качестве основанных на «реальных событиях». Эта же тактика применяется во вступительных титрах «Зодиака».



Рис. Г. «На вершине мира», Норман Роквелл, 1928

Цельные образы художника Нормана Роквелла возникают и разрушаются во время первой сцены убийства в «Зодиাকে».



Рис. Н. «Вторжение похитителей тел», Филип Кауфман, 1978 [Кадр из фильма]

Один из нескольких классических кадров, снятых в Сан-Франциско, упоминаемых в «Зодиাকে», особенно в повторяющихся видах небоскреба «Трансамерика».



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ДЖЕЙМС ВАНДЕРБИЛТ  
ОПЕРАТОР ХАРИС САВИДИС  
МОНТАЖЕР ЭНГУС УОЛЛ  
БЮДЖЕТ 65 МИЛЛИОНОВ  
ДОЛЛАРОВ  
КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ 84,8  
МИЛЛИОНА ДОЛЛАРОВ  
ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 157 МИН

Рис. D. «Самая опасная игра», 1932

Преступления Зодиака были вдохновлены «Самой опасной игрой» (в некоторых переводах – «Самая опасная дичь»), рассказом Ричарда Коннелла 1924 года, экранизированным в 1932 году.



Рис. E. «Вся президентская рать», Алан Дж. Пакула, 1976

Ключевой американский фильм 1970-х годов. Основанный на фактах триллер Алана Пакулы о расследовании Уотергейтского дела журналистами Washington Post используется в качестве визуальной и ритмической отсылки на всем протяжении «Зодиака».



Рис. I. «Детектив Буллит», Питер Йетс, 1968

Стив Маккуин, исполнивший роль Фрэнка Буллита, всячески подражал Дэвиду Тоски, вплоть до пистолетной кобуры.



Рис. J. «Грязный Гарри», Дон Сигел, 1971

Снайпера, которого преследует Клинт Иствуд в этом кассовом хите, зовут Скорпион – кивок в сторону Зодиака. Образ Гарри Каллахана, как и в случае с Буллитом, списывался с Дэвида Тоски.







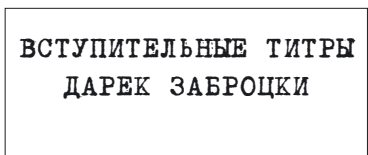
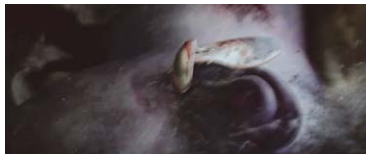




**VÍPER**  
ADVANCED VIDEO TECHNOLOGY  
MONITOR & CAMERA SYSTEM  
1000 1000



1.3



« Кошмарная суперпозиция трупов на изображениях с камер наблюдения и записывающего оборудования передает жуткий подтекст сериала, в котором убийство превращается в предмет исследования; мимолетное, почти подсознательное мелькание женских тел отражает как холодные, обезличивающие взгляды их убийц, так и ставки, сделанные в игре криминалистами ФБР, ищущими способы лучше идентифицировать и понять потенциальных подозреваемых.

## 1.3

# «ОХОТНИК ЗА РАЗУМОМ»

2017

Появляясь в эмоционально заряженной сцене захвата заложников в Брэддоке, штат Пенсильвания, в 1977 году, специальный агент ФБР Холден Форд пытается договориться с преступником-параноиком, скрывающимся в задней части склада: его тихие мольбы поглощаются бездонным бетонным пространством парковки. Три года спустя агент Форд,

теперь официально «эксперт» в вопросах криминальной психологии, вызван к больничной койке заключенного в тюрьму серийного убийцы Эда Кемпера, который поднимается, чтобы заключить его в удушающие объятия. То, что когда-то было вопросом отстраненного профессионализма, превратилось – или рухнуло – в своего рода фамильярность. Тематическую линию первого сезона

«Охотника за разумом» можно наметить как неуклонно сокращающийся разрыв между противостоянием и объятием.

Эти сцены взяты из первой и десятой серий «Охотника за разумом», режиссером каждой из которых был Дэвид Финчер, также снявший два дополнительных эпизода в первом сезоне и еще три – во втором сезоне. В общей сложности это составляет семь





1.



2.



3.

1-4. В большей степени, чем «Семь» или «Зодиак», «Охотник за разумом» изучает групповую динамику в расследовании, а агенты Форд, Тенч и доктор Карр действуют синхронно, разрабатывая протоколы для еще не оперившегося отдела поведенческих исследований ФБР. Самый привлекательный объект их допросов — неуловимый серийный убийца Эд Кемпер, предлагающий себя как открытую книгу для изучения.

из девятнадцати серий – значительный процент, который, однако, все еще не позволяет называть сериал авторским. Классифицировать «Охотника за разумом» как чисто авторскую работу – значит сбрасывать со счетов многочисленные источники его авторства; на стриминговой арене, как и в случае с «престижной телепостановкой», вопрос творческого видения обычно остается за создателем или шоураннером.

В качестве таких примеров можно привести работу Дэвида Чейза над «Кланом Сопрано»; Дэвида Линча и Марка Фроста из «Твин Пикс»; Дэвида Саймона из «Прослушки» и так далее. Официально признанным создателем и главным сценаристом «Охотника за разумом» является британский драматург Джо Пенхалл, бывший криминальный журналист. Но идея проекта исходила не от него. Пенхалла пригласили для работы над сериалом в 2015 году, через шесть лет после того, как Шарлиз Терон представила Финчеру копию мемуаров отставного агента ФБР Джона Э. Дугласа 1995 года, написанных в соавторстве с Марком Олшейкером, которые она хотела использовать в качестве основы для разработки мини-сериала.

Первоначально планировавшийся к производству на канале HBO, «Охотник за разумом» перешел на Netflix благодаря связям Финчера после успеха «Карточного домика». «Мы с Дэвидом оба были очарованы психопатией, нарциссизмом и расстройствами личности, потому, я думаю, что чувствовали: подобное было присуще и высокопоставленным политикам, которые не являлись серийными убийцами, – сказал Пенхалл журналисту Джо Бучеру в 2015 году, возможно, имея

в виду карикатурно макиавеллиевских персонажей “Карточного домика”. – Я думаю, нашей миссией в “Охотнике за разумом” было показать, что на самом деле эти люди были вполне заурядными личностями, как это ни печально».

## #

Тема «Охотника за разумом» связана с растущей заинтересованностью Netflix документальными драмами о реальных преступлениях. В 2015 году стриминговый гигант представил одну из своих самых значительных работ – десятисерийный мини-сериал «Создавая убийцу» о мужчине из Висконсина, чье неправомерное осуждение за покушение на убийство привело к тому, что он фактически стал убийцей. Возродил ли мозговой шторм Netflix увлечение миллениалов серийными убийцами или пытался создать его, одновременно формируя библиотеку оригинального и выгодного контента, – это вопрос перспективы. За годы, прошедшие после «Зодиака», Финчер, по-видимому, прилагал усилия, чтобы не повторяться, и только «Девушка с татуировкой дракона» квалифицировалась как «жанровое» кино в духе фильмов «Семь» и «Игра». «Я взялся за этот проект, несмотря на [такое представление], – сказал Финчер Time в 2016 году, отвечая на вопрос о знакомой теме “Охотника за разумом”. – Это шоу об агентах ФБР и о том, как они смогли, применяя эмпатию, понять мотивы тех людей, которых было так трудно проанализировать, – добавил он. – Вот что меня заинтриговало. Мне не нужно название еще одного фильма о серийном убийце в моем резюме... речь шла не об этом».

Общая сосредоточенность «Охотника за разумом» на процедурах и

расследованиях делает его отчетливо финчеровским проектом, в котором режиссер значительно важнее, чем наемный убийца. Ко второму сезону стало широко известно, что в дополнение к обязанностям исполнительного продюсера «Охотника за разумом» Финчер взял на себя роль шоураннера, наблюдая за производством на съемочной площадке в Питтсбурге и тесно сотрудничая с другими режиссерами в монтажной. «Даже когда [Дэвид] не был режиссером серии, он курировал съемки, – сказал продюсер Питер Мавромэйт Variety в 2020 году. – Это было утомительно».

Навязчивая приверженность Финчера работе над «Охотником за разумом» сопровождалась элементом закулисной драмы. В то время как Пенхалл принимал участие в разработке сериала еще со времен HBO, переход на Netflix привел к тому, что Финчер взял под свой контроль комнату сценаристов и перенес производство в Питтсбург. Пенхалл остался в Лондоне, уже написав семь из первых десяти эпизодов. Он нанял нескольких собственных сценаристов, в том числе Карли Рэй, Дженнифер Хейли и Эрин Леви, которых он назвал «очень классными... Они написали “Безумцев”, получили премии “Эмми”. Я.Фни не могли на самом деле быть сотрудниками финчерской комнаты сценаристов, где бы ими помыкали, платили гроши и заставляли переписывать сценарий по 25 раз». Стороны общались по телефону и онлайн во время съемок и монтажа серий первого сезона. Это было дипломатическое неустойчивое соглашение. К началу второго сезона стало очевидно, что Пенхалл вытеснен, а помощницу Финчера режиссера Кортни Майлз назначили шоураннером.



4•



В интервью Entertainment Weekly актер Холт МакКэллани многозначительно упомянул «уход Джо», назвав его моментом, когда «[Финчер] вроде как действительно начал переделывать сценарии [шоу], и все сильно изменилось».

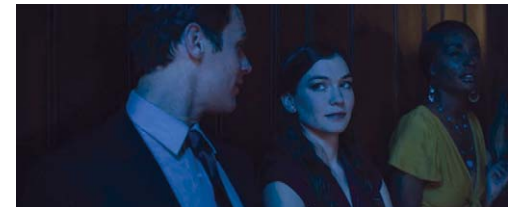
«Охотник за разумом» пытается приспособиться к процессу и логике длинного сериального повествования, в то же время его концепция глубоко завязана на творчестве Финчера. Ее суть не в повторении, а в уточнении, продолжении и расширении диалога, начатого в фильме «Семь» и получившего ответ в «Зодиак». Две эти картины, соответственно, о серийном убийце и об идее серийного убийства. «Охотник за разумом» – в большей степени притча о парадоксальной природе опыта и знания как его собственной точки схождения. Там, где «Семь» эксгумировал «Психо», а локации «Зодиака» напоминали «Головокружение», «Охотника за разумом» с таким же успехом можно было назвать хичкоковским «Человеком, который слишком много знал». Хронология шоу начинается почти точно с того места, где «Зодиак» остановился в конце 1970-х, в моменте, когда такие известные личности, как Зодиак, а также его коллега, демон с Западного побережья Чарльз Мэнсон настолько захватили воображение публики, что привели к сложному дополнительному всплеску освещения темы серийных убийств в СМИ и поп-культуре наряду с неуклонным распространением самого феномена.

Это особенно заметно во вступительной сцене «Охотника за разумом» благодаря геометрической четкости режиссуры Финчера, которая не только подчеркивает пространство, отделяющее Форда (Джонатан Грофф) от стрелка, удерживая последнего на неопределенном расстоянии от камеры, но и группирует стайку журналистов на дальнем краю эпицентра событий. Сгрудившись позади Форда, когда молодой переговорщик оказывается в центре сцены, они служат суррогатами той же вуайеристской похотливости, которую используют подкованные в отношениях со средствами массовой информации антагонисты в фильмах «Семь» и «Зодиак» (а до них – Ланг в фильме «М»), – посредниками между преступниками и их аудиторией.

Отчаявшийся растрепанный Коди Миллер (Дэвид Х. Холмс) не вершащий

суд властитель дум в стиле Джона Доу. Он психически больной человек, который перестал принимать лекарства, и его самоубийство свидетельствует не о грандиозном замысле, а о полном отсутствии контроля. Точная конфигурация различных сторон-участниц – копы; стрелок; незваный гость из ФБР; репортеры – способствует сенсационности, которая усиливает тон сцены, одновременно выступая в качестве ее предмета. Как и в прологе «Зодиака», Финчер выстраивает жанровые условности в плотный саморефлективный шаблон, прежде чем взорвать их, в данном случае в виде поразительного, граничащего с кроненберговским, непропорционального центрального кадра, когда Миллер направляет дробовик на себя.

«Как нам действовать, когда мотив от нас ускользает?» – спрашивает профессор на курсе криминальной психологии в штаб-квартире ФБР в Квантико. Лекцию слушает Форд, которого по приказу начальства послали туда преподавать. Именно в этой головокружительной педагогической среде молодой агент находит свое призвание как человек идей, а не действий. «Я бы предпочел использовать огнестрельное оружие», – огрызается один из новобранцев, которого не убеждает перспектива заговаривания зубов. Позже Финчер показывает, как Форд морщится, проходя мимо стрельбища по пути в класс, что напоминает то, как бета-самец Марк Цукерберг, опустив голову, возвращается в свое общежитие в начале фильма «Социальная сеть». Из всех главных героев Финчера Форд больше всего похож на Цукерберга: оба в основном интересуются системами в той степени, в какой могут их взломать, и получают определенное удовлетворение оттого, что являются самыми умными людьми в аудитории; кроме того, они оба довольно плохо обращаются со своими девушками. Если мотивы увлечения Форда наукой о поведении неясны ему самому, то «Охотник за разумом» ясно показывает, что он является частью более масштабного сдвига в психологической теории и практике, перехода от утверждений о «непознаваемости» к кодифицированному, категорическому клиническому методу понимания.



#

5.

Предыдущие следователи Финчера были полицейскими, чей интерес к психологии служил средством достижения цели и не более того: вспомните скуку детектива Миллса при составлении профиля Джона Доу в сравнении с желанием поймать его. Форд и его коллеги из нового отдела поведенческих наук приобретают другой набор навыков, несмотря на скептицизм департамента. Расположение их офиса в подвале в Квантико показывает, какое место они занимают на тотемном столбе организации. Это также забавное напоминание о том, что серийные убийцы часто сами являются обитателями подвалов – идея, высмеиваемая подземной встречей Грейсмита в «Зодиак». К 1990-м годам составление профиля преступника, впервые внедренное в «Охотнике за разумом», стало стандартной процедурой для правоохранительных органов, должным образом популяризированной – и приукрашенной – через фильмы и телевидение; протокол эффективно переработали в формулу, доступную для показа в прайм-тайм. Самым успешным примером был бойкий гротескный сериал CBS «C.S.I. Место преступления», чей сюжет оказался подходящим для региональных спин-оффов (Нью-Йорк, Майами, Лас-Вегас). Используя свою справедливую долю художественной свободы – и принимая те же принципы «престижной телепостановки», которые демонстрирует «Карточный домик», чтобы дистанцироваться от своих сетевых собратьев, – «Охотник за разумом» стремится осветить проблемы, описанные в книге Дугласа, и отдать должное группе первопроходцев.

Персонаж Холден Форд в общих чертах смоделирован по образцу Дугласа; его имя, хотя и указывает на героя романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», помещает главного героя «Охотника за разумом» в ряд энергичных, самодостаточных молодых людей, ищущих интеллектуального и эмоционального опыта. Грофф, привлекательный актер,

5. Знакомство Холдена с психологическим профилированием происходит параллельно с его развивающимися – и все более проблемными – романтическими отношениями с аспиранткой Дебби, которые страдают из-за его погруженности в работу.
- 6–8. Пересекая страну в рамках специальной лекционной программы, Форд и Тенч испытывают физическое и психологическое потрясение от постоянного движения и неприкаянности. Монтаж во втором эпизоде на музыку из альбома Стива Миллера Fly Like an Eagle («Лети как орел») визуализирует круговую, рекурсивную монотонность их рутинного перемещения от мотеля к мотелю.



6.



7.



8.

специализирующийся на музыкальных комедиях (он получил премию «Тони» за роль короля Георга III в «Гамильтоне»), изображает Форда честным человеком, которого переклинило, как специального агента Дейла Купера, перешедшего на темную сторону в «Твин Пикс». Однако полностью реалистичная и тщательно продуманная вселенная «Охотника за разумом», по Финчеру, требует другого представления. Тревожащая трансформация Форда в течение первого сезона «Охотника за разумом» связана не с вторжением внешней силы, как в случае с Купером, а является симптомом внутренних изменений. Он не бесноватый, а одержимый, и это состояние роднит его с Робертом Грейсмитом в исполнении Джейка Джилленхола, чьи действия «орла-скаута» с широко раскрытыми глазами точно так же маскировали импульсивный интеллект.

Босс Форда, специальный агент Билл Тенч (МакКэллани) ближе к детективу Сомерсету из фильма «Семь»: немногословный ветеран, цепляющийся за принципы среди карьеристской толкотни бюрократов вокруг и над ним. Он семейный человек с женой и приемным сыном – уязвимый статус, который выходит на передний план во втором сезоне. Прототипом персонажа послужил агент ФБР Роджер Ресслер, который ввел в обиход англоязычный термин «серийный убийца», и МакКэллани играет его как бдительного авторитета. Он кажется продуктом другой эпохи – не обязательно той, где обитает «Охотник за разумом». Квадратная стрижка и слегка наклонная стойка бывшего спортсмена из колледжа делают Тенча воплощением эпохи Эйзенхауэра 1950-х годов, и в его поведении есть что-то от старой гвардии. Однако флегматичный внешний вид противоречит прогрессивному духу. Тенч с пониманием относится к радикальному подходу своего нового подопечного, но он лучше Форда умеет контролировать свою риторику в компании коллег и начальства, с первого взгляда напоминая сильно пьющего, многострадального, сломленного стрессом патрульного полицейского.

«Охотник за разумом» – это шоу о переменах и приспособляемости, о принципах и институтах, находящихся в состоянии изменения. ФБР субсидирует работу Форда и Тенча, считая, что допрос уже находящихся в заключении убийц может привести к положительным профилактическим последствиям – а





9. вместе с ними и к позитивному общественному мнению. Вопрос же о научных заслугах стоит на втором месте. Ключевое одобрение получено от кембриджского профессора психологии доктора Венди Карр (Анна Торв), суперзвезды Лиги Плюща<sup>1</sup>, нанятой, чтобы придать подразделению Тенча некоторый академический вес. С более функциональной точки зрения персонаж здесь для того, чтобы открыть мачо-среду «Охотника за разумом» для множества драматических возможностей. Доктор Карр – одна из женщин-следователей Финчера наряду с Лисбет Саландер из «Девушки с татуировкой дракона» и детективом Ронду Бони из «Исчезнувшей». Это говорит о том, что, несмотря на сухой стиль драмеди, героиня Торв – доктор Карр, образ которой идеально соответствует восприятию Финчера, остается самой отстраненной в центральном трио сериала. Это не только вопрос рецессивного темперамента персонажа. Карр – главная героиня, появляющаяся мельком и определяемая главным образом тем, что она скрывает (ее сексуальную ориентацию), и тем, что ей приходится чаще всего выслушивать Форда и Тенча в кризисные для них моменты.
10. Ее пол подчеркивается в основном контрапунктом тому, что кажется бесконечной чередой неотмщенных жертв среди женщин, выпотрошенных на месте или препарированных постфактум. В титрах «Охотника за разумом» повсеместное фетишистское женоненавистничество акцентируется через мимолетные, почти подсознательные вставки женских трупов, наложенные на изображения записывающего оборудования, – тревожный концептуальный палимпсест, совмещающий технологический аспект поведенческой науки с реальностью плоти и крови серийных убийств. Изображения также наводят на мысль о механическом, обезличенном характере самих преступлений.
11. Основная ирония «Охотника за разумом», которая работает как в условиях сериала, так и в более
- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.

<sup>1</sup> Ассоциация восьми частных американских университетов, расположенных в семи штатах на северо-востоке США. – Прим. науч. ред.

широком контексте творчества Финчера, заключается в том, как маниакальная сосредоточенность его главных героев на каталогизации частной жизни других людей становится необычной формой собственной самореализации в ущерб «повседневной» домашней жизни. Дело не столько в том, что Форд, Тенч и Карр де-факто образуют «семейную ячейку», сколько в том, что они дополняют уединения друг друга: в подвале одиночество становится общим состоянием. Сериал так же настроен на процедурную рутину с ее неприятностями, как фильмы «Семь» и «Зодиак», и использует формат длинной формы, чтобы передать ощущение персонажей, попавших в ловушку. Во время постпродакшена первого сезона Финчера беспокоило, что второй серии не хватает обоснованности, и он задумал отдельную сцену, чтобы передать смесь усталости и решимости, описанную в книге Дугласа. Монтажер Кирк Бакстер сделал подборку ярких моментов из более ранних фильмов Финчера (в основном «Бойцовский клуб») и наложил на них хит группы Стива Миллера 1976 года Fly Like an Eagle («Лети, как орел»). «Это дало Дэвиду представление о темпе и о том, сколько ему требовалось кадров, – рассказал Бакстер IndieWire. – Как только материал был отснят, я его смонтировал».

Подобно полностью компьютерной замедленной съемке, которая изображает строительство пирамиды «Трансамерика» в «Зодиаке», выдающийся монтаж «Охотника за разумом» сжимает и поэтизирует течение времени. На протяжении двух минут повседневные подвиги Форда и Тенча представляются в качестве линейной мозаики, состоящей из быстрых крупных планов, средних планов двух актеров и вставок, сшитых вместе в устойчивом, динамичном ритме с помощью остроумной графической подгонки. Мы видим, как Форд и Тенч летают, водят машину, едят, пьют, чистят зубы зубной нитью, спят, пляжтся в экран и размышляют, страдают от смены часовых поясов, будучи адептами зарождающейся инициативы. Тем временем в саундтреке Миллер безмятежно описывает загнипнотизированную атмосферу «скольжения, скольжения, скольжения»

в будущее». Служа в каком-то смысле стенографией повествования и демонстрируя широту периодизированного мироустройства «Охотника за разумом» – от винтажных залов ожидания в аэропортах до мотелей и закусовых, – этот эпизод также является выражением самодостаточного эстетизма – стиля самого по себе игрового и бодрящего. «Лучше всего это вытанцовывается, – добавил Бакстер, – когда действие повторяется: падают четыре или пять тарелок подряд или герои заходят в четыре или пять номеров мотеля. Это музыкальный ритм, позволяющий донести суть с помощью трех слов, а затем подчеркнуть ее, плюхнув сахар в кофейную чашку».

Контроль Финчера над интонацией повествования во второй серии «Охотника за разумом» проявляется как балансирование между кинетическим возбуждением от монтажа путешествия и более статичным стилем «лицом к лицу», используемым в сценах воспроизведения Фордом и Тенчем «Коротких интервью с подонками»<sup>2</sup>. «Охотник за разумом» – это сериал о настоящих преступлениях, он завоевал определенную популярность (и определенную зрительскую аудиторию), поскольку во второстепенных ролях в нем мастерски показан ряд известных серийных

<sup>2</sup> Книга Дэвида Фостера Уильямса. – Прим. пер.

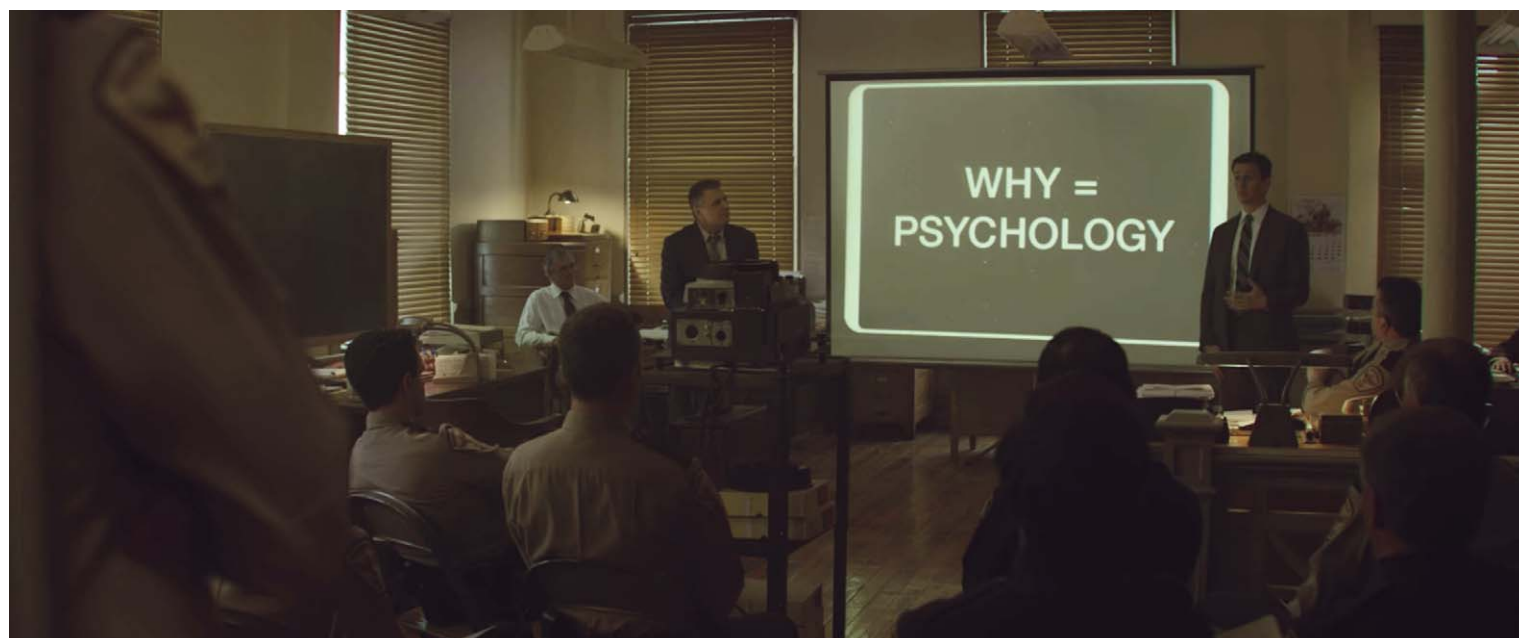
американских психов-убийц, включая Дэвида Берковица, Ричарда Speка и Чарльза Мэнсона. Кемпер – высокий, коренастый, в очках, блестяще сыгранный Камероном Бриттоном, является наиболее финчеровским творением в сериале: болтливый самокритичный социопат, похожий на Джона Доу, помещенный в непривлекательное тело Артура Ли Аллена в исполнении Джона Кэрролла Линча.

«Сегодня у меня выходной», – говорит Тенч, отклоняя приглашение Форда присоединиться к нему на допросе Кемпера – весьма неофициальном визите, обнаруженном их начальником Робертом Шепардом (Коттер Смит) и доставившем им обоим серьезные неприятности. Кемпер с диагнозом «параноидальная шизофрения» в подростковом возрасте убил своих бабушку и дедушку, прежде чем был помещен в психиатрическую больницу. Когда его освободили за примерное поведение, он похитил, замучил и убил несколько молодых женщин, путешествующих автобусом, а также свою собственную мать – преступления, в которых он охотно признался после того, как сдался властям. «Я начал чувствовать всю глупость этой чертовой затеи, – цитировали слова Кемпера годы спустя. – Я просто сказал: “К черту все это” – и послал все на фиг». После того как присяжные признали

9-16. Опираясь на книгу Джона Дугласа о его опыте работы в ФБР, «Охотник за разумом» представляет переписку американских убийц-психопатов, включая Денниса Рейдера, Ричарда Speка, Уильяма Пирса, Дэвида Берковица и Чарльза Мэнсона, напряженные допросы которых формируют драматическую основу сериала.

17. Форд и Тенч сталкиваются с неприятием новшеств во время лекций в местных полицейских управлениях, чьи сотрудники могли бы меньше переживать о том, «почему» подозреваемые совершают преступления; разрыв между теорией и практикой – между изучением убийц и предотвращением преступлений – глубоко прослеживается в тематической матрице «Охотника за разумом».

17.





18. Тенч и Форд приступают к своему новому проекту с разной степенью смирения и удовлетворенности. Параллель между их изысканиями, проводимыми в подвальном этаже, и клише о серийных убийцах как обитателях подвалов – это шутка, разгрызаемая на протяжении всего сериала.











18.



19.

его вменяемым и виновным и получив последовательно семь пожизненных приговоров вместо смертной казни (его печально известная просьба о «смерти от пыток» была отклонена судом), Кемпер стал добровольным объектом допросов для Дугласа, а также ряда других журналистов и режиссеров-документалистов. Контраст между непостижимой жестокостью его преступлений и странной мудростью его высказываний (плюс его физические размеры, почти как из книг комиксов – 6 футов 9 дюймов и 300 фунтов веса) сделал Кемпера своего рода запретным культовым героем, имя которого упоминается в текстах андеграундных рок-групп и изучается такими авторами, как Брет Истон Эллис и Томас Харрис. Последний адаптировал материалы дела и личность преступника в «Молчании ягнят», изобразив персонажа Буффало Билла.

Кемпер становится центром притяжения для Форда, поскольку преподносит себя как открытую книгу для изучения – автор, предлагающий закулисные комментарии к своим работам. Игра Бриттона удивительно точна: даже будучи скованным ножными кандалами, Кемпер, кажется, держится по-королевски. «Я нравлюсь копам, потому что они могут говорить со мной больше, чем с собственными женами», – весело говорит он Форду, одновременно закладывая основу для того, что он воспринимает как дружбу, и намекая на огромные запасы женоненавистничества, лежащего в основе его преступлений. Это также отсылает к шутке Дебби в адрес Форда во время их первого свидания: «Тебе не нравится, когда люди с тобой не согласны... это очень необычно для парня из правоохранительных

органов». Также названный «убийцей студенток», Кемпер признал побуждения к убийству матери, которые привели его к использованию незнакомых женщин в качестве суррогатов истинной цели (случай психопата, имитирующего реальную жизнь), и что убийства и связанные с ними дополнительные действия служили стимулом и заменой сексуального удовлетворения.

Из всех реальных убийц, включенных в сюжет «Охотника за разумом», Кемпер ближе всего к самореализации. В «Зодиак» Артур Ли Аллен устроил яркий спектакль из отрицания своей вины; Кемпер оттачивает собственную открытость до тонкого острия, пронзающего авторитет Форда, превращая его в своего рода ученика, который слишком хорошо усваивает его уроки. Позже в этом сезоне, допрашивая чикагского серийного убийцу Ричарда Спекса – менее красноречивого субъекта, чем Кемпер, но с такой же злобной ненавистью к женщинам, – Форд уточняет, что заставило того захотеть «лишить мир восьми зрелых кисок», грубое отклонение от протокола, призванное установить «точки соприкосновения», как теоретизировали в классе Квантико. Аудиозапись интервью со временем поставит под угрозу проект Форда и Тенча из-за неуместного словоблудия (главный сюжетный поворот, поскольку первый сезон подходит к концу). Однако в действительности это указывает на то, в какой степени Форд усвоил идею повсеместного женоненавистничества, которое стало его областью изучения.

Самый слабый аспект «Зодиака» – распад брака Грейсмита – повторяется в первом сезоне «Охотника за разумом» во все более противоречивых

отношениях между Фордом и его девушкой Дебби (Ханна Гросс), специалистом по социологии, которая стоически переносит склонность своего возлюбленного к трудоголизму. Невозмутимый перформанс Гросс в пилотном эпизоде напоминает Руни Мару в «Социальной сети» и указывает на потенциал, который в значительной степени остается неиспользованным в шоу. В «Зодиак» неспособность Грейсмита поставить свою семью на первое место казалась поверхностной, но «Охотник за разумом» демонстрирует неприятный подтекст усилий Форда на этом фронте. Критик Скотт Тобиас описывает более позднюю итерацию Форда как «одинокого волка, который ближе подходит к женоненавистничеству и методологии “организованного преступника” изучаемых им серийных убийц, чем к совместным усилиям коллег» – статус, сразу бросающийся в глаза и осложняемый бесхитростным стилем игры Гроффа, который представляет своего персонажа как

18–19. После ужасающе интимной встречи с Кемпером Форд переживает нервный срыв; последние кадры первого сезона и первые моменты второго сезона показывают персонажа, чья потеря контроля и возникающий кризис идентичности должны быть устранены после его возвращения к работе.

20–21. Этот эпизод с убийцей ВТК в маске за работой подчеркивает элементы барочного хоррора в сериале, восходящие к фильму «Семь», а также постоянный интерес к визуальному мотиву темной тайны за закрытой дверью.

невинного «девственника», попавшего в плен самых разных видов «опыта» Дебби и Кемпера.

В выдающейся девятой серии, которая открывается допросом Спекы, Финчер устанавливает связь между приверженностью Форда своему ремеслу и размагничиванием его морального компаса. Он выражает сочувствие Дебби по поводу ее возможной неверности, отражая притягательную сексуальную паранойю, смоделированную Кемпером и другими участниками интервью. Он также небрежно переходит границы дозволенного, проводя незапланированный опрос директора начальной школы Роджера Уэйда (Марк Кудиш), подозреваемого в педофилии. В результате этого вмешательства – и в отсутствие чего-либо похожего на доказательства – директора уволили, а его разъяренная шокированная жена обрушилась на Форда за то, что он фактически разрушил их жизнь.

Сцена этого скандала, в котором Форд стоит за дверью, а миссис Уэйд (Энид Грэм) находится в другом конце коридора, намеренно напоминает противостояние в Пенсильвании, где Форд теперь занимает на экране позицию покойного Коди Миллера. (Отличный штрих: миссис Уэйд обрамлена дверями лифта, которые пытаются автоматически закрыться за

ней.) Вопрос о том, действительно ли мистер Уэйд виновен, так и не решен, но последствия опроса тем не менее вызывают беспокойство. Наш герой добился близости и проницательности, к которым стремился в пилоте, но ценой эмпатии. Он должен был развить в себе умение сочувствовать, но его прогресс неизбежно натывается на точку невозврата.

Важно отметить, что Дебби играет немую свидетельницу этой встречи. В десятой серии она набирается смелости, чтобы противостоять Форду на фоне их рушащихся отношений, когда он заранее холодно подвергает психоанализу ее мотивы, используя профессиональный язык и методы. Это противоположно тому, как она самонадеянно оценивала его на их первом свидании, но в данном случае поворот не столько честная игра, сколько месть. Их разрыв освобождает его, позволяя вернуться к настоящему роману с Кемпером, прочитавшим газетную статью, в которой агент цитирует слова о том, что они «друзья».

Когда Форд входит в больничную палату Кемпера, Финчер переходит к съемке с точки зрения преступника; смена перспективы подчеркивается жестом убийцы, надевающего очки: именно с позиции Кемпера Форд настраивает фокус. Они говорят о том, считает ли Форд Кемпера другом или нет: «в контексте нашей совместной работы... конечно». Глаза Кемпера загораются при использовании Фордом слова «совместной» с легкой дрожью соучастия, той же дразнящей солидарностью, на которую ссылается Джон Доу с его обоюдоострой мольбой или приглашением «помогите мне», или пародией Артура Ли Аллена, отправляющего детективу Тоски письмо спустя годы после его допроса: «Дорогой Дэвид, если я когда-нибудь смогу вам чем-нибудь помочь, просто дайте знать – мне жаль, что я оказался не тем, на кого вы рассчитывали».

Независимо от того, просто ли Кемпер насмехается над Фордом или действительно ищет контакта, предположение о том, что они на одной волне, разрушительно.

А затем следует объятие с подразумеваемой физической угрозой (он ждет, пока санитар уйдет) и угрожающим чувством причастности к кому-то – и чему-то, что даже самые любопытные из нас, вероятно, предпочли бы не узнать. Форд стал экспертом, и это



20.



21.





22. 22-23. В «Охотнике за разумом» роль средств массовой информации в стимулировании общественного интереса к феномену серийных убийств и его осложняющему влиянию на работу следствия проявляется через персонажей, наблюдающих за освещением их действий.
24. По мере того как чаша весов между работой и личной жизнью склоняется в сторону первой, Тенч оказывается одиноким и покинутым. Разрушение его семьи служит мрачным поворотным моментом, острота которого усиливается в свете окончания сериала.
- 23.

сломило его. Последующая паническая атака, проходящая под психоделический гимн следопытов In the Light группы Led Zeppelin, завершает первый сезон «Охотника за разумом» на необычно мрачной ноте. Финальная сцена, в которой пока не установленный убийца ВТК Деннис Рейдер (Сонни Валиченти) зловеще сжигает несколько фотографий на своем заднем дворе, удваивает угрозу.

Неуклонное вплетение ВТК в первый сезон «Охотника за разумом» через серию загадочных эпизодов (в основном мы видим его за работой техником по обслуживанию в ADT Security Services) продолжается в течение первых трех серий второго сезона, снятых Финчером, включая ужасающую затравку в первом эпизоде в сопровождении Roxu Music, где жена Рейдера обнаруживает, что он практикует аутоэротическую асфиксию в ванной, одетый в маску кричащего клоуна – откровение, увиденное из-за незапертой двери ванной. «В каждом доме мечты – душевная боль», – напевает Брайан Ферри фразу, которую Финчер использует за ее обескураживающе широкомасштабный социологический смысл, в данном случае – чтобы сосредоточиться на разрушенной семейной жизни героев. Позже в той

же серии Тенч замечает приоткрытую заднюю дверь своего дома, что указывает на то, что кто-то тайком убежал из него ночью: преступником оказывается его приемный сын Брайан (Захари Скотт Росс), который, возможно, лелеет собственные нездоровые фантазии.

Финчеру принадлежит несколько запоминающихся режиссерских работ во втором сезоне, например беседа Тенча с одной из выживших жертв ВТК, которую описывают как сильно изуродованную, но чье лицо никогда не показывают. Вместо этого камера фиксируется в основном на лице Маккэллани, пока он слушает, разрушая потенциально похотливые ожидания, одновременно занимая наши мысли воссозданием мук жертвы (это сложный пример того, как можно что-либо рассказывать через визуальный ряд). В коротком эпизоде также есть хитрая самоцитата, показывающая Рейдера в публичной библиотеке, где светящиеся настольные лампы напоминают о ночном чтении Сомерсета в фильме «Семь».

## #

Наиболее сильно вклад Финчера ощущается во втором сезоне в углублении

мотива серийного убийцы как знаменитости. Персонаж Тед Ганн (Майкл Серверис), возглавляющий отдел поведенческих наук после ухода Шепарда, является примером институционального оппортунизма, предлагая Тенчу, Форду и Карр дополнительные ресурсы в попытке добиться известности в СМИ. Кастинг Серевиса отсылает – хотя и косвенно – к запоминающейся игре актера в роли Джона Уилкса Бута из мрачного мюзикла «Убийцы» Стивена Сондхейма, действие которого разворачивается в ярмарочном тире, где собрались потенциальные убийцы президента. «Охотник за разумом» имитирует тщеславие Сондхейма во втором сезоне, включая Дэвида Берковица (Оливер Купер) и Чарльза Мэнсона (Дэймон Херриман, который также сыграл Мэнсона в фильме Квентина Тарантино «Однажды в... Голливуде» (2019)), чья гнусность передается их собеседникам. Бывшие еретики из департамента, Форд и Тенч воспринимаются коллегами как герои, вынужденные делиться историями о войне.

Последние четыре серии сезона, снятые режиссером Карлом Франклином, посвящены освещению в СМИ убийств детей в Атланте с 1979 по 1981 годы и

тому, как это усложнило и поставило под угрозу усилия по поиску убийцы на местах. Преступника подозревали в убийстве более двух десятков несовершеннолетних жертв. Франклин, чье резюме включает превосходный неонуар 1992 года «Один неверный ход», умело использует расовый и социологический подтекст материала, представляя посильное участие Форда в этом деле как попытку личного искупления, основанную на чувстве вины за то, что Кемпер унизил и выставил его напоказ. Сцена, в которой бледный долговязый сотрудник ФБР в исполнении Гроффа участвует в операции по наблюдению в Атланте, сатирически рисует картину бремени белого человека – его персонажа.

Собственное режиссерское видение Франклина прекрасно сочетается с его более масштабным проектом сериала, который, как и в «Зодиак», основан на неопределенности. Профили, представленные Фордом и Тенчем, приводят полицию к вероятному подозреваемому – скрытному и противоречивому Уэйну Уильямсу (Кристофер Ливингстон), афроамериканцу, расовая принадлежность которого противоречит согласованной модели нападавшего белого мужчины. После ареста остается достаточно улики, чтобы обвинить Уильямса в убийстве двух взрослых, но не детей. Сезон заканчивается тем, что Форд беспомощно наблюдает за пресс-конференцией, где политическое руководство Атланты

заявляет о своей частичной победе, признавая при этом более крупное поражение. «По состоянию на 2019 год ни одно из оставшихся двадцати семи дел не было возбуждено», – гласят титры, поскольку эпизод – и сезон – подходят к разочаровывающему, неудовлетворительному завершению.

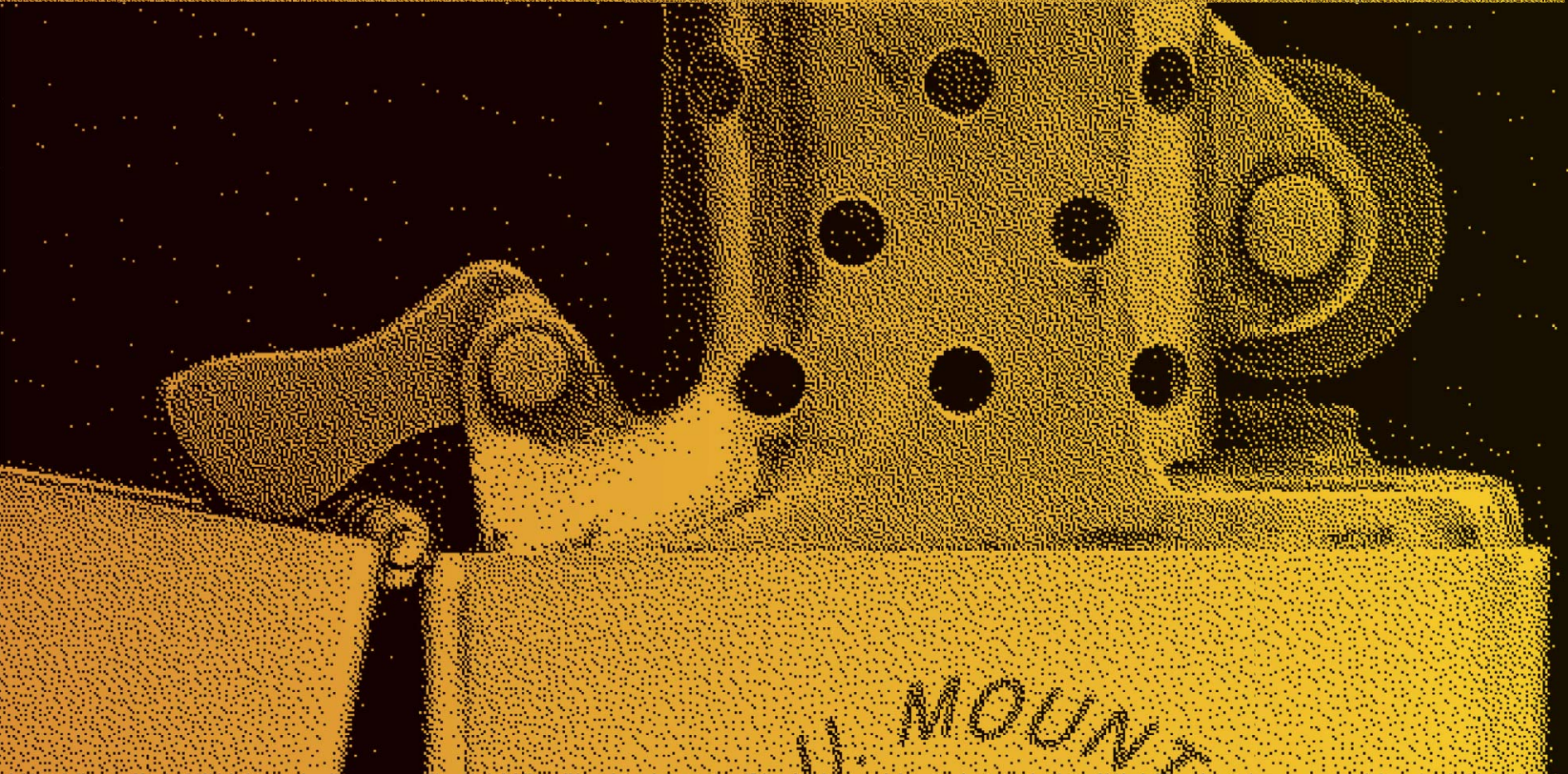
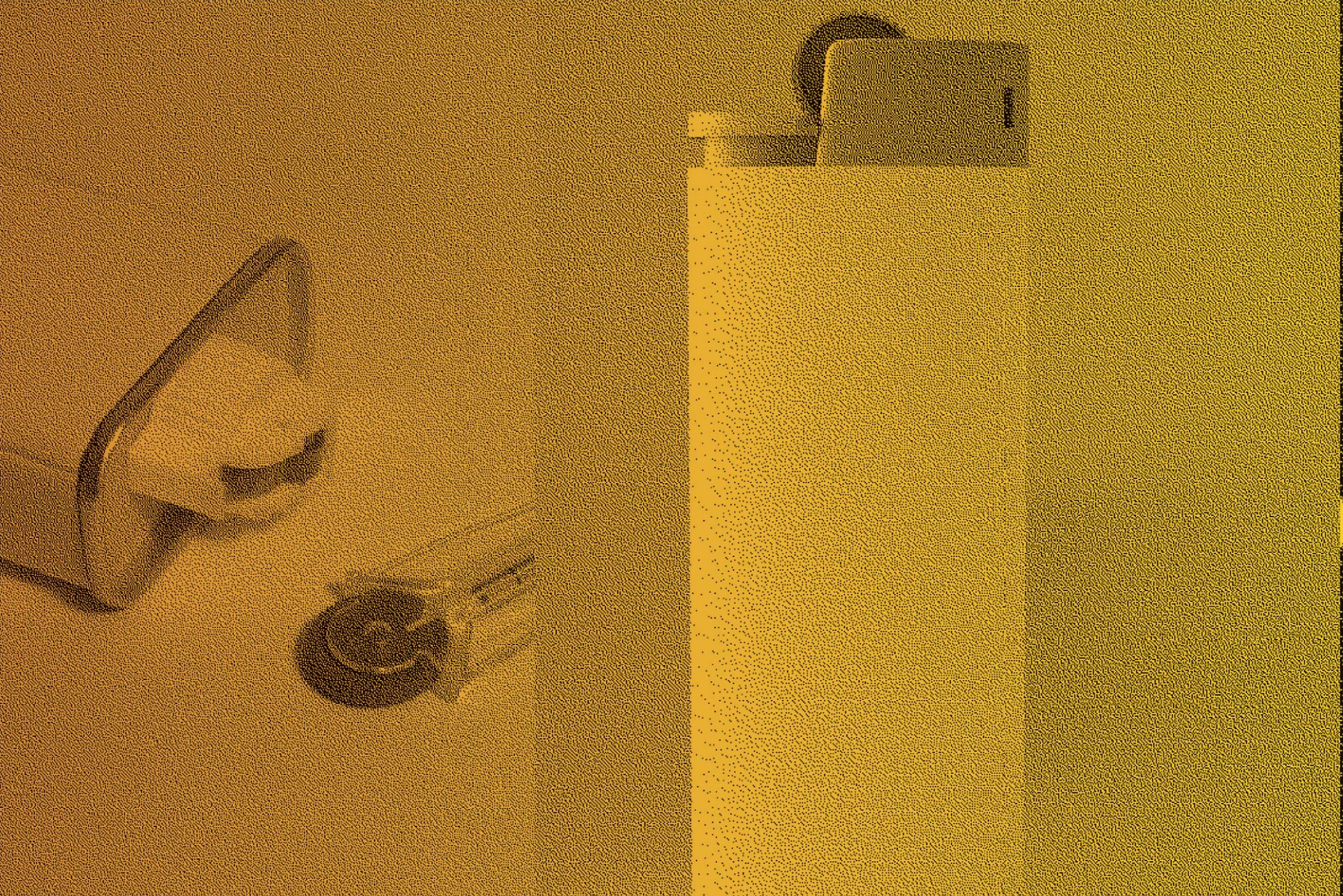
Это такой же открытый финал, как у «Зодиака», и он останется таким в обозримом будущем. План состоял в том, чтобы продолжить повествование о 1990-х годах, в конечном итоге показав раскрытие и поимку Рейдера как серийного убийцы ВТК. Но в 2019 году контракты Гроффа, Макэллани и Торв были прерваны, а сериал «Охотник за разумом» отложили «на неопределенный срок» – лучшего эвфемизма слову «отмена» и не придумать. В октябре 2020 года Финчер подтвердил, что второй сезон сериала останется последним в обозримом будущем, объяснив это своей творческой усталостью и высокими затратами на производство. «90-часовая рабочая неделя полностью поглощает вашу жизнь», – сказал Финчер Марку Харрису из Vulture. – Для того количества зрителей, которые у него были, шоу оказалось очень дорогим, [и] на каком-то уровне, надо быть реалистами, доллары равны числу зрительских глаз». Отказавшись от «Охотника за разумом», Финчер смог разработать и спродюсировать «Манка» в рамках своей сделки с Netflix, отдав предпочтение явно более личному и самодостаточному проекту по

сравнению с сериалом, определяемым творческими компромиссами и все же навязанным, пусть и непреднамеренно, отсутствием завершенности.

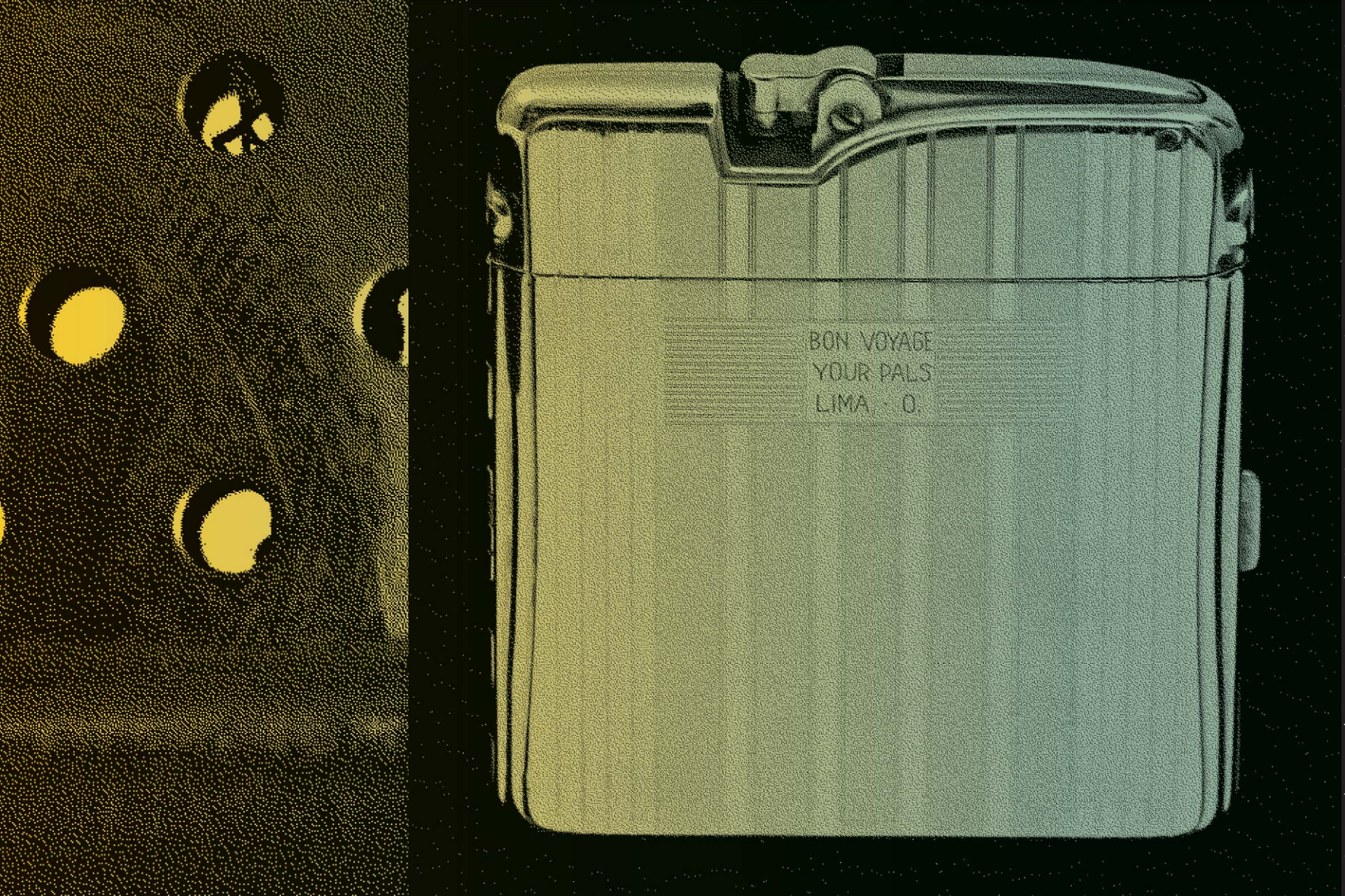
Образ Форда, беспомощно смотрящего в телевизор в гостиничном номере Атланты, в последние мгновения дополняется мельком увиденным в мотеле в Канзас-Сити Рейдером, окруженным вырезками с новостями о его подвигах и трофеями от его жертв, надевающим маску и затягивающим петлю на собственной шее в подразумеваемом экстазе – и в отсутствие каких-либо приближающихся полицейских. Он все еще где-то там, непознанный и непонятый. Ничто не закончено; ничто не сдерживается; время продолжает ускользать в будущее.







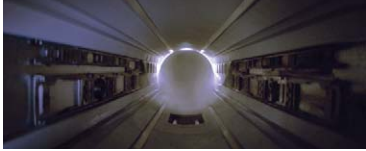
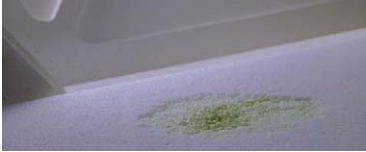




**МАКСИМАЛЬНАЯ  
БЕЗОПАСНОСТЬ**



2.1



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
БРЕНТ БОУТС

« Изображения спуска корабля, вторжения и беспокойного сна начинают фильм «Чужой 3» на кошмарной ноте; после однозначно счастливого конца «Чужих» Финчер пытается нарушить чувство безопасности зрителей с помощью мимолетных кадров Чужого, прячущегося на корабле Рипли.

## 2.1

# «ЧУЖОЙ 3»

2007

В книге 2017 года Prison Movies: Cinema Behind Bars («Тюремные фильмы: кино за решеткой») Кевин Кервальд анализирует жанр с точки зрения идентификации и идеологии; он утверждает, что в настоящем тюремном фильме, будь то цикл эпохи Великой депрессии, переплетенный с гангстерскими картинками, или действие происходит в настоящем времени, аудитория

всегда ориентирована на отдельного человека или группу заключенных, противостоящих институциональным властным структурам. Что касается тюремного пространства, то к нему следует относиться одновременно как к «главному объекту расследования и доминирующему агенту угнетения»; не просто как к декорации, а как к самоценному средоточию смысла и морали.

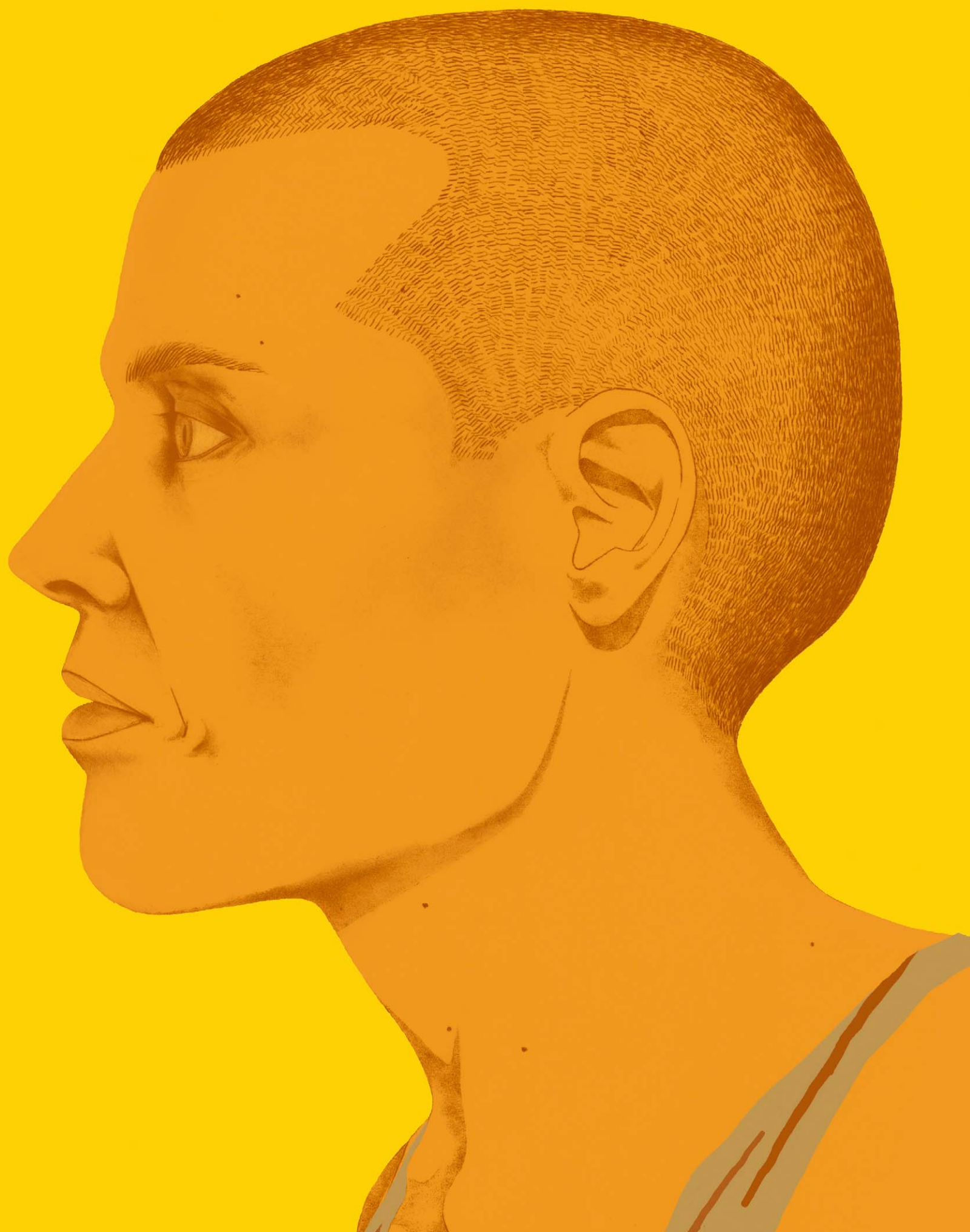
Действие «Чужого 3» разворачивается полностью в пещерных стенах исправительного учреждения строгого режима в продуваемом всеми ветрами мире Фиорина 161, в просторечии известном как Фьюри<sup>1</sup>. Это прозвище с таким же успехом можно было бы применить к тепличной атмосфере его единственной, созданной

<sup>1</sup> Fury – ярость. – Прим. пер.











человеком достопримечательности, в стенах которой небольшая группа заключенных и надсмотрщиков находятся на разных ступенях паноптикума властной структуры, направленной как против старожилов, так и против новичков. «У нас нет никаких развлечений, – замечает один закоренелый пожизненник, имея в виду инвентарь или его отсутствие. – Ни климат-контроля, ни наблюдения, ни морозильных камер, ни гребаного мороженого, ни презервативов, ни женщин, ни оружия... Все, что у нас здесь есть, – это дерьмо».

Киноресурсы, необходимые для создания убедительного представления о жестоком отчаянии, весьма значительны: убогая экономия «Чужого 3» была реализована студией 20th Century Fox при бюджете в 60 миллионов долларов, что на сегодняшний день является самым крупным для любого фильма в его франшизе. Но в то время как фильм представлял собой значительные инвестиции для его материнской студии, статус «без лишних расходов» не обязательно освобождал его режиссера. В возрасте двадцати семи лет, на вершине своей карьеры в музыкальном видео, за которой последовали два любимых и феноменально прибыльных классических произведения современной научной фантастики, Дэвид Финчер оказался свободным, но при этом повсюду в цепях.

«Здесь мы столкнулись с неспособностью общаться», – растягивает слова надзиратель из фильма Стюарта Розенберга



1.

«Хладнокровный Люк» (1967), которому уделено немало внимания в Prison Movies: Cinema Behind Bars – не в последнюю очередь из-за карательных последствий этой знаменитой фразы. Накануне съемок своего дебютного полнометражного фильма – и уже давно подвергшись начальственным предостережениям со стороны

продюсеров «Чужого 3», – Финчер ужинал со сценаристом Рексом Пикеттом, которого наняли, чтобы доработать последний черновик перед съемками. После того как Пикетт рассказал о месяцах творческих трудностей, режиссер спросил, не кажется ли его версия истории «совершенно безумной» третьей стороне. «[Пикетт] ответил: “Нет, [она] имеет смысл”, – рассказал Финчер Premiere в 1992 году. – [Он предположил]: “Может быть, вы просто плохо его передаете”».

«Чужой 3» начинается с сигнала бедствия и широкоугольного кадра спасательной капсулы, отделяющейся от грузового корабля «Сулако», пролетающей сквозь атмосферу Фьюри и падающей в воду. Такова увертюра, объявляющая о катастрофе, и первоначальные отзывы на «Чужой 3» характеризовали фильм как слишком мрачный во вред себе. «Мрачный и инертный» – таков был вердикт Джея Карра из Boston Globe, в то время как в Chicago Sun-Times Роджер Эберт отпустил в высшей степени двусмысленный комплимент, назвав картину «одним из самых красивых плохих фильмов, которые я когда-либо видел». Негативные отзывы усугублялись низкой коммерческой эффективностью: в то время как технически «Чужой 3» превзошел своих предшественников (без учета инфляции), он быстро сошел с чартов кассовых сборов, заняв всего двадцать восьмое место среди фильмов, выпущенных в том году. Его печальную судьбу многие списывали на тот же закон убывающей отдачи, от которого страдает Голливуд в период распространившейся сиквелизации. В 1992 году самыми прибыльными были «Один дома 2: Затерянный в Нью-Йорке», «Смертельное оружие 3» и «Возвращение Бэтмена». Эта история казалась поучительной для нового поколения, рассказывая о последствиях колонизации Голливуда со стороны MTV, когда Финчер, гений музыкальных видеоклипов, бесславно превратился в мальчика с плаката, который не смог адекватно оценить свои возможности.

«Мне пришлось работать над [«Чужим 3»] в течение двух лет, меня трижды увольняли, и мне приходилось бороться за каждую мелочь, – рассказал Финчер The Guardian в 2009 году. – Никто не ненавидел это больше, чем я; и по сей день никто не ненавидит это больше, чем я». Режиссер не стесняется

1. Космический корабль «Сулако» – транспортное средство из «Чужих». Стремление Финчера уничтожить его вместе со всеми обитателями, кроме одного, прямо с самого начала «Чужого 3» сигнализирует о готовности автора беспощадно пересмотреть привычные каноны научно-фантастического фильма.
- 2–9. Дизайн декораций «Чужого 3» – холодный, спартанский: тюрьма снята под малым углом, как собор, и нанесена на карту разнонаправленно, как лабиринт. После блестящих милитаристских текстур «Чужих» убогая мизансцена Финчера служит истории самоубийственного отчаяния и предвещает неизбежный распад – чувство, возникшее еще в фильме «Семь».

в выражениях, давая свою оценку фильму, но в других кругах о «Чужом 3» отзывались по-разному: от слегка недооцененного до неправильно понятого шедевра. В 2013 году критик Скаут Тафоя выбрал его для первой части серии видеорепортажей на веб-сайте RogerEbert.com под названием «Нелюбимые» – заголовок указывает на распространенную в критике миллениалов тенденцию с выгодой «возвращать» широко осуждаемые фильмы для ретроспективы. «Все, чем известен Финчер, берет свое начало здесь, – утверждает Тафоя, предъявляя набор наводящих на размышления клипов, перемежающихся полотнами Иеронима Босха. – Сырые интерьеры, чувство страха, сочащееся из каждого вентиляционного отверстия, и нахмуренные брови... Фильм может быть пронизан несовершенствами, но он выше их. Если «Чужой» Ридли Скотта – это научная фантастика, превращенная в искусство, то «Чужой 3» – это искусство, искаленное, чтобы стать похожим на научную фантастику».

Энтузиазм Тафои определяет главную достопримечательность дебюта Финчера, который является артефактом авторского кино. То, что не работает в «Чужом 3» – его мучительно медленный темп; лишённые индивидуальности персонажи; его упорное избегание приятных для публики моментов, – нельзя с чистой совестью объявить сильными сторонами фильма. Но и его недостатки, случайные или вызванные ошибками

в исполнении, не должны заслонять неоспоримых достоинств. Главным из них является раздражительность, которая в более успешно реализованном фильме, таком как «Семь», служит свидетельством подлинного контроля и режиссерского темперамента. «Чужой 3» – это мрачная работа, но ее вряд ли можно назвать безличной. Под потускневшей поверхностью Финчер спроектировал фильм как драму принципиального сопротивления и этического мученичества перед лицом удушающего, но приносящего прибыль корпоративного надзора – суровая, полная намеков притча его собственного сочинения.

По обстановке и подтексту это тюремный фильм, основанный на ощущении несправедливости, которое одновременно мелочно персонализировано и более провокационно нацелено на механизмы, приводящие его в движение. «Думаю, будет справедливо признать, что у нашего бесперебойно работающего объекта внезапно возникло несколько проблем», – отмечает главный надзиратель Эндрюс (Брайан Гловер), возлагая на Рипли вину за несколько недавних смертельных случаев на Фьюри. Осведомленность Рипли в вопросах, касающихся Чужого, подана через призму мании величия Эндрюса как помеха. В псевдофуковской обстановке «Чужого 3» правящий класс тюрьмы – это псевдолюди, которые не ведают, что творят, в то время как опыт Рипли игнорируется. Через несколько мгновений после отчаянной попытки укрепить свою власть Эндрюса затягивает в вентиляционное отверстие тот самый хищник, существование которого он отказывается признавать. На фоне суровой вагнеровской торжественности фильма фарсовая природа сцены воспринимается как шутка, исполненная с очевидным мстительным удовлетворением (не хватает только реактивного кадра<sup>2</sup> улыбающейся Сигурни Уивер).

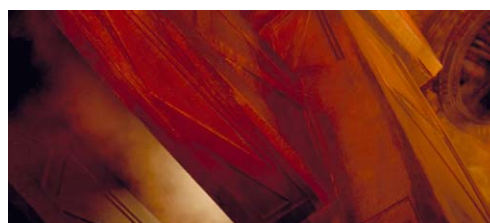
Повторяющиеся изображения потолков в «Чужом 3», фильме, снятом в основном под низкими углами в стиле Орсона Уэллса, и освещенные и обрамленные Финчером и оператором Алексом Томсоном плафоны призваны подчеркнуть огромные размеры декораций. Томсон был не первым выбором режиссера в качестве оператора: производство началось с

<sup>2</sup> Реактивный кадр – крупный план человека или группы людей, реагирующих на те или иные происходящие события. – Прим. пер.

маститого Джордана Кроненвета за камерой, что сохраняло преемственность не только с музыкальными клипами Финчера (Кроненвет снял проморолик Мадонны 1989 года Oh Father), но и с фильмом Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» (1982), столь же глубоко укоренившимся в ДНК современного жанрового кино, как и «Чужой» (1979). В отличие от в значительной степени латеральной постановки «Чужого», «Бегущий по лезвию» – это чрезвычайно вертикальный фильм, и в «Чужом 3» Финчер синтезирует оба подхода, чтобы создать уникальное ощущение замкнутости и клаустрофобии. Композиции обладают 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. сверхъестественной центробежной силой; духовный груз тюремного заключения не столько давит на персонажей, сколько парит над ними («все падают ниц перед отсутствующим Богом», как поэтично выразился кинокритик Тафоя). Пространства «Чужого 3», похожие на собор, соединены сетью извилистых коридоров, простирающихся во всех направлениях и придающих Фьюри архитектурную конфигурацию лабиринта, которая также тематически резонирует в самом мощно реализованном моменте фильма, отображающем стратегию выхода для экзистенциально пойманного в ловушку главного героя.

Примерно в 1991 году Дэвид Финчер отбивался от предположений, что он сам был монстром в лабиринте «Чужого 3». Статья Гарета Пирса «Посещение съемочной площадки» из осеннего выпуска журнала Empire за 1992 год показывает клубок натянутых нервов на лондонской съемочной площадке, описывая фильм, который, кажется, на каждом шагу сопротивляется собственному производству. «Я прошла через кровавый туннель в этом деле», – ворчит Уивер, как бы отражая жесткую раздражительность Рипли. «Фильм был кошмаром», – признается нервный сотрудник пресс-службы. По словам Пирса, даже пиарщики студии выглядели пораженными; в отсутствие какой-либо реальной поддержки «Чужого 3» был слышен скрежет шестеренок, будто из хранилища вытаскивают массивный ржавый кусок интеллектуальной собственности.

В 1986 году Джеймс Кэмерон успешно выполнил договор по созданию сиквела «Чужие», модернизируя дрожащую межзвездную «Готику» Скотта для рынка блокбастеров с







10.

более высоким октановым числом. Там, где «Чужой» двигался с методичной ползучестью фильма ужасов, «Чужие» представляли собой тотальную экшен-феерию: подмигивающее множественное число в названии было выполненным обещанием, по крайней мере отчасти. Если тем не менее фильм Кэмерона был похож на своего предшественника, то во многом благодаря присутствию исполнителя главной роли: «Чужие» принесли Уивер номинацию на «Оскар» за лучшую женскую роль и надежное место в Зале славы за то, как она прошипела: «Отойди от нее, сука», глядя на свою возвышающуюся, гиперболически плодovitую соперницу, – противостояние, в результате которого материнский инстинкт расплавился. Предполагалось, что в третьем фильме «Чужих» должна появиться Уивер: остальное подлежало обсуждению.

Так оно и вышло: статья Пирса ссылается на душераздирающую предысторию «Чужого 3», связанную с концептуальной борьбой за развитие сюжета, сказку про белого бычка, более подробно изложенную в трехчасовом документальном фильме Чарльза де Лозирики «Обломки и ярость: Создание “Чужого 3”» (Wreckage and Rage: Making Alien 3) (2003). По сути, это полнометражный фильм, созданный по заказу для бокс-сета из четырех DVD Alien Quadrilogy. «Обломки» рассматривают различные варианты сценария «Чужого 3», включая несколько ранних черновиков, написанных без героини Рипли на случай, если Уивер не согласилась бы участвовать. Там, где переход руководства киносери от Скотта к Кэмерону следовал определенной логике технотуара (и был близок к высшему классу Голливуда), карусель талантов, связанных с «Чужим 3», включая режиссеров Ренни

Харлина, Винсента Уорда, Дэвида Туи и сценариста Уильяма Гибсона, была более пестрой и наводила на мысль о значительных колебаниях и о разнице между поиском того, кому есть что рассказать, и поиском того, кто расскажет эту историю.

«Обломки и ярость» больше похож на фильм ужасов, чем «Чужой 3»; в его структуре очень заметно отсутствие Дэвида Финчера, который отказался давать интервью, заявив в другом месте о своих бесчисленных разочарованиях. Его жалобы отнюдь не были смягчены в так называемой расширенной версии «Чужого 3», включенной в бокс-сет DVD Alien Quadrilogy, где восстановлено около тридцати минут отснятого материала, но без участия или надзора режиссера: жест сродни тычку кому-то в глаз оливковой ветвью. В статье для Empire Пирс позиционировал Финчера как одновременно непревзойденного и самонадеянного, сопоставляя якобы одобрительные отзывы актеров («он хороший парень, делающий все возможное») с признаниями шепотом, что требовательный стиль режиссера со множеством дублей затягивает и без того проблемное производство, еще дальше уводя его от графика, а также отталкивает ключевой персонал. «Когда я спрашиваю, может ли [Уивер] вспомнить, когда [Финчер] в последний раз заставил ее рассмеяться, – пишет Пирс, – [она] поджимает губы и не отвечает».

«Обломки и ярость» окрашены подобной двойственностью, хотя и в большей степени обусловленной растущим авторским статусом Финчера на момент создания фильма. Коммерческий успех фильма «Семь» и скандальная слава «Бойцовского клуба» во многом способствовали восстановлению его репутации как у критиков, так и у финансистов. Приняв тон беспристрастного хроникера, Де Лозирика включает в свою ленту множество эпизодов, описывающих прямое вмешательство студии во время разыгрывания безобразной ссоры между Финчером и сценаристом-продюсером Дэвидом Гайлером, который в итоге ушел со съемочной площадки. Гайлер также назвал Финчера во время горячей телефонной конференции «продавцом обуви», ловко обернув коммерческий опыт режиссера (и подразумеваемое отсутствие художественных принципов) против него.

10. **«Выжившая»;** официальное прозвище Эллен Рипли после крушения ее корабля на Фьюри подчеркивает изобретательность, которая сделала ее сквозной линией франшизы.
11. **«Чужой 3»** представляет Рипли как избитую, покрытую синяками выжившую героиню, измотанную и эмоционально истощенную по сравнению с ее предыдущими воплощениями в других фильмах франшизы.
12. В исходной трактовке «Чужого 3» персонажи мужского пола были монахами; короткие тюремные стрижки выполняют аналогичную функцию в деиндивидуализации заключенных, иногда вплоть до путаницы.

Можно утверждать, что талант Финчера к агрессивной рекламе делал его жизнеспособным кандидатом для управления кинопроизводством, по сути схожим с наемным предприятием, – этому способствовал и тот факт, что, будучи относительно новичком, он не мог противостоять мозговому тресту франшизы. Если и есть общий знаменатель у самых известных проблемных голливудских постановок, то это упрямый автор, чей послужной список способствует продвижению ультиматумов на съемочной площадке: «Врата рая» (1980), в результате съемок которого одна из старейших голливудских студий оказалась в заложниках и в конечном итоге обанкротилась, когда Майкл Чимино поставил свою статуэтку «Оскара» против окончательной версии монтажа, или «Титаник» (1997), где Джеймс Кэмерон оправдывал каждое щедрое, фанатичное проявление чрезмерности своими прошлыми хитами, включая «Чужих».

Несмотря на менее тяжелый характер трудностей, чем в случае с «Вратами рая» или «Титаником», съемки «Чужого 3» тянулись дольше, чем ожидалось, и продлились девяносто три дня, после чего студия перекрыла кислород. История, о которой сообщалось, состояла в том, что исполнительный вице-президент Fox Джон Ландау взял на себя смелость разоблачить блеф Финчера (несколько лет спустя Кэмерон в «Титанике» вытолкнул продюсера еще дальше за пределы его возможностей). «Урок, который следует усвоить, заключается в том, что вы действительно не можете взяться за проект такого размаха и масштаба, если у вас за плечами нет фильмов вроде «Терминатора» или «Челюстей» (1975), – сказал Финчер в откровенном интервью Марку Бирману для BBC в 1993 году. – Когда все

выжимают свои носовые платки, потеют и блюют кровью из-за потраченных денег, а ты говоришь: «Послушайте меня, это то, во что я действительно верю», они оборачиваются и спрашивают: “А кто ты, черт возьми, такой? Кого волнует, во что ты веришь?”».

## #

Существует множество внешних свидетельств того, что «Чужой 3» – фильм, снятый в условиях травли, в котором Финчер уравнивает свою веру в собственную методологию с бессистемным осознанием статуса наемного убийцы. Эта странная смесь упрямой уверенности и нежелания объясняет отношение фильма к Рипли как к невольному отстраненному участнику ее собственного героического повествования. Там, где герои-мужчины-крестоносцы Финчера подвергают себя опасности из-за своих всепоглощающих навязчивых идей, главные героини «Чужого 3» и «Комнаты страха» более точно описаны как загнанные в угол внешними силами и вынужденные опереться спиной о стену, чтобы отстоять свои позиции.

«Чужой 3» отталкивается от идеи Рипли как находчивой выжившей – постподростковой итерации архетипа «последней девушки», используемого такими знатоками слешеров, как Кэрл Кловер, – в то же время подталкивая ее к трагическому и волнующему акту самореализации. Отказ героини в «Чужом» и «Чужих» принять собственную, предписанную корпорацией «одноразовость», продиктованную тираническим конгломератом «Вейланд-Ютани», наделил ее силой, но и озлобил. Внезапная бессмысленная смерть потенциальных членов ее суррогатной семьи – Ньюта и Хикса – в сочетании с открытием, что в ее чреве скрывается Чужой, представляют

собой точку схождения, в которой страдание раз и навсегда вытесняет помощь. «Чужой 3» драматизирует процесс, в результате которого Рипли поступает собственным инстинктом самосохранения.

«Я подумал: с чем сталкиваются яппи? – объяснил Финчер. – Мы прошли полный круг и поняли, что для выживания самоотверженность так же важна, как и эгоизм. Поэтому я решил, что это будет очевидной эволюцией персонажа и нет смысла его больше эксплуатировать». В своем непреклонном решении о том, что «Чужой 3» должен раз и навсегда завершить повествование Рипли, Финчер упрекнул Гайлера в том, что он охарактеризовал его как «рекламщика», потому что по своей сути это фильм о человеке, который больше не хочет быть собственностью. Если дебют Финчера вообще что-то и продает, так это философскую амбивалентность.

Панковская направленность «Чужого 3» против истеблишмента лаконично эстетизирована экстремально минималистским макияжем Рипли, который ставит героиню в один ряд с другими бунтующими женскими «лысыми» образами поп-культурного континуума. В конце 1980-х ирландская рок-звезда Шинейд О'Коннор сбрила волосы в качестве упрека руководителям звукозаписывающей компании, поддерживавшим более традиционный кокетливый образ; удостоенное наград MTV видео 1990-х Nothing Compares 2U [«Ничто не сравнится с тобой»] показывает коротко стриженную певицу интимным, конфронтационным крупным планом. Несколько лет спустя Деми Мур примет похожий образ в фильме «Солдат Джейн» (1997), драме про прохождение элитной армейской подготовки, где пуленепробиваемый взгляд звезды использован для

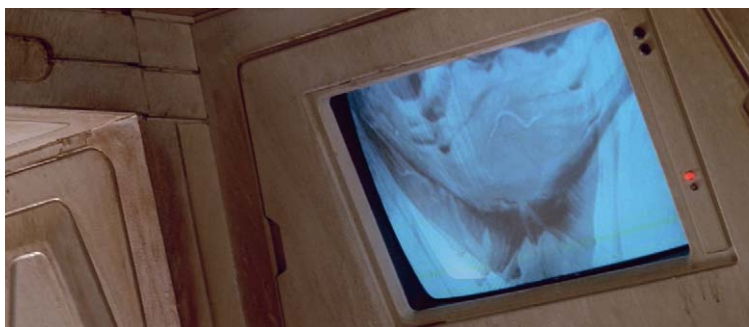
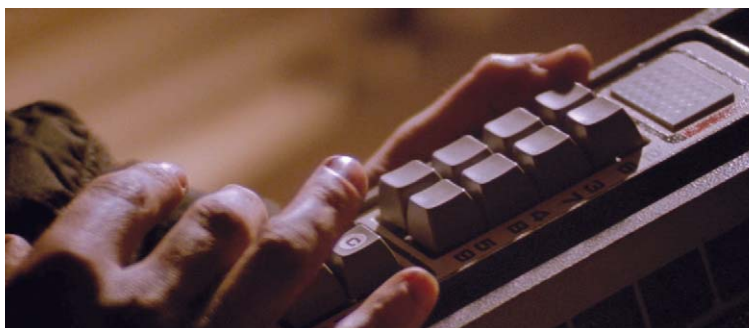
11.



12.







13.

нанесения удара по патриархату («Соси мой член», – насмехается Мур над своим сексистским начальником, перефразируя комедийную актрису Розанну Барр) под режиссурой Ридли Скотта на основе гендерной политики его же «Чужого».

Первоначально сценарий был написан под мужского персонажа, пол Рипли был изменен на женский незадолго до съемок, что позволило Скотту разыграть несколько хитроумных карт в кульминации фильма, буквально раздев Уивер и используя ее статную наготу, чтобы показать плотскую проницаемую женственность

в противовес кошмарно фаллической твердости монстра. В «Чужих» Кэмерон изменил визуальный язык Скотта, заставив героиню для финальной схватки надеть массивный, громоздкий бронежилет, что соответствовало его собственной фетишистской любви к военной технике.

Если стрижка Рипли в «Чужом 3» – это дань моде, то она делает ее не по собственной воле. Очнувшись в лазарете Фьюри, она узнает, что ее прическа – стандартная мера профилактики вшей, а также обряд посвящения в монашескую мужскую среду. Финчер из всех

13. Признание в том, что Рипли носит зародыш Королевы Чужих, завершает кошмарные подтексты фильмов франшизы о материнстве и физическом насилии; впервые враг находится внутри, и неразрешимость этой ситуации смещает тон фильма в сторону несентиментального фатализма.
14. Упрямый главный надзиратель Эндрюс становится в «Чужом 3» олицетворением подверженного ошибкам мужского авторитета.
15. Чужой появляется из бродячей собаки, что свидетельствует о его приспособляемости и более гибком строении.

сил использует андрогинность Уивер, шутиливо нацарапывая отсылки на полях своего «тюремного фильма». «Чужой 3» имитирует сосредоточенные, культовые крупные планы Марии Фальконетти в роли главной героини «Страстей Жанны д'Арк» Карла Дрейера (1928) и остроумную сатиру «Цельнометаллической оболочки» Стэнли Кубрика (1987) – также ориентир для «Солдата Джейн», где в прологе показаны будущие морские пехотинцы, которых стригут, как овец (или ягнят на заклание). Кроме того, Финчер напоминает о своем собственном клипе 1989 года на песню Мадонны Express Yourself, в котором певица, одетая в мужской костюм а-ля Марлен Дитрих, проникает в группу мускулистых безликих рабочих и соблазняет их на фоне угрожающе увеличенных



14.

конструкций из стали и стекла.

Город в клипе Express Yourself сознательно стилизован под кадры из «Метрополиса» (1927) Фрица Ланга; и видеоклип, и вдохновивший его фильм отражают экспрессионистский подход Финчера в «Чужом 3», которому, что крайне важно (и понятно), не хватает чувства юмора и гламурности, присущих клипу Мадонны. В то время как Рипли явно менее сексуальна (или сексуализирована), чем зловещий гиноид<sup>3</sup> Мария из «Метрополиса» или Мадонна эпохи Vogue (или, если уж на то пошло, Марлен Дитрих), разрушение, которое она вызывает в замкнутом, принудительно соблюдающем celibat ордене – «в исправительном учреждении лиц с двойной Y-хромосомой», как оно двусмысленно обозначено в фильме, – сравнительно сейсмично. В оригинальной трактовке сценария Винсента Уорда декорацией была не тюрьма, а плавучий деревянный монастырь, чьи миролюбивые луддиты – искренне богобоязненные жители – спорили о том, была ли Рипли спасительницей или

3 Разновидность андроида, имеющая женскую внешность, часто подчеркнута женскую. – Прим. пер.

воплощением райского искушения. В этих квазирелигиозных рамках Чужой предстал бы дьяволом среди них.

Не полностью разделяя духовное видение Уорда, Финчер интегрирует некоторые его идеи: персонаж Голик (Пол Макганн), который сходит с ума после того, как увидел, что «Дракон» убил нескольких его сокамерников, обладает пылом истинно верующего. Стрижка Рипли ставит ее на один уровень с Жанной д'Арк, а с другой стороны, объединяет с плавным аэродинамическим телосложением самого Чужого. На фирменном постере фильма она и Ксеноморф встречаются лицом к лицу в напряженном, испытующем кадре с двумя участниками, сочетая первобытный ужас перед Чужим с отвращением, вызванным узнаванием и даже близостью: не столько внезапная атака, сколько воссоединение. «Не бойся, я часть семьи», – скажет Рипли существу позже, будучи одновременно святой Жанной (а также, возможно, святой Маргаритой Антиохийской, покровительницей будущих матерей, проглоченной сатаной в виде Дракона, который вырезал ей путь из живота зверя светящимся крестом) и Девой Марией.

Семя этой двойственности было посеяно в конце «Чужих», во время драматически волнующей и гендерно закодированной конфронтации Рипли с Королевой Чужих – противостояния, отмеченного характерным для Джеймса Кэмерона цельнометаллическим феминизмом (см. также «Терминатор 2: Судный день» (1991), где Сара Коннор в исполнении Линды Гамильтон из-за своего предвидения апокалипсиса превращена в безжалостную сумасшедшую человеческую версию Терминатора). Это говорит о том, что Кэмерон ненавидел «Чужого 3» в первую очередь из-за того, как безжалостно Финчер убил Хикса и Ньюта. Кэмерон назвал такое решение «огромной пощечиной фанатам», потому что, несмотря на всю его виртуозность, потрясающее будущее и любовь к тяжелой артиллерии, он, по сути, сентиментальный рассказчик (см. эмоциональность второго «Терминатора» в духе Спилберга, в котором безошибочно усматриваются нотки «Инопланетянина» (1982)). Финчер избегает такого предполагаемого гуманизма; если в «Чужом 3» и есть что-то от Спилберга, то это Спилберг

из «Челюстей» (1975), убивший толпу архетипических невинных людей в первой сцене – цыпочку-хиппи, милого мальчика-подростка, собаку, – чтобы показать, что он не шутит.

Каким бы тираннозавром он ни был, у Спилберга не хватило духу показать, как большая белая акула жует собаку; в «Челюстях» смерть черного лабрадора Пипита обозначается кадром с палкой, одиноко плавающей в прибое. Финчер с энтузиазмом показывает в ужасных деталях, как талисман тюремной колонии Спайк разрывается на части, давая «рождение» потомству лицехвата, который спрятался в спасательной капсуле (к сожалению, предсказуемый сюжетный момент после аналогичных событий в первых двух фильмах). Смерть собаки – одно из нескольких законных потрясений системы в начале



15.

«Чужого 3», литания<sup>4</sup>, включающая не только взаимное устранение Хикса и Ньюта, но и ужасное вскрытие последнего с переломанными ребрами (предвестник фильма «Семь») и изуродованное симпатичное аниматронное лицо синтетика Бишоп (Лэнс Хенриксен), еще одного потерпевшего кораблекрушение Чужого, который сообщает Рипли плохие новости о том, что ее заклятый враг присоединился к миссии, и говорит о своем предпочтении «быть никем», прежде чем его отключат. Тупая болезненность этих сцен пронизана намеками на трансцендентность; пересечение кровавых предсмертных мук собаки и обрядов похорон Ньюта и Хикса дает Финчеру некую стилистическую гибкость: это разминка для висцерально-литургической дихотомии фильма «Семь» с хвалебной речью стоического тюремного священника Диллона в исполнении Чарльза С. Даттона («внутри каждой смерти, какой бы незначительной она ни была, всегда есть новая жизнь»), одновременно освящающей

4 В христианстве молитва в форме распева, состоящая из повторяющихся коротких молебных воззваний. – Прим. пер.



16. Типичная композиция с неглубоким фокусом из «Чужого 3» отделяет и отличает Эллен Рипли от мужского тюремного населения Fiorini 161.

16.









и высмеивающей темы упадка и возрождения в фильме.

Стремясь значительно переосмыслить тезку франшизы, дабы защититься от ожиданий аудитории, команда «Чужого 3» сотрудничала с оригинальным дизайнером монстра Х. Р. Гигером, чтобы создать агрессивное четырехлапое существо, и использовала в основном практические эффекты для его воплощения на экране. В той степени, в какой Финчера можно назвать «режиссером спецэффектов», интеграция в «Чужом 3» миниатюрных и полномасштабных кукол, а также традиционной работы «человека в костюме монстра» (в исполнении Тома Вудраффа – младшего) достигается чудесным образом, особенно потому, что многие инновации направлены на убыстрение.

В «Чужом» Ридли Скотт благоразумно продемонстрировал свое создание, используя философию «меньше значит больше», которую Спилберг впервые применил в «Челюстях». В «Чужих» Кэмерон показал больше монстров, но по-прежнему относился к ним как к статичным, малоподвижным существам. «Стазис прерван» написано на экране компьютера в начале «Чужого 3», что указывает на более мобильную угрозу: «Дракон» в «Чужом 3» обескураживающе ловок и быстр, а также больше похож на млекопитающее (Финчер предложил для определенных кадров надеть костюм на собаку породы уиппет).

В фильме, отмеченном его величественной поступью, неожиданное ускорение Чужого создает стремительную отрывистую контрмелодию. Это ощущение импульса лучше всего выражается в серии кадров, снятых с точки зрения

персонажа во время сцены погони, где Финчер использует субъектив Чужого так, как ни Скотт, ни Кэмерон никогда не пытались (и опять же, в большей степени отсылает к подводным кадрам Спилберга в «Челюстях»). Конечно, быстрые блуждающие движения камеры напоминают Кубрика, в том числе прогулки по казармам в «Цельнометаллической оболочке» (1987) и поездки на трехколесном велосипеде в «Сиянии» (1980). Оба фильма используют те же вездесущие образы лабиринта, что и «Чужой 3» (продюсерская компания Кубрика называлась Minotaur – «Минотавр»). Резкий, декламационный актерский стиль бывшего рестлера Гловера в роли надзирателя Эндрюса – еще один мотив в духе Кубрика, напоминающий стилизованную театральность «Заводного апельсина» (1971), который сам по себе является тюремным фильмом, исследующим санкционированную государством дегуманизацию и сдерживаемую мужскую агрессию.

Страх перед насилием, так глубоко укоренившийся во франшизе «Чужой»

с ее агрессивным, прыгающим по телам монстром, буквально воплощен в попытке группового изнасилования Рипли по приказу заключенного-садиста (Холт Маккэллани), чрезмерно неприятной сцене, которая связана с желанием фильма раздвинуть рамки блокбастера, одновременно она звучит как громкая неубедительная нотка политкорректности. Рипли спасает от нападения Диллон в исполнении Даттона, первый из нескольких стойких, подозрительно мудрых героев-афроамериканцев в кино Финчера (например, детектив Сомерсет в исполнении Моргана Фримана в фильме «Семь» или бывший заключенный Бёрнэм в исполнении Фореста Уитакера в «Комнате страха») и эмблема программной драматургии «Чужого 3». Там, где в «Чужом» и «Чужих» актерские ансамбли были подобраны с осторожностью, Финчер либо позволяет своим актерам-мужчинам переусердствовать (как Гловеру и Даттону), либо делает их расходным материалом. Единственное милое исключение – очаровательный персонаж Чарльза Дэнса, тюремный врач Клеменс, вознаграждается за свою теплоту тем, что его бесцеремонно убивают в неожиданный момент. Напоминающий Кубрика поворот ножа на манер Скэтмена Кротерса в «Сиянии».

Кровавая смерть Клеменса, расколотый череп в почти подсознательной вставке в стиле художника Фрэнсиса Бэкона, непосредственно предшествует одной из двух замечательных сцен «Чужого 3»: вышеупомянутое противостояние между «Драконом» и Рипли, встреча, которая излучает собственную отвратительную смесь страха и желания. Челюсти с капающей слюной прижимаются к щеке Уивер, прежде чем их владелец отстраняется и убегает обратно в вентиляционную систему. Это причудливое отступление указывает на лучше всего подготовленный и выполненный поворот сценария. Неосознанно оплодотворенная Королевой Чужих, с вверенным ей таким образом размножением вида, Рипли получила иммунитет от своего мучителя до тех пор, пока она не будет готова к непорочному рождению. Здесь Финчер меняет правила игры, превращая персонажа, постоянно определяемого тем, что ее превосходят, в невольного союзника, а также давая ей новое

17. «Дракон»: чтобы соответствовать кульминации фильма «Чужой 3», монстр стал изящнее, меньше и мобильнее, чем его предшественники из других фильмов франшизы.
18. Кадры от первого лица, снятые в лабиринте коридоров Фьюри, неловко сближают нас с Чужим и напоминают о передвижениях отслеживающей камеры Стэнли Кубрика, в особенности как в погоне через лабиринт живой изгороди в конце «Сияния».
19. Отказ Рипли от предложения корпорации «Вейланд-Ютани» представлен как акт освобождения – самоубийство ради сдерживания инопланетной угрозы.

17.



тактическое преимущество: ей больше не нужно убегать и прятаться, она может принять бой со своим противником.

Эпизод, снятый с субъективной точки зрения ксеноморфа, разворачивается как своего рода шахматная партия, в которой Рипли и заключенные пытаются загнать «Дракона» в коридоры Фьюри и заманить его в ловушку в пристроенном металлургическом заводе, где они могут ошпарить его до смерти расплавленным металлом. Минотавр становится жертвой лабиринта. Отсутствие дифференциации между мужскими персонажами фильма усугубляется гиперактивной быстротой движения камеры и монтажом, но все равно концептуально приятно видеть, как компания заключенных принимает свои новые роли тюремщиков, в то время как неприкасаемость Рипли совпадает с желанием Финчера продвигать условности фильма франшизы. Привлекательность широко известных героев боевиков, таких как Джон Рэмбо или Джон Макклейн из «Крепкого орешка», заключается в том, что мы знаем на внетекстовом уровне, что они смертельно опасны независимо от



18.

экранных обстоятельств: если в фильмах и есть прописная истина, то она гласит, что «Джеймс Бонд вернется» (и все, что из этого следует). «Непобедимость» Рипли в «Чужом 3», конечно, временная (ей все еще можно причинить вред другими способами), но она также по-настоящему обезоруживает, поскольку нейтрализует традиционный источник угрозы и превращает мнимый фильм ужасов в нравоучительную историю, героиня которой способна восторжествовать, только обратив насилие внутрь себя.

Это решение отражено в другой замечательной сцене «Чужого 3», которая также является одной из самых спорных. Продюсеры фильма были обеспокоены тем, что огненный фон литейного цеха оказался слишком похож на локацию, использованную в конце «Терминатора 2: Судный день», в то время как выход Рипли почти идентичен

тому, как Арнольд Шварценеггер опускается в чан с расплавленным металлом, поднимая большой палец вверх. Предложение продюсеров состояло в том, чтобы ввести яркий момент после того, как Рипли отвергнет двучленное предложение крупной шишки «Вейланд-Ютани» (Хенриксен) извлечь и уничтожить эмбрион Королевы Чужих. Вместо маленьких кровавых пятен на груди Рипли, снятых Финчером, Чужой появлялся бы полностью, визжа и царапаясь, пока Уивер боролась с ним до самого погружения в пламя.

Финчеру не понравился переработанный эпизод, он сказал Грегори Моссу, что «не считал, что было важно увидеть монстра», и убеждал продюсеров, что «в любом случае [Рипли] должна обрести покой в конце». Пересъемки были сделаны под давлением, но сцена на самом деле сыграна прекрасно, образ Рипли, прижимающей к себе внебрачного отпрыска, работает как грандиозная мазохистская мешанина и как обоюдоострая дань уважения персонажу – и зрителям – давнего романа о страстной любви и ненависти к Чужому. «Ты был в моей жизни так долго, что я не могу вспомнить ничего другого», – вздыхает Рипли, подобно недовольному Ахаву, чья ненависть превратилась в принятие обладания. В то время как Финчер не может претендовать на награду за сложную семиотику, питающую франшизу «Чужой», – металлическую сексуальность; неоднозначные уравнивания беременности и изнасилования; зловещее обещание, что «в космосе никто не услышит твоего крика» – он объединяет их в слитный образ, с отмеренной точностью алхимика управляя актом своего собственного исчезновения.

«Ты хочешь идти ногами или, умоляя, ползти на своих гребаных коленях?» – спрашивает Диллон. Это его способ сплотить войска, и он фактически становится рупором тюремных фильмов в «Чужом 3»: его риторика проповедует евангелие буквальной и духовной эмансипации, предвосхищая восстание одной Рипли против «Вейланд-Ютани», истинных доминирующих агентов угнетения во вселенной «Чужого», стремящихся в равной степени эксплуатировать людей и ксеноморфов и вынужденных наблюдать (через искренне ненадежного



19.

эmissара в исполнении Хенриксена), как обе их желанных особи ускользают из рук. Здесь нет недостатка в параллелях: «лебединое погружение» Рипли напоминает позу Иисуса Христа, которая может соперничать с символическим распятием в финале «Хладнокровного Люка». Или, если посмотреть под другим углом, вместо сентиментально поднятых больших пальцев Терминатора тихое лебединое погружение Рипли становится эквивалентом поднятого среднего пальца размером со все тело.

Возможно, это подразумеваемое «пошел ты» от имени режиссера? Непреклонность Финчера в том, что его героиня уходит «со вздохом, а не со стиснутыми зубами и потом», в конечном итоге стала еще одной битвой, которую он проиграл, но страдальческое, решительное лицо Уивер так или иначе сближает Рипли с режиссером в решающий момент, а также навсегда: избитая и измотанная, она упрямо держится за скользкую угрозу, пытаясь уберечь ее от попадания в чужие руки. Как первый из фильмов Финчера, затрагивающий тему самоубийства, предвосхищающий не только (само) убийство Джона Доу полицейским в фильме «Семь», но и депрессивные смертельные спирали в финале «Игры» и крупнокалиберную лоботомию «Бойцовского клуба», «Чужой 3» – это безошибочно фаталистический вариант, но какими бы ни были его недостатки, его пиррова победа заслуженна. Великое спасение Рипли в конце – ее приближение к благодати, и она забирает фильм с собой.



Рис. А. «Казенный дом», Джордж У. Хилл, 1930

Драма 1930 года остается одним из первых тюремных фильмов, устанавливая темы и тропы, которые будут развиваться в этом жанре.



Рис. В. «Хладнокровный Лью», Стюарт Розенберг, 1967

Иллюстрирует классический сюжет тюремного фильма о злом, жестоком охраннике и заключенном, которые не могут найти общий язык.



Рис. С. «Долгое завтра» (The Long Tomorrow), Дэн О'Беннон, Жан Мёбиус Жиро, 1975

Этот комикс сыграл важную роль в истории киберпанка, поскольку послужил источником вдохновения для концепции «Киберпространства» Уильяма Гибсона (он также написал для «Чужого 3» сценарий, который был отклонен).

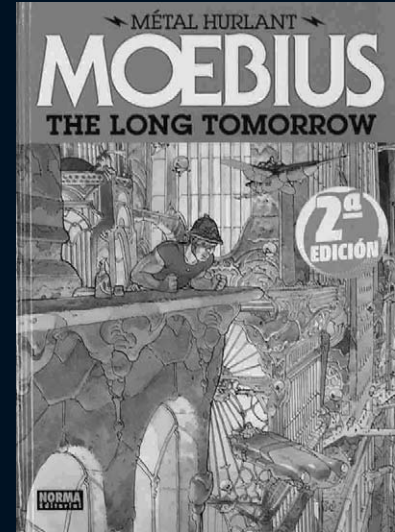


Рис. F. Express Yourself, Мадонна, 1989

Напряженная гендерная динамика «Чужого 3» уходит корнями в клип Финчера на хит Мадонны 1989 года Express Yourself, который также изолировал звезду женского пола в мире мускулистых угрожающих мужчин.



Рис. G. Книга Марджери Кемпе, 1440

Средневековый текст христианского мистика пятнадцатого века, вдохновленный темами духовных мук и образами распятия.

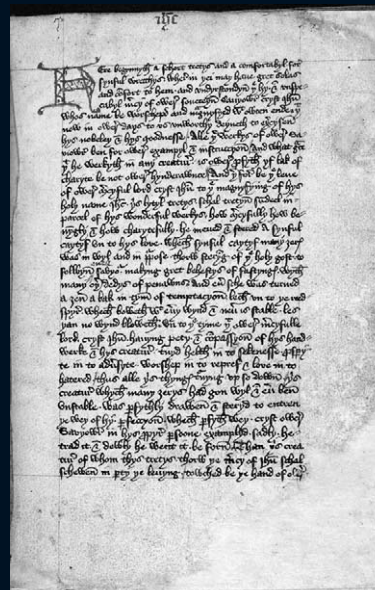
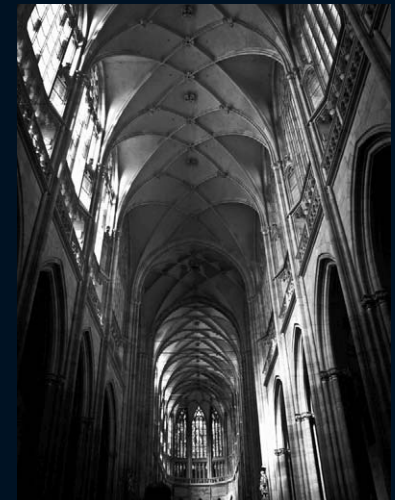


Рис. H. Готические соборы

Высокие потолки локации «Чужого 3» позволяют снимать множество ракурсов с низким углом обзора, передающих ощущение как авторитаризма городского центра, так и скромного благоговения.



# В ФИЛЬМЕ ПРИНИМАЛИ УЧАСТИЕ

СЦЕНАРИСТЫ ДЭВИД ГАЙЛЕР, УОЛТЕР ХИЛЛ,  
ЯЛАРИ ФЕРУССОН  
ОПЕРАТОР АЛЕКС ТОМСОН  
МОНТАЖЕР ТЕРРИ РОУЛИНС  
БЮДЖЕТ 50-60 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ  
КАССОВЫЕ СБОРЫ 159,8-175 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ  
ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 114 МИН

Рис. D. «Страсти Жанны д'Арк», Карл Теодор Дрейер, 1928

Бритая голова Рипли и зачищенность на мученичестве ставят ее в один ряд с Жанной д'Арк в исполнении Марии Фальконетти в немом шедевре Карла Дрейера.

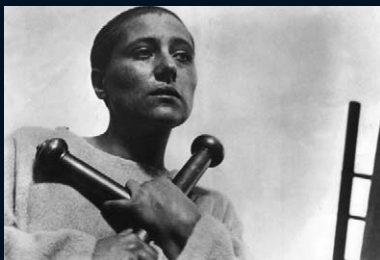


Рис. E. Mandinka, Шинейд О'Коннор, 1987 [Обложка 7-дюймовой пластинки]

В 1990 году клип Шинейд О'Коннор на песню Nothing Compares 2 U обошел три клипа режиссера Финчера; стрижку Рипли также можно было расценить как ироничную дань уважения победителю.

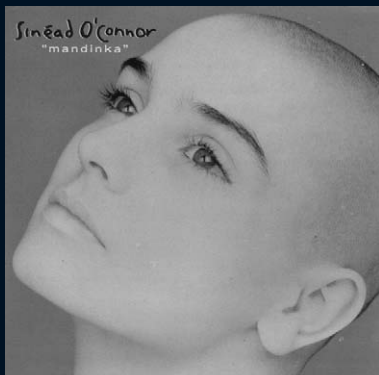


Рис. I. «Лабиринт Минотавра», Афанасий Кирхер, 1679 [Гравюра]

«Чужой 3» отсылает к мифу о Минотавре, монстре, пойманном в ловушку в центре извилистого каменного лабиринта.

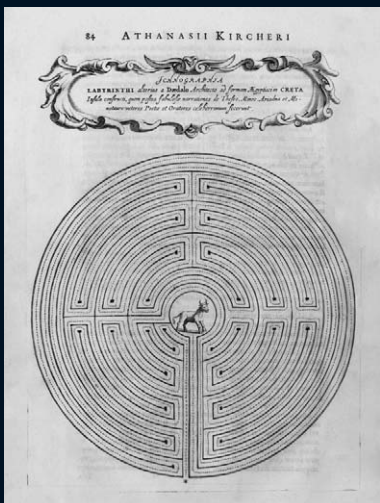


Рис. J. «Терминатор 2: Судный день», Джеймс Кэмерон, 1991

Во время съемок возникли опасения, что декорация кульминационной сцены «Чужого 3» слишком близка к финалу кассово успешного фильма Джеймса Кэмерона.





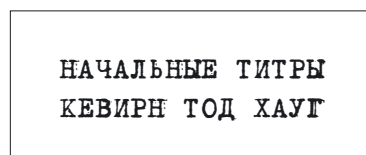
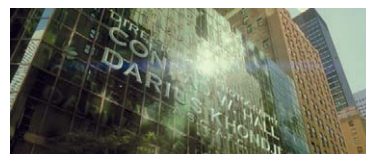
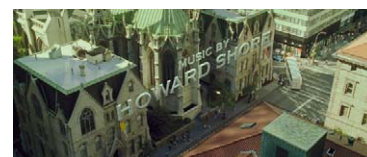








2.2



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
КЕВИРН ТОД ХАУТ

« Гигантские парящие титры в начале «Комнаты страха» стали результатом дискуссии между Финчером и монтажером Энгулом Уоллом об «онтологической природе» титров фильма; здесь они обладают тяжелой трехмерной прочностью, которая вторгается в мир кино.

## 2.2

# «КОМНАТА СТРАХА»

2002

Если фильм Дэвида Финчера «Чужой 3» меньше всего ценится его создателем, то «Комната страха» занимает второе место. Продвигая свой пятый полнометражный фильм в 2002 году, режиссер устроил игру в то, чтобы казаться подавленным, подвергая журналистов череде жалоб, представляемых с ухмылкой. «Какое бы направление ни принимала наша очень приятная беседа, – написал Райан Гибни в The Independent, – [Финчеру]

всегда удавалось свести все к одной теме: “Жалкий и несчастный опыт современного режиссера”».

Снятая через два года после бурного «Бойцовского клуба», «Комната страха» представляла собой попытку режиссера упростить и сократить процесс кинопроизводства – тот же импульс, который привел его к фильму «Семь» после выхода «Чужого 3». «Попкорновый фильм», – сказал режиссер Rolling Stone, обозначив дистанцию, отделяющую

его от мятежных «повстанцев на задних рядах», которых в то время раскручивали, считая, что они подчиняли киноиндустрию своим прихотям. Подрывная, террористическая тема «Бойцовского клуба» поставила Финчера в авангард когорты миллениалов, возрождающей дух 1970-х. Триллер от сценариста «Парка Юрского периода» (1993) – главного попкорнового фильма 1990-х выглядел по сравнению с ним как корыстный ход с разницей между тем,











чтобы только открыть конверт или же обналичить чек внутри.

По сравнению с «Парком Юрского периода» сценарий Дэвида Кеппа для «Комнаты страха» – довольно жестокий материал, преобразующий более ранний фильм с прятками и кухонным ножом в полнометражную ленту, где велоцирапторов заменили на убийц-грабителей, а несовершеннолетнюю добычу хищников – на мать и дочь. Специалист по высоким концепциям, Кепп вдохновился журнальной статьей о множестве богатых семей, заказывающих изготовление непроницаемых «безопасных



1.

комнат» в своих домах, – феномен, предполагающий, что классовое недовольство было актуально в момент экономического процветания Америки, а также тесно связано с параноидальными воззрениями, отраженными в «Игре» и «Бойцовском клубе».

Там, где сюжет высококонцептуальных психодрам привлекал резкими поворотами, «Комната страха» решительно линейна: в фильме мало времени простоя и нулевое развитие персонажей, за исключением физических действий (и, возможно, футболки Sid Vicious). Рецензируя фильм для Chicago Sun Times, Роджер Эберт сравнил его с «шахматной игрой... где доска и все фигуры находятся на виду, обе стороны знают правила и победителем просто станет лучший стратег». Это описание точно отражает лаконичный состязательный дух триллера, где каждая стычка в ближнем бою сопровождается медленным тиканьем и захватывающим дух всплеском реального времени, неуклонно приближающегося к мату.

Там, где «Чужой 3» носил видимые шрамы от творческих столкновений, «Комната страха» – это пример безопасного кинопроизводства: фильм так же безупречно стерилен, как тщательно прибранное место преступления. Первоначально проблемы крутились вокруг Николь Кидман, которая отказалась от съемок

через две недели после обострения травмы колена, впервые полученной на съемках картины «Мулен Руж» (2001). Ходили слухи, что Финчер предпочел бы прекратить производство, но руководители студии Columbia заставили его продолжить. Нуждаясь в привлекательной звезде, режиссер обратился к Джоди Фостер, которая ранее рассматривалась на роль, сыгранную в «Игре» Шоном Пенном. Совершив неоднозначный шаг, актриса ушла с поста председателя жюри Каннского кинофестиваля 2001 года, а после, чуть более чем через месяц, и вовсе объявила о своей беременности. Из статьи в Entertainment Weekly, скромно озаглавленной «Причина для тревоги»: «Реакцией Финчера [на новости] было побледневшее лицо, выражающее потрясенное недоверие, которое режиссер воспроизвел январским утром почти год спустя в гостиничном номере в Беверли-Хиллз». Перетасовка актерского состава также затронула роль экранной дочери Фостер: первоначальный выбор Финчера, Хайден Панеттьери, уступила место Кристен Стюарт примерно в то же время, когда Кидман покинула постановку. «Нанимая [Кристен], мы думали, что она не похожа на Николь, а на самом деле похожа на Джоди Фостер», – сказал Финчер в 2002 году, признав по крайней мере одну удачу.

В духе непрямой рекламы развивалась значительно более сложная история с участием режиссера и его оператора Дариуса Хонджи. В документальном фильме о съемках «Комнаты страха», выпущенном на DVD, можно увидеть, как они дружелюбно болтают во время поиска локаций для картины. Менее чем через два месяца Хонджи был уволен и заменен его собственным ассистентом, оператором Конрадом У. Холлом. «Мне было непросто, – неуверенно признался Холл. – Не каждому понравится кого-то заменять». Ходили слухи, что конфликт возник потому, что режиссер настаивал на том, чтобы заранее разработать кадры «Комнаты страха». Эвфемистическое объяснение состояло в том, что они не могли прийти к согласию «по производственным аспектам», на что намекал антианалоговый, цифровой дрейф кинопроизводства Финчера. Как и в «Бойцовском клубе», режиссер обратился за помощью

к лос-анджелесской компании по предварительной визуализации Pixel Liberation Front, чья команда использовала многоступенчатый процесс, называемый фотограмметрией – фотографии, наложенные на компьютерные модели, – для создания своего рода полномасштабной интерактивной 3D-раскадровки, виртуального пространства, внутри которого Финчер и Холл могли придумать серию эффектных ракурсов камеры.

Холл снял «Комнату страха» на 35-миллиметровую пленку с ненасыщенной палитрой, но применение радикальных цифровых технологий могло вызвать протест со стороны адептов старой школы. В «Бойцовском клубе» Финчер шутливо высмеял благочестивый пленочный пуризм, используя мотив «смены кадров» – видимые вспышки в углу кадра всякий раз, когда он пропускается через проектор. В «Бойцовском клубе» целлулоидный фетишизм сродни мастурбации; если бы плавающую, бестелесную эстетику «Комнаты страха» можно было выразить в одной броской фразе, это могло бы быть: «Смотри, ма, никакого рукоблудия!»

Действие «Комнаты страха», бросающее вызов гравитации, начинается во время вступительных титров, которые принимают форму вытянутых трехмерных белых надписей, наложенных на горизонт Манхэттена – массив, напоминающий вступительные титры Сола Басса из фильма Альфреда Хичкока «На север через северо-запад» (1959). В интервью 2012 года канадскому веб-сайту Art of the Title Финчер объяснил, что идея возникла в результате обсуждений с монтажером Энгусом Уоллом онтологической природы титров фильма: «Являются ли они только лишь проекцией над сценой или должны быть помещены прямо в нее?» Рассматриваемые через такую призму зрения, все эти имена, парящие в воздухе, могут восприниматься как намек на признание искусственности «Комнаты страха», тонкое постукивание по четвертой стене, сопоставляющее личности архитекторов фильма с монументальной, конкретной реальностью самого Нью-Йорка, – или же утверждение ощущения корпоративной империи. Мимолетный, тематически подходящий ориентир для глаз, приютившийся среди фасадов из

стали и стекла, электронный рекламный щит с мигающим лозунгом «Взгляни в лицо своим страхам».

Как отмечает Лола Ландекич из Art of the Title, увертюра «Комнаты страха» отдает дань уважения «Вестсайдской истории» (1961), перемещаясь от Бэттери к Центральному парку в серии видов, снятых с высоты птичьего полета – тот же самый ракурс под высоким углом, который позже был использован для хищнического эффекта в «Зодиак». «Комната страха» – это не урбанистический фильм, снятый на манер «Зодиака», который воссоздает свой винтажный Сан-Франциско с точностью до миллиметра, и даже не «Семь» с его безымянным, но неизгладимо прогнавшим Большим яблоком из альтернативной вселенной. Вместо этого лента опирается на наши коллективные представления о Нью-Йорке как эпицентре притяжения Восточного побережья, головокружительного классового расслоения и материально разрушительных бракоразводных процессов. В некотором смысле шум и гам города соответствуют неструктурированной «Комнате страха». Внетекстовое знание о том, что четырехэтажный особняк из коричневого камня, который служит его единственной локацией, был полностью построен в павильоне в Лос-Анджелесе, затуманивает нью-йоркское настроение фильма.

Городское здание, построенное по заказу Финчера, свидетельствует о стремлении к высшему надзору, возможно в противовес хаосу кадровых проблем съемок. В «Комнате страха» художник-постановщик Артур Макс сравнивает свою работу с гигантским пазлом – аналогия, которая согласуется с игровым подходом Финчера. Придумывая локацию, вместо того чтобы приспособливаться к уже существующему зданию и заказывать три версии самой «комнаты страха», каждая из которых спроектирована с учетом различных условий и ракурсов, режиссер был полон решимости ничего не оставлять на волю случая. Тему «Комнаты страха» можно было бы описать как пределы (или иллюзию) контроля.

«Я все записала: 4200 квадратных футов, четыре этажа, идеально; задний двор, сад с южной стороны. Идеально». Вступительные реплики

«Комнаты страха» произносит агент по недвижимости Лидия Линч (Энн Магнусон), когда она сопровождает Мэг Олتمان (Фостер) и ее одиннадцатилетнюю дочь Сару (Стюарт) по окраинам Центрального парка в поисках жилья. Изображение в кадре трех целеустремленно шагающих женщин ненавязчиво упрекает «Бойцовский клуб» в альфа-мачизме. Даже если контраст не преднамеренный, здесь действует совсем иная энергетика, чем в предыдущем фильме Финчера, «погрязшем в мужской патологии» (действие происходит в основном в полуразрушенном жилище, которое к концу становится чем-то вроде домика на дереве в мужском клубе). Сосредоточив внимание на Мэг в исполнении Фостер, недавно разведенной женщине, наслаждающейся независимостью от богатого развратного мужа Стивена (Патрик Бошо), «Комната страха» встает на потенциально феминистскую точку зрения, правда, на ту, которая в основном предоставляет свободу действий, маскулинизируя главную героиню – женщину. Та же тактика, что и в «Чужом 3», с его бурным воплощением самодостаточной Эллен Рипли.

Чтобы повествование о вторжении в дом в «Комнате страха» сработало эффективно, Мэг должна сначала надеть мантию главного героя, не изображая из себя сразу воина в духе Рипли. В то время как богатство героини работает против представления о ней как об обычной женщине – и фильм использует унаследованное богатство Альтманов как повод для тревожного ожидания и злорадства, – статус Мэг как нормального человека, оказавшегося в чрезвычайных обстоятельствах, занимает центральное место в хичкоковской концепции истории. «Я убедил студию, сказав им, что это нечто среднее между “Соломенными псами” (1971) и “Окном во двор” (1954)», – признался Финчер писателю Роберту Эпштейну в 2002 году.

Упоминание печально известной драмы Сэма Пекинпа об изнасиловании и мести уместно с точки зрения основной сюжетной линии «Комнаты страха» и резких всплеск кровавого насилия, хотя гендерная динамика (и политика) явно перевернуты. В «Соломенных псах» кроткий писатель в исполнении Дастина Хоффмана становится человеком смертоносного действия после того, как в его дом вломились, а жену подвергли сексуальному насилию.

1. Прибытие Мэг в особняк окрашено не обещанием, а напряженным ожиданием. Место, кажется, отражает (и высмеивает) то, что она представляет себе как наступающую пустоту ее новых перспектив после развода.
- 2–5. Плавающая операторская работа, дополненная в «Комнате страха» компьютерной обработкой, позволяет создавать мягкие, интимные и порой невозможные перспективы обстановки в доме Альтманов. В интервью Финчер сказал, что хотел создать ощущение свободного, вуайеристского движения, чтобы компенсировать ловушку, которой оказалось для персонажей их элитное жилое пространство.

2.



3.



4.



5.





Фильм представлял собой фрагмент повествования начала 1970-х о мести пострадавших, одновременно поднимая планку триумфальной, граничащей с порнографией эстетизации насилия («фашистское произведение искусства», по оценке Полин Кейл). «Комната страха», несомненно, перекликается с «Соломенными псами», но без вызывающей бравады Пекинпа. Самонадеянность матери и дочери, отталкивающих некомпетентных и незваных гостей мужского пола, не выходит за рамки допустимого. «Окно во двор» сравнимо с «Комнатой страха» на уровне стиля: в остроумном уверенном вуайеризме техники Финчера и балансе «субъективности и всеведения» (по словам режиссера).

На протяжении всего фильма «Комната страха» зрители сочувственно относятся к Мэг, даже несмотря на то, что расположение и, особенно, движение камеры усложняют отношения, одновременно фиксируя и усиливая чувство загнанности героини в западню.

«Здесь есть все, что, по вашим словам, вы хотели, и даже больше, – хвастается агент по недвижимости, которая стоит спиной к переднему плану на фоне лестницы, ведущей на второй этаж, – композиция, означающая неизбежное движение вверх. Дело не в том, что Мэг не может позволить себе такой переезд, просто она также покупается на противоречивую и скомпрометированную версию свободы: ненадежную аренду, заочно оплачиваемую ее бывшим. «Здесь могли бы поселиться две семьи, если хотите», – говорит Лидия, не обращая внимания на явно прочные новые отношения Стивена. Простор особняка становится подавляющим и даже отталкивающим – возможно, это продолжение психического состояния

6.

его предполагаемого владельца. В «Ребенке Розмари» (1968) уютная нью-йоркская квартира скрывала древнее сверхъестественное зло; здесь пещерная пустота помещения – сама по себе своего рода призрак, сатанисты не требуются. Возможно, Фостер и не была первым выбором на главную роль в «Комнате страха», но все же есть некая неизбежность в том, что она играет героиню, решившую сохранить самообладание в критической ситуации. В глазах общественности скрытность кинозвезды, с детского возраста втянутой в серию скандалов в средствах массовой информации – сначала во время приема на роль несовершеннолетней проститутки в фильме Мартина Скорсезе «Таксист» (1976), а затем снова в 1981, году после того как ее преследователь Джон Хинкли – младший объяснил свою попытку покушения на президента Рональда Рейгана в стиле ритуала ухаживания Трэвиса Бикла, – казалась полезным механизмом преодоления трудностей. Какие бы эмоции актриса ни стремилась показать, они были сохранены для ее экранных альтер-эго. В фильме «Обвиняемые» (1988) Фостер сыграла женщину, пережившую изнасилование, которая отказывается упрощать историю ее виктимизации; в «Молчании ягнят» ее амбициозная стажерка из ФБР борется с социопатами и бюрократами, пытаясь следовать примеру своего покойного отца-юриста.

«Комната страха» добавляет к формуле Фостер защитный импульс материнства. «Чужой 3» извратил этот архетип через непроизвольную беременность Рипли и отчаянные, убийственные обаяния ее нежеланного потомка – идеология в пользу жизни и выбора, заключенная в единое плотское сострадание. «Комната страха» тем временем откровенно эксплуатирует идею материнской преданности, сочетая

удивительную силу и находчивость Мэг во время вторжения в дом с ее заботой о дочери. Финчер противопоставляет вибрирующую озабоченность Фостер заслуживающей доверия подростковой раздражительности Стюарт. Пережив подростковое идолопоклонство франшизы «Сумерки», Стюарт стала обольстительной драматической актрисой, карьерный путь которой в ретроспективе напоминает теперь путь Фостер, и они идеально подходят друг другу с точки зрения внешности и поведения: их взаимная зависимость окутана лаконичным, почти водевильным сарказмом. «Отвратительно, как сильно я тебя люблю», – вздыхает Мэг, пытаясь успокоить Сару после скандала с участием новой подруги-супермодели ее отца: «Расскажи мне об этом», – таков сдвленный невозмутимый ответ. (Еще один забавный эпизод тупика поколений, на этот раз без слов: Мэг до краев наполняет свой бокал красным вином, а затем демонстративно доликает колумбу Сару.)

Промежуточный статус Сары означает, что, когда разразится весь этот ад, ответственность за нее по-прежнему несет Мэг. Сценарист идет еще дальше в установлении уязвимости Сары, делая ее диабетиком: зависимость от инсулина в случае приступа – одно из нескольких зловещих предзнаменований, оброненных во время пролога «Комнаты страха». Аллюзии «Чужого 3» на фильмы Кубрика возвращаются через угрюмую поездку Сары по коридорам особняка из коричневого камня на скутере, которая с юмором напоминает прикольные поездки Дэнни Ллойда на трехколесном мотоцикле по устланному ковром коридорам отеля «Оверлук» в «Сиянии». В обоих фильмах экскурсии с сопровождающим выполняют картографическую функцию как для персонажей, так и для зрителей, представляя и выделяя конкретные места, объекты, которые будут фигурировать в последующей бойне. В «Комнате страха» к ним относятся медленно движущийся старомодный лифт; сложная система сигнализации, которую еще предстоит подключить; и одноименный секретный отсек, расположенный за зеркалом в главной спальне и с размахом фокусника обнаруженный коллегой Лидии Эваном (Йен Бьюкенэн). «Безопасная комната, – драматично произносит он. – Замок выдержан в духе Средневековья... Сейчас они в моде в элитной недвижимости».





Намек на времена короля Артура забавен во многом благодаря отработанному высокомерию Бьюкенэна, которое льстит Мэг как причастной к современной аристократии. «Высококласный» – это здесь ключевое определение, и настойчивость Эвана в том, что необходимость безопасной комнаты превыше ее новизны (или экстравагантности), придает «Комнате страха» первоначальные краткие намеки на ее подтекст. Беспокойство Мэг больше связано со страхом оказаться запертой внутри ловушки, чем с тем, чтобы что-то скрывать, но она явно восприимчива к тревогам собственника, из-за которых имущие боятся неимущих. «Паника является частью американского политического дискурса», – написали Джонатан Штерн и Зак Фернесс в онлайн-журнале Bad Subjects в 2003 году, экстраполируя индивидуальную патологию на групповую динамику и утверждая, что общий знаменатель между двумя основными политическими партиями Америки в преддверии войны в Ираке – период создания и выхода на экраны «Комнаты страха» – нагнетал панику. «Обе стороны думают, что они

6. Ни Джоди Фостер, ни Кристен Стюарт не были первым выбором Финчера; обе заменили актрис, которые были после начала съемок, но они очень подходят друг другу физически и по темпераменту как мать и дочь.

7–8. Лифт в особняке используется в «Комнате страха», чтобы обозначить разделение и изменение динамики власти между двумя группами персонажей.

9–11. Поведенческие и этические различия между тремя плохими парнями из «Комнаты страха» – мужественным Бёрнсом, хладным Джуниором и социопатом Раулем (Дуайт Йонахам) – дополняют тему фильма, давая возможность обсудить понятие чести среди воров.

могут лучше всего убедить нас, если смогут напугать».

«Комната страха» задумана как фильм ужасов, хоррор-триллер в стиле не только Хичкока и Кубрика, но и захватывающих дух образцов жанра, таких как «Дождись темноты» Теренса Янга (1967), из которого заимствован трюк с домом, содержащим тайну. Но его темой также является сам страх, в частности ужас перед вторжением в домашнюю сферу, представленный в том же году в саге М. Найта Шьямалана «Знаки» (2002) об инопланетном вторжении, в которой также есть эпизод, где больному ребенку требуется спасительная доза лекарства. В книге Selling of 9/11 («Продажа 9/11») Бьянка Нильсен связывает фильм Финчера с сочетанием привлекательности и тревоги, проявляющихся в Мэг, чья настороженность, по-видимому, больше связана с мыслью о возможности случайно оказаться в ловушке внутри, чем со спасением снаружи, – с мучительными современными фантазиями о поставленной под угрозу национальной безопасности. Признавая, что картина была полностью написана и снята до событий 11 сентября 2001 года, Нильсен тем не менее говорит о двойственной антипотребительской аллегории, направленной против американской культуры страха. «В то время как маркетинговая тактика, используемая для продвижения фильма (особенно трейлеры и слоганы), была основана на экономическом, социальном и политическом климате, сформировавшемся после 11 сентября, – пишет она, – содержание его отражает интерес режиссера к роли, которую насилие и террор играют в социальных институтах...Яс учетом того, что действие его разворачивается в Нью-Йорке, эти тревоги добавляют актуальности фильму после 11 сентября».

Эссе Нильсен убедительно идентифицирует «Комнату страха» как насыщенный, хотя и идеологически бессвязный текст. В то время как сценарий, несомненно, критикует Лидию и Эвана за попытку соблазнить Мэг идеей обладания собственной личной крепостью – и в какой-то степени осуждает Мэг за то, что она неохотно, но все же купилась на их настойчивую рекламу, – появление

злодеев в фильме несколькими сценами позже ретроспективно оправдывает нагнетающую страх риторику. Точно так же более поздняя ключевая сцена, в которой Мэг намеренно отвергает помощь полиции Нью-Йорка, уступает место традиционному консервативному финалу, в котором полицейские прибывают вовремя, чтобы спасти положение. Со своей стороны, Финчер, который рассказывал о явных попытках провокаций в «Бойцовском клубе» и которому было бы нечего терять, характеризуя его продолжение в аналогичных терминах, предпочел обсудить «Комнату страха» строго с позиций развлекательного аспекта. Он охарактеризовал фильм как «альтернативу», делавшую ставку скорее на захватывающий сюжет, чем на идеологическую составляющую. «Существует множество фильмов, которые говорят зрителям: "Мы не хотим портить вам настроение, потому что сегодня вечер пятницы"».

Несмотря на панковскую наглость комментариев Финчера, можно примирить два разных вида дискомфорта, описываемых критиком и режиссером. Оценка Нильсен «Комнаты страха» как фильма, подталкивающего к восприятию «безопасности как товара», не противоречит внутреннему желанию Финчера выбить зрителей из колеи, также как технократический налет фильма стирает скептицизм по поводу нашего коллективного подчинения механизированным





системам и процессам. «В какой-то момент мы путешествуем от замочной скважины до кухонной столешницы, плавно проходя через изогнутую ручку кофейника, – написал Энтони Лейн со смесью восхищения и скептицизма в The



12.

New Yorker. – Это просто показуха или «Комната страха» на минутку напоминает нам, где кипит вода и где хранятся ножи?»

Лейн, конечно же, отвечает на свой собственный не слишком риторический вопрос. Непрерывные дубли Финчера, несомненно, являются примером режиссерской гибкости – частью продолжительной череды непрерывных планов, восходящих к фильмам Хичкока «Веревка» (1948) и «Печать зла» Орсона Уэллса (1958), – но их пространственное искусство игры также служит сюжету. Безмятежный темп «Комнаты страха» облегчает финальный обход одного традиционного признака «реализма» – практической необходимости в большинстве фильмов физически воплощенного мастерства съемки, в то же время вписывая и усиливая металлическую, материальную прочность мира фильма. Цель здесь метафизическая; не в меньшей степени, чем парящие вступительные титры, воздушная операторская работа «Комнаты страха» служит следствием более высокого интеллекта, приглашая нас разделить невесомую точку зрения и ужаснуться ей. Это поворот к хичкоковскому соучастию, такому же старому, как и вступительная часть «Психо» с «воздушной» камерой на кране, проникающей в чужую частную жизнь. Искусство киносъемки размывает границу между коллективными фантазиями о доступности и кошмарами о вторжении в ваше жилье. «Камера совершенно ничем не ограничена, – отметил Финчер. – В то время как люди [ограничены]... и не могут пройти сквозь стену, когда камера проходит прямо сквозь нее. Я думаю, в этом есть нечто такое, что говорит зрителям: «Кричите сколько хотите, вас никто не услышит. Вы можете только наблюдать»».

«Здесь слишком темно», – жалуется Сара матери после того, как забралась в постель во время их первой ночи в особняке. Милое детское наблюдение, которое также может быть шуткой в отношении запланированной визуальной схемы «Комнаты страха». Первоначально Финчер хотел снять несколько эпизодов в условиях кромешной тьмы («знаете, когда глаза плавают в тени»), но смягчился после неудачных тестов камеры и вместо этого остановился на скульптурной, мрачной схеме освещения, которая делает новое жилище Альтманов чем-то вроде желтушной «Сумеречной зоны»: просторная эхо-камера, освещаемая через неравные промежутки яркими голыми лампочками. В снятом под малым углом кадре рука Мэг, свисающая с кровати, когда она засыпает (прежде чем должным образом включить систему безопасности), видна сквозь бокал с темным вином, – это похоже на натюрморт. Затем следующий кадр показывает быстрое, поразительное движение задом наперед прочь от спальни, скользя по перекладинам перил и спускаясь на два этажа до уровня улицы, задерживаясь на окне ровно настолько, чтобы показать появление трех злодеев. Скрытое присутствие превращает крадущуюся операторскую работу «Комнаты страха» в следствие их ночного ремесла: как будто Финчер наблюдает за действием вместе с ними. Поэтому отслеживающая камера синхронизируется с движениями и планами злоумышленников, перемещаясь обратно на верхний этаж (и да, через кофейник), чтобы понаблюдать за преступниками, щелкающими замками и спешащими по пожарным лестницам, – а также поверх похожего на собор мансардного окна – перед тем как один из них выбивает ломом потолочную панель и проникает внутрь, сокращая действие на две минуты и привнося в настоящее время тон ползучего, зарождающегося в фильме ужаса.

В киноведческих исследованиях много написано о хичкоковском приеме макгаффина – термин придуман английским сценаристом Энгусом Макфэйлом для описания объекта,

устройства или события, которые имеют большое значение для персонажей фильма, чья природа сама по себе не играет особой роли. Французский режиссер и критик Ив Лавандье позже усовершенствовал определение, сказав, что самый верный пример макгаффина – это «секрет, мотивирующий злодеев». Для «Комнаты страха» его примером служат облигации на предъявителя на 3 миллиона долларов, хранящиеся под полом в безопасной комнате в особняке, – скрытый и не поддающийся отслеживанию непредвиденный доход, оставленный умершим бывшим владельцем недвижимости. В качестве макгаффина тайник с деньгами менее причудлив или изобретен, чем рулон микропленки (как в фильме «На север через северо-запад») или статуэтки в «Мальтийском соколе» (1941), но он прекрасно сочетается с центральным архитектурным трюком: преступникам требуется доступ в единственное место, предназначенное для защиты обитателей дома. Это также связывает фильм с другой, более глубокой классической темой: компульсивной, навязчивой и, наконец, самоуничтожающей природой жадности. В отличие от фетишистских серийных убийц трилогии-процедурала Финчера или биологически запрограммированной машины для убийства из «Чужого 3», антагонисты в «Комнате страха» представляют собой пеструю смесь антисоциальных типов. Главный герой в группе – Джуниор, внук предыдущего владельца дома, который чувствует, что имеет право на большее, чем доля, оставленная ему в завещании. Худощавый, с белыми глазами и волосами, туго стянутыми в косички, Джаред Лето играет его как потрепанную противоположность образа сердцееда из сериала, идущего в прайм-тайм, который он создал в «Моей так называемой жизни». Несносная раздражительность Джуниора разворачивается контрапунктом мужественному, вдумчивому спокойствию Фореста Уитакера в роли Бёрнэма, безденежного сотрудника охранной компании, ненавидящего свое начальство и обладающего обширными знаниями в области систем сигнализации и других протоколов.

Бёрнэм не решается продолжать, когда понимает, что дом занят; план Джуниора включал в себя проникновение в пустое строение. Но перспектива получить возможность материально обеспечить свою дочь,

12. Сквозь стекло, в темноте: рука Мэг, безвольно свисающая с кровати, подчеркивает ее неведение и уязвимость на ранних стадиях вторжения в дом.

сентиментальное развитие событий, подразумевающее сосуществование жадности и нужды, убеждает его довести дело до конца, конечно, не считая аргументов алчной паршивой овцы Лето, который жаждет большего, чем он уже получил по праву. Если одежда Джуниора выдает его как позера-подражателя, комбинезон Бёрнэма выглядит как бесхитростный профессиональный костюм пролетария, дополненный идентификационной нашивкой с его именем. Третьим и самым зазубренным краем треугольника является Рауль (Дуайт Йоакам), психопат-убийца, нанятый Джуниором в качестве дополнительной силы: он не испытывает угрызений совести по поводу применения насилия, даже если оно не требуется. По-разному Джуниор и Бёрнэм оба являются «инсайдерами», чье участие усложняет паранойю городской преступности, разжигаемую талантом Лидии продавать. Рауль тем временем доказывает, что всеобщая паника и паранойя не являются необоснованными. В красиво исполненный момент Лето проходит перед Уитакером, чтобы открыть дверь для Йоакама: остроумная



13.

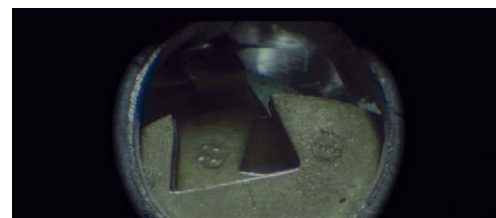
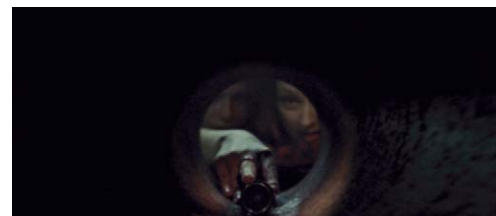
сцена, показывающая, что Джуниор приветствовал своего внутреннего дьявола.

Возможно, существует скрытый сатирический контраст между поспешным неуклюжим планом Джуниора и безупречной печатью самого Финчера, которая делает Бёрнэма его суррогатом, – связь, усиленная визуальным выделением фамилии опытного профессионала. «Это то, чем я занимаюсь, – говорит Бёрнэм Джуниору. – Если бы какой-нибудь идиот с кувалдой мог вломиться в помещение, ты действительно думаешь, что у меня все еще была бы работа?» (отголосок намека на кувалду Джона Доу в фильме «Семь» не менее забавен из-за его случайности). Поскольку Лето и Йоакам по-разному изображают неадекватность Джуниора и Рауля –

как крикливого идиота и молчаливого убийцу, объединенных исключительно человеконенавистническим эгоизмом, – Уитакер вынужден придать действию некоторый эмоциональный вес, поставив великолепное актерское мастерство на службу расово закодированной сентиментальности. Использование чернокожего человека в качестве спасителя в «Чужом 3» указывало на политкорректность, противоречащую самодовольной порочности этого фильма, и так же происходит в «Комнате страха», где нежелание Бёрнэма причинять вред Мэг и Саре преподносится как свидетельство порядочности, которая приведет его к провалу, – недостаток удваивается, будучи спасительной благодатью. Финчер устанавливает моральный авторитет персонажа, ставя его в авангарде тонких диагональных композиций с глубоким фокусом, которые подчеркивают сцены с мужчинами в подвале. В более общем плане он иерархизирует этическую вселенную «Комнаты страха», удерживая преступников на нижних уровнях, а Мэг и Сару – в безопасном уединении наверху. Выравнивание верха и низа высмеивает старую традицию возводить женщин «на пьедестал», в то же время остроумно закрепляя их высокое экономическое положение. В то время как мужчины пробираются сквозь недра дома, женщины прячутся в безопасной комнате, будучи бенефициарами, но также и пленниками собственных ультрасовременных устройств.

Они также являются дублерами зрителей «Комнаты страха»: саморефлексивный гамбит Финчера состоит в том, чтобы последовательно показывать, как Мэг и Сара из «безопасной комнаты» наблюдают за злоумышленниками через камеры замкнутого цикла – трюк, подчеркивающий интерес режиссера к зрителям как к аудитории театра жестокости.

Любые сравнения с лентой «Один дома» (1990) были высмеяны во время пресс-блицы «Комнаты страха», но есть основания считать фильм отвратительной фарсовой комедией с моментами гротескного поворота событий: в дополнение к тому, что они обожжены, опалены и иным образом ограничены, злоумышленники постоянно кипят от ярости, демонстрируя комедийно непристойное разочарование.



14.

Тупая сила Джуниора больше всего забавляет Финчера, а игра Лето выдает осознание того, что он такой же манекен для краш-теста, как и настоящий персонаж, – всегда не в том месте тщательно выверенных, приятных для публики декораций сценариста Кеппа. Когда Бёрнэму приходит в голову идея выкурить Альтманов из комнаты с помощью шланга, подсоединенного к бутылке с пропаном, угроза надвигающегося удушья (буквально) взрывается рискованной, но изобретательной реакцией Мэг на воспламенение газа.

13. Среди семейных фотографий есть настоящие, принадлежащие Стюарт.

14. Клаустрофобия сценария «Комнаты страха» иллюстрируется кадрами, снятыми по обе стороны открытого трубопровода, который дает Мэг и Саре их единственное маленькое окно в мир.



15. Застряла в ловушке:  
высокотехнологичный  
«замок-крепость» Мэг и  
современные технологии  
наблюдения мало  
помогают облегчить ее  
ужас и разочарование,  
только усугубляя  
чувство осады.

15.









Она перенаправляет пламя обратно через воздуховоды к его источнику, переданному Финчером и Холлом в галлюцинаторных неоновых-голубых тонах, которые заполняют безопасную комнату, а затем завиваются вокруг тела Джуниора.

Причина и следствие, выпад и его парирование, назад и вперед: «Комната страха» устанавливает свой ритм и придерживается его, совершая несколько визуальных переворотов по пути, например боковой кадр Джуниора, тщетно бьющегося о запертую дверь лифта, когда Мэг и Сара спускаются во время первой попытки побега, а композиция раздвигает пространство шахты путем создания разделенного экрана.

Препятствия, с которыми в фильме продолжают сталкиваться Мэг и Сара, – медленно движущийся лифт; перерезанные телефонные провода; игнорирование соседом сигнала бедствия, переданного азбукой Морзе с помощью фонарика, – все это соответствует претензиям фильма на строгое физическое и психологическое правдоподобие. Временами изобретательность сценария ослабевает, что приводит к ощущению, что фильм сам по себе является макгаффином, и его конечный результат

никогда по-настоящему не вызывает сомнений. То же самое относится и к серии ухищрений, благодаря которым грабители перемещаются в безопасную комнату, а Мэг – на первый этаж, при этом Сара неизбежно остается в качестве заложницы и страдает от припадка, который требует, чтобы Бёрнэм, единственный из преступников, у кого есть собственный ребенок, спас ее жизнь: предпоследняя станция крестного пути в его повествовании об искуплении.

Даже на фоне скрежета повествовательной машины Финчер создает набор экстраординарных эпизодов, которые поддерживают сюжетное напряжение фильма, одновременно раскрывая мятежную сторону его режиссерского темперамента.

Первая такая сцена происходит, когда Рауль казнит Джуниора за то, что последний решил – во многом благодаря ожогам третьей степени лица и руки после неудачного трюка с жидкостью для розжига, – что награда не стоит таких хлопот. (Учитывая крайнее раздражение от игры Лето, Йоакам мог действовать от имени аудитории, что было своего рода милосердием.) Перетаскивая тело Джуниора к черному ходу, Рауль встречает Стивена,

который ранее получил загадочный, еле слышный звонок по мобильному телефону от Мэг и отважился выйти в ночь, чтобы посмотреть, что случилось. Быстро идентифицированный как владелец дома, Стивен подвергается жестокому избиению, за которым его жена и дочь могут только беспомощно наблюдать через мониторы безопасной комнаты, что противоречит предположению Сары о том, что новая девушка ее отца не «позволила бы ему» прийти им на помощь в случае необходимости, и усложняет развитие «Комнаты страха», ее умеренно-крутой вуайеризм в замкнутом пространстве, с изображением ломающего кости насилия.

Утверждение мужского доминирования посредством жестокости – тема, которую Финчер исчерпывающе исследовал в «Бойцовском клубе», чьи боксеры-любители жаждут признания и контроля. В конце концов они переносят свою враждебность друг к другу на корпоративных бонз с глубокими карманами, переходя от разрозненных кулачных боев к организованному терроризму, отсюда и восприятие фильма как инсценировки по нанесению ударов. Хулиганы в «Комнате страха» не представляют собой условно единого фронта – они скорее жадные, чем идеалистичные, и у них нет идеологической программы, о которой можно было бы говорить.

Но то, как Рауль вымещает свое разочарование на Стивене, превращая его из потенциального патриархального спасителя в слабого связанного заложника, вызывает тот же аллегорический дискомфорт, что и «Бойцовский клуб». Как будто, не имея возможности проникнуть в безопасную комнату, выгнать или причинить вред ее обитателям, Рауль использует богача в очках в качестве боксерской груши для вымещения своих обид.

Подразумевается, что нападение Рауля может быть кармическим наказанием за то, что Стивен

16.



17.



16–17. Отказ Мэг впустить полицейского служит одним из самых провокационных моментов «Комнаты страха», преобразуя напряженность фильма так, что фигура спасителя становится источником угрозы безопасности ее семьи.

18. Арест Бёрнэма в финале кажется наказанием, несмотря на его героические поступки в кульминации, и фильм оставляет судьбу персонажа неопределенной.



18.

бросил семью, или же насмешкой над «Соломенными псами»; сила, приобретенная в том фильме тощим героем в очках, здесь отрицается, поскольку Стивен по прибытии оказался в стороне и в момент истины не смог удержать длинноствольный пистолет и прицелиться. В любом случае, статус Стивена как одного из двух назначенных мальчиков для битвы в «Комнате страха» наряду с Лето (который также исполнил эту роль в «Бойцовском клубе») кажется наполненной смыслом, хоть и не до конца. Это позволяет Финчеру продемонстрировать садизм с рейтингом R, не причиняя вреда женским персонажам, чьи испытания, какими бы изнурительными они ни были, не заканчиваются пытками; в самом крайнем случае можно увидеть сломанную ключицу Стивена, торчащую из-под его дорогого плаща.

В другом выдающемся эпизоде Мэг пытается отговорить полицейского (Пол Шульц) войти в дом, чтобы расследовать невнятный звонок в службу 911. Когда она идет открывать дверь, Финчер точно пересекает несколько уровней дома – Стивен связан и истекает кровью в гостиной; Бёрнэм и Рауль смотрят на мониторы в безопасной комнате; Сара находится в их лапах – чтобы организовать то, что обязательно должно быть главным выступлением с ее стороны. Прихожая создает тесную внутреннюю рамку вокруг Фостер, фактически превращая ее хрупкую фигуру в нижней рубашке в человеческий эквивалент безопасной комнаты – последней линии защиты от смертельного вторжения. Буквально припертая к стене, она придумывает рассказ о пьяной ошибке, который убеждает копов ровно настолько, чтобы удержать их на крыльце, а затем отправить восвояси.

Идея о том, что женщина использует сексуализированную ложь, чтобы отвести своих потенциальных защитников (мужчин), является дерзкой, выраженной застенчивой смесью вызова и смущения Фостер – и то и другое скрывают реальные источники

угрозы и напряженности. Но то, как офицер Кенни в исполнении Шульце, снятый Финчером крупным планом, на огромном экране спокойно просит Мэг подать ему беззвучный сигнал, чтобы указать, находится ли она в тайной опасности («моргните несколько раз глазами, что-то в этом роде»), задевает за живое. Это момент, который указывает, пусть и косвенно, на реальные циклы домашнего насилия и террора, которые созданный на скорую руку сценарий «Комнаты страха» использует для изображения эскапистского ужаса и неизвестности. Он также опережает воздействие фактической кульминации, внезапного броска, в котором Бёрнэм меняет свое мнение и стреляет в Рауля, жертву возможностью побега. Когда Уитакер устало поднимает руки вверх, а облигации на предъявителя уносит дождем, он напоминает экзистенциально кривую фигуру из «Сокровищ Сьерра-Мадре» Джона Хьюстона (1948) или «Убийства» Кубрика (1956), которые заканчиваются тем, что нечестно нажитые доходы разносит ветер. Толчок в израненное, окровавленное лицо Фостер под стремительную партию Говарда Шора передает меру психического ущерба, эквивалентного физическим травмам ее мужа – кадр интенсивно дрожит. Но эпилог «Комнаты страха» – один из немногих светлых эпизодов во всем репертуаре Финчера, изображающий мать и дочь, сидящих на скамейке, залитых осенним светом, когда они просматривают списки новых квартир.

В финале Финчер еще раз напоминает Хичкока, используя так называемый транстрав<sup>1</sup> (trombone shot), увеличивая масштаб и сокращая фокусное расстояние, чтобы создать парадоксальное ощущение скольжения и равновесия – чувство, можно сказать, «Головокружения», за вычетом бездонной меланхолии и опустошенности этого фильма. Актрисы остаются в центре внимания, по мере того как поле зрения расширяется и открывает великолепный

1 Операторский прием, предполагающий комбинацию поступательного движения камеры и трансфокации в противофазе. Физическое движение камеры, осуществляемое чаще всего с помощью тележки или слайдера, естественно для глаза, то есть натурально воспроизводит приближение к объекту или отдаление от него. Трансфокация же, осуществляемая с помощью зум-объективов, искажает объекты и пространство внутри кадра за счет изменения фокусного расстояния, а с ним и глубины резкости, угла поля зрения и перспективы. – Прим. пер.

пейзаж после двух часов клаустрофобии. Создается впечатление освобождения не только от тесных рамок безопасной комнаты и выпавших на их долю тяжелых испытаний, но и от ожиданий «элитной недвижимости». «Нам нужно все это пространство?» – спрашивает Мэг, уже зная ответ.

Оптимизм и открытость финала – приятный штрих, но отсутствие какого-либо упоминания о Бёрнэме – чернокожем мужчине, который недавно спас жизни обеих женщин, – это досадное упущение: вопрос о том, подчеркивает ли фильм, что им можно пожертвовать (как и невидимыми последствиями для его собственной дочери), или просто в этом случае добродетель сама по себе служит (нефинансовой) наградой, остается открытым, придавая ситуации оттенок двусмысленности. Как правило, «счастливые концовки» Финчера – усиленно ироничные или извращенно удовлетворяющие, оргазмические образы «завершения», такие как финальный *petit mort* в фильме «Семь» или рушащиеся офисные башни «Бойцовского клуба», помещаются в привычки, как в маловероятном всеобъемлющем катарсисе: финальная сирена в «Игре» или уходящая «счастливая пара» в «Исчезнувшей». «Комната страха» относится к своей собственной категории, став первым фильмом Финчера, который на самом деле не пытается оставить какие-либо следы: его «высококласная конструкция» также безупречна, к лучшему или к худшему. Собрав в мировом прокате более 200 миллионов долларов, фильм доказал, что Финчер способен следовать своему «альтернативному» видению – и реализовывать технологические навязчивые идеи, при этом обеспечивая хороший финансовый успех (настоящий счастливый конец для работы по найму). Мастерство «Комнаты страха» неоспоримо, и все же это не столько средство достижения цели, сколько самоцель – удушающее, самодостаточное, продаваемое великолепие режиссера, мыслящего нестандартно.



Рис. А. «На север через северо-запад», Альфред Хичкок, 1959; вступительные титры выполнены дизайнером Солом Бассом

Вступительные титры «Комнаты страха» стилизованы под приключенческий фильм Альфреда Хичкока.



Рис. В. Отель Stanley, Эстес-Парк, Колорадо

Отель с привидениями, вдохновивший Стивена Кинга на «Сияние».



Рис. С. «Соломенные псы», Сэм Пекинпа, 1971

Вероятно, самый культовый когда-либо снятый фильм о вторжении в дом, если учесть гендерную специфику сценария «Комнаты страха» о матери-одиночке, защищающей свой замок.

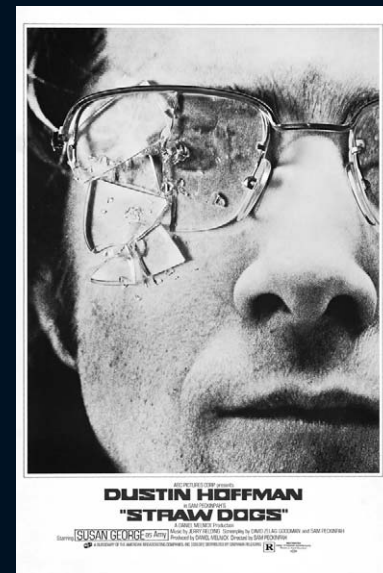


Рис. F. Рыба в аквариуме

Финчер хотел показать эпизод кражи со вломом с точки зрения рыбы, находящейся внутри аквариума, выглядывающей наружу и видящей кошек.



Рис. G. «Один дома», Крис Коламбус, 1990 [кадр]

Финчер шутил во время пресс-раундов, что «Комната страха» похожа на более жестокую, взрослую версию фильма «Один дома».



Рис. H. Камера видеонаблюдения в Нижнем Манхэттене с Башней Свободы на заднем плане

Страх и паранойя в США после событий 9/11.



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ДЭВИД КЕПП

ОПЕРАТОР ДАРИУС ХОНДЖИ, КОНРАД У. ХОЛЛ

МОНТАЖЕР ДЖЕЙМС ХЕЙГУД

БЮДЖЕТ 48 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ

КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ 197,1 МИЛЛИОНА  
ДОЛЛАРОВ

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 112 МИН

Рис. D. «Дождись темноты», Теренс Янг, 1967

Хотя технически «Комната страха» не является ремейком, она в некоторой степени повторяет сюжет и персонажей фильма «Дождись темноты» (1967).



Рис. E. «39 ступеней», Альфред Хичкок, 1935

Ранний пример макгаффина, используемого в «Комнате страха».



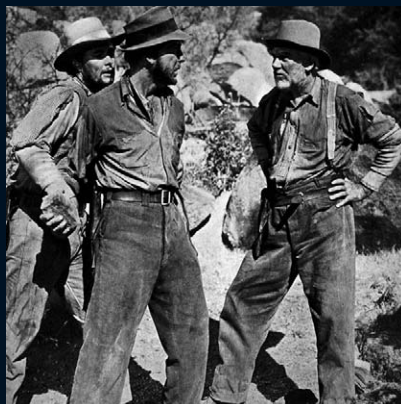
Рис. I. «Окно во двор», Альфред Хичкок, 1954

Финчер был вдохновлен вуайеристским визуальным языком «крепости» Альфреда Хичкока.



Рис. J. «Сокровище Сьерра-Мадре», Джон Хьюстон, 1948

Облигации, развеянные по ветру в кульминационный момент фильма «Комната страха», повторяют образы классического исследования Джона Хьюстона о жадности и высокомерии.







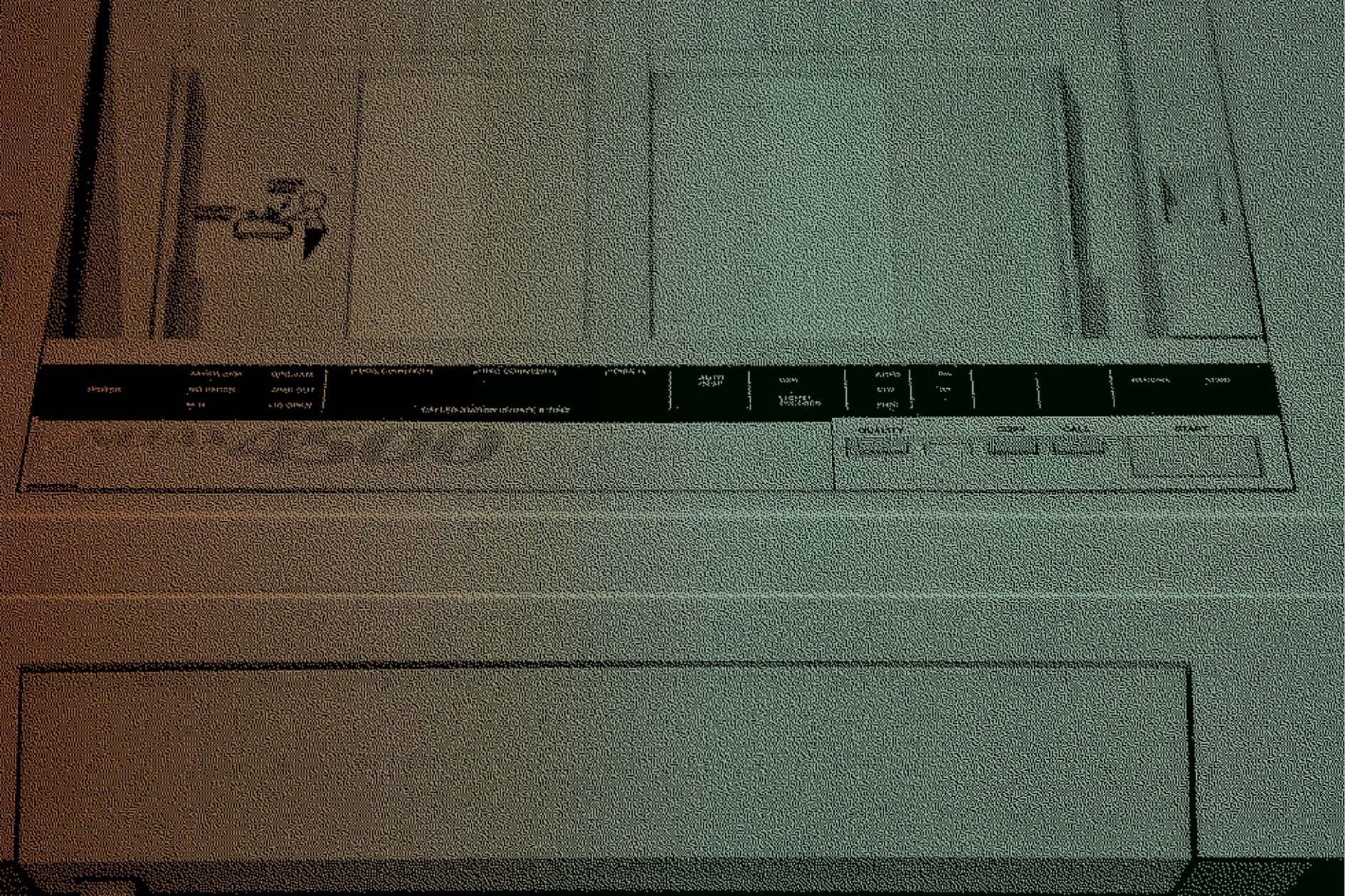












**РЕАЛЬНОСТЬ  
КУСАЕТСЯ**



3.1



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
РИЧАРД БЕЙЛИ



« Мотив головоломки в начальных титрах «Игры» обещает фильм, в котором потребуются некоторая сборка: главный герой и зрители должны будут соединить заново разрозненные кусочки ребуса.

# 3.1

# «ИГРА»

1997

«Не звони и не спрашивай, какова цель игры. Выяснить это и есть цель». Так говорит ведущий CNN Дэниел Шорр главному герою фильма Николасу Ван Ортону (Майкл Дуглас). Человек с экрана телевизора по непонятным причинам отвлекается в середине трансляции Consumer Recreation Services (CRS) [«Служба развлечений»], считая своего зрителя случайным – и все более нежелательным. CRS называет свою ролевую игру, снимаемую от

первого лица в реальном времени, экспериментальным аналогом «клуба лучших книг месяца», но то, что началось для Николаса как обычное перелистывание страниц, превращается во время выступления Шорра в нечто, более похожее на сюрреалистическую фантазию.

Тактика использования аутентичных компаний, «изображающих самих себя» в фильмах, получила распространение в 1990-х годах и сохранялась на фоне

расширяющегося мультимедийного ландшафта: в таких фильмах, как «Дейв» Айвена Райтмана (1993) или «Американский президент» Робба Райнера (1995), узнаваемые дикторы послужили случайными доказательствами реализма. Как журналист, получивший премию «Эмми», находившийся в начале 1970-х годов под наблюдением Белого дома Ричарда Никсона и внесенный в печально известный «список врагов» президента, Шорр











служит отличным выбором в качестве непреклонного носителя паранойи в триллере, который опирается на грубые кинематографические текстуры того десятилетия: приглушенные разговоры и закрытые параллаксы<sup>1</sup> виды. Но проблемы, вокруг которых разворачивается – или вращается – третий полнометражный фильм Дэвида Финчера, неподвластны времени, и главная из них – одновременно подтверждаемая и тревожащая вероятность того, что все мы являемся протагонистами в каком-то более масштабном и важном повествовании.



1.

Для Николаса, который в данный момент слишком занят вопросом, почему его телевизор превратился в устройство двусторонней связи, предупреждение Шорра – просто злое, насмешливая тавтология, тактика запугивания, применяемая ради высокотехнологичной встряски. Однако для зрителя фраза старого диктора, похожая на коан<sup>2</sup>, дает подсказку о том, как расшифровать фильм, который мы смотрим. Шорр описывает парадокс, где благодарное пассивное принятие сосуществует со стремлением к пониманию и предупреждением, которое также является приглашением. Таким образом, название «Игра» действует на буквальном и экзистенциальном уровнях. Перефразируя антагониста

1 Параллакс – изменение видимого положения объекта относительно удаленного фона в зависимости от положения наблюдателя. – Прим. пер.

2 Короткое повествование, вопрос, диалог, обычно не имеет логической подоплеки, зачастую содержит алогизмы и парадоксы, доступные скорее интуитивному пониманию. Способствует опыту непосредственного восприятия и постижения действительности – явление, специфическое для дзен-буддизма. – Прим. пер.

с искусственным интеллектом из «Военных игр» Джона Бэдэма (1984) – еще одного остросюжетного голливудского триллера о неудачной симуляции, – для Николаса единственный проигрышный ход – это не играть.

«Игра», выпущенная осенью 1997 года и получившая смешанные отзывы и солидные кассовые сборы, привела всеобщую неопределенность к запутанной эпистемологии<sup>3</sup> в момент широкомасштабной технологической трансформации. Лента присоединилась к циклу высококлассных жанровых фильмов, среди которых «Странные дни»

Кэтрин Бигелоу (1995), «Экзистенция» Дэвида Кроненберга (1999) и боевик братьев Вачовски «Матрица» (1999), стремившихся исследовать разрушающиеся случайные отношения между воплощенным и опосредованным опытом в мире. Там, где основная часть этих фильмов выдержана в жанре научно-фантастического нуара и затрагивает темы моделирования с помощью цифровых инноваций и биологических мутаций – загружаемые воспоминания в «Странных днях»; подключаемые «порты тела» в «Экзистенции»; захватывающая виртуальная реальность «Матрицы», – «Игра» сравнительно бескровная, а также решительно аналоговая по приемам и тематике.

Сценарий Джона Бренкетто и Майкла Ферриса часто пытается найти сверхъестественное или даже научно-фантастическое решение вопроса о том, как и почему опыт Николаса в CRS приобрел очертания триллера, но в конце концов все оказывается объяснимым в привычных

3 Философско-методологическая дисциплина, исследующая знание как таковое, его строение, структуру, функционирование и развитие. – Прим. пер.

трех измерениях. В 1991 году Бренкетто и Феррис продали первоначальный вариант сценария «Игры» компании Финчера Propaganda Films, где он предназначался для подающего надежды режиссера Джонатана Мостоу. Однако к 1993 году проект не состоялся и был передан непосредственно Финчеру, который вместо этого решил выступить режиссером фильма «Семь». Его успех заставил режиссера тщательно подбирать дальнейшие проекты, и «Игру» вернули, решив доработать ее сценарий. К этому времени Бренкетто и Феррис зарекомендовали себя как успешные авторы благодаря написанному ими сценарию фильма «Сеть» (1995) о молодой женщине, чья жизнь и личность захвачены кликой компьютерных хакеров – почти идентичная ситуация, приводящая к весьма умеренному удовольствию публики. Надеясь придать проекту немного остроты фильма «Семь», Финчер нанял Эндрю Кевина Уокера для полировки чужого сценария, и самое большое изменение коснулось личности главного героя истории – симпатичной фигуры в первоначальном проекте, переделанной в раздраженное воплощение кармического возмездия. В обновленном тексте Уокера (которого не указали в титрах) Николас Ван Ортон – скупой властелин вселенной, инвестиционный банкир, рожденный в непристойном богатстве и полный решимости его приумножить. В интервью The Washington Times Финчер описал персонажа как «модного симпатичного Скруджа». Отсылая к «Рождественской истории», режиссер оформил фильм как диккенсовскую сказку об искуплении, и «Игра» следует этому шаблону, доходя до сентиментальной глупости, при этом оставаясь высококонцептуальным студийным триллером.

Учитывая участие Уокера, поучительно отношение «Игры» к фильму «Семь» и темам жестокости и контроля. В начале фильма, после встречи со своим беспутным братом Конрадом (Шон Пенн) за обедом, во время которого последний рассказывает о CRS как об опыте, меняющем жизнь, и преподносит своему депрессивному брату в качестве подарка на день рождения именной сертификат, Николас посещает офис «Службы развлечений» в центре Сан-Франциско. Там он проходит серию психологических и физических тестов («поверните

голову и кашляните – что-то в этом роде»), включая странно подробную письменную анкету и тест словесных ассоциаций, структурированный как короткометражный фильм, собранный из скользких, абстрактных вставных кадров. Визуально это отсылка к фильму Алана Дж. Пакулы «Заговор “Параллакс”» (1974) и его знаменитой подсознательной интерлюдии, но отрывистый, синаптический монтаж «видео-Поршаха» CRS в равной степени напоминает умозрительные вступительные титры фильма «Семь», которые были сняты все тем же оператором Харрисом Савидисом. Такой же ветеран музыкальных видеоклипов, как и сам Финчер, Савидис стал одним из ведущих кинооператоров двадцать первого века. Если его работа в «Игре» более изящная и классическая, чем скользкий затянутый стиль, который он разработал для Гаса Ван Сента в фильмах «Джерри» (2002) и «Слон» (2003), то только потому, что в «Игре» есть своя четкая, скульптурная красота, ледяная голубизна и алчная зелень. Она подчеркнута чернильными ночными пейзажами, позолоченными по краям вспышками платины, серебра и золота, – камера будто отмечает границы золотой клетки Николаса.

Надеясь разузнать о CRS побольше после того, как он согласился позволить им вести свою игру («Подпишите здесь кровью», – шутит добродушный менеджер по работе с клиентами Джим Файнгольд (Джеймс Ребхорн)), Николас расспрашивает другого игрока представительского класса о его собственном опыте в «Службе развлечений». Мужчина отвечает на просьбу в духе посетителя воскресной школы, вроде Джона Доу, – стихом из Библии. «Евангелие от Иоанна, глава девятая, стих двадцать пятый», – произносит он с улыбкой, характеризующей его как нечто среднее между притворяющимся артистом и истинно верующим, – то самое интересное место, где «Игра» обретает свою соблазнительную характеристику тайны и когнитивного диссонанса.

«В то время как прежде я был слеп, теперь я могу видеть», – драматично добавляет мужчина, возбуждая любопытство Николаса до степени, превосходящей его скептицизм, и напоминая написанный от руки намек убийцы на возвышенное всевидящее око в фильме «Семь»: «Долог и труден путь, который из Ада ведет к свету».

Видение является ключевым мотивом как в фильме «Семь», так и в «Игре», которая начинается с низкокачественного изображения молодого Николаса, смотрящего прямо в объектив камеры. Так начинается грубый монтаж 16-миллиметрового домашнего фильма, повествующего о пышном праздновании дня рождения в обширном загородном поместье его семьи. (Эстетика начальных кадров «Игры» была бесстыдно позаимствована для заглавного эпизода получившего премию «Эмми» сериала НВО «Преемственность», который



2.

также фокусируется на страданиях праздных богачей.) Когда заканчивается пролог, Финчер многозначительно задерживает взгляд на глазах мальчика крупным планом, прежде чем резко перейти к постаревшему лицу Николаса, когда тот брызгает водой на лицо, – небольшая постановка, обозначающая прерванные грезы. Если персонаж Джон Доу изначально не имел проблем с самоидентификацией – всевидящий перфекционист, чей план, каким бы извращенным он ни был, разыгрывается в фильме «Семь» как триумф воли над случайностью, то Николас – его зеркальный двойник, человек, который не может видеть в целом картину, складывающуюся вокруг него: фигура, нацарапанная на чужом скрупулезном плане.

Как по внешнему виду «белых воротничков», так и по призванию Николас напоминает адвоката из ленты «Семь», принесенного в жертву на алтарь «Жадности», и, хотя его виктимизация не оказывается фатальной, она граничит с пресловутым фунтом отрезанной плоти. (Кратко возвращаясь к Шекспиру:

персонаж подобен бесплодному Лиру, у которого нет даже неблагодарного ребенка, заботившегося бы о нем в старческом возрасте.) Николас занимает иную (пусть не обязательно возвышенную) моральную позицию, чем Джон Доу, в том смысле, что любой вред, который он причиняет другим, измеряется взлетами и падениями фондового рынка, но он проникнут суровым и разнонаправленным презрением серийного убийцы к своим ближним. «Обратите внимание, как [Николас] смотрит на пакет с китайской едой навынос – будто это мешок с

дерьмом», – пишет Грег Квик из MUBI, подчеркивая привилегированную мизантропию рептилии, которая оттеняет мастерскую игру Дугласа. «[Николас] – несчастный человек, который тщательно подбирает слова, играет в ракетбол<sup>4</sup> в одиночку и проводит ночи за просмотром кабельных новостей; человек, которому капиталистическая система дала все, кроме счастья».

Упоминание Квика о коррозии капитализма и пристрастии Николаса к ночным кабельным новостям ретроспективно неслучайно связывает персонажа с ужасающим образом Дональда Трампа в Белом доме: рычащий, поддающийся внушению магнат, берущий свои реплики из серии телевизионных передач. Не то чтобы «Игра» превращала

1. Когда телевизор Николаса разговаривает с ним (громким голосом ведущего CNN Дэниела Шорра), это первый по-настоящему сюрреалистический момент в «Игре», знаменующий превращение персонажа из пассивного наблюдателя в участника.
2. Рассматривая оставленную в его гостиной марионетку-клоуна в натуральную величину, Николас понимает, что за ним наблюдают глазами куклы; композиция также превращает его в фигуру шута.

<sup>4</sup> Спортивная игра с мячом, проходящая на прямоугольном закрытом корте. – Прим. пер.





3.

Николаса в хвастуна Трампа или даже в маньяка-плейбоя-социопата, такого как Патрик Бейтман в исполнении Кристиана Бейла в экранизации «Американского психопата» (2000). Ключевой прототрамповский текст также встроен в ДНК фильма «Семь». Но учитывая, что оscarоносная роль Дугласа в роли двуличного миллиардера с Уолл-стрит (1987) была частично списана с Трампа и его нью-йоркских нуворишей, звездный кастинг на роль человека, чья скорбь опровергает мантру о том, что «жадность – это хорошо», имеет собственную остроумную неизбежность. Точно так же, как «Чужой 3» работает одновременно как демонстрация и анализ экранной персоны Сигурни Уивер, «Игра» добивается успеха благодаря ассоциациям и предположениям, вызванным ее звездой и историей игры лидеров, попавших в собственную ловушку.

Как правило, Финчер любит расставлять мины-ловушки в своих фильмах вокруг персонажей, которые в конечном итоге опасаются делать ложные ходы по мере продвижения через соответствующие минные поля повествования. Вспомните «Чужого 3» и «Комнату страха» с их угрожающими, похожими на лабиринт ограждениями или Ника Данна, играющего в свою собственную версию «игры» в «Исчезнувшей», используя по одной подсказке из детского стишка зараз. «Игра» находится на вершине этой тенденции: хотя она менее жестока, чем «Семь», и лишена квазиапокалиптических

ставок «Бойцовского клуба», но также проникнута ощущением постоянной скрытой угрозы. «Забудьте о политическом заговоре, вторжении инопланетян или опасности из мира насекомых», – написала Джанет Маслин в New York Times, быстро пробираясь сквозь жанровую поверхность фильма к его сердцевине, связанной с социальной критикой. – «Игра» подвергает своего властителя-яппи худшим ужасам, [включая] бессилие, вторжение в частную жизнь, временную нищету и порчу очень дорогой одежды».

В третьем акте фильма, после того как активы Николаса были тайно ликвидированы, а сам он сослан в Мексику (где приходит в себя в склепе после вызванного наркотиками бессознательного состояния), банкир претерпевает символическую смену костюма – змея вынуждена сбросить свою кожу. В эссе для The Current Джина Телароли отмечает, что, в то время как на протяжении большей части «Игры» Финчер и художник по костюмам Майкл Каплан изображают Николаса как бельевую сушилку, его мятая одежда в эпизоде про Мексику воплощает вновь обретенное чувство унижения: одежда разрушает человека. «Грязная белая ткань свободно свисает с него, руки теряются в рукавах костюма, а штанины брюк собираются у лодыжек, – пишет Телароли. – Он выглядит маленьким, и в этой миниатюрности сквозит страх». Телароли не заходит так далеко, чтобы связать внешность Николаса с культовым белым костюмом Дэвида Бирна в фильме «Не ищи смысла» (1984).

Здесь уместна цитата из песни Once in a Lifetime – по сюжету в этот момент Николас вполне может спрашивать себя: «Ну... и как я сюда попал?»

«Игра» наслаждается этим очень точным чувством экзистенциального страха: довольным злорадством при виде титана, уменьшенного в размерах. Когда Конрад во время ссоры называет своего старшего брата «гребаным психом, помешанным на манипуляциях и контроле», мы наостраем уши не только потому, что персонаж соответствует реплике (манипуляция и контроль – актерские особенности Дугласа), но и потому, что это намекает на форму предстоящего возмездия. Поворот – это честная игра, и не слишком риторический вопрос Конрада во время другого напряженного обмена мнениями – «Что у вас имеется для человека, у которого есть все?» – оказывается вопросом с подвохом. Вы ничего ему не даете – вы что-то забираете, потом еще что-то, потом еще, пока у него ничего не останется и он не вспомнит, каково это на самом деле – хотеть. Несмотря на отсутствие цитат Чосера в духе фильма «Семь», «Игра» во многом представляет собой нравоучительную историю, элегантно завуалированную под кошмар о том, как войти в состояние чистой, цепкой, чрезмерной беспомощности и пребывать в нем.

«Я всегда был человеком, которому не нравилось быть жертвой чужого опыта», – заявил Финчер Дженни Куни для статьи в Empire в ноябре 1997 года – признание, частично персонифицирующее безжалостность

«Игры». Опираясь в равной степени на собственное предпочтение контроля и свои опасения по поводу его отсутствия, с опытом создания «Чужого 3» в качестве одного из потенциальных источников вдохновения, Финчер проектирует разворот судьбы Николаса в осознанных, мучительных шагах. В своем видеоэссе Men on the Chessboard: The Hidden Pleasures of The Game («Люди на шахматной доске: Скрытые удовольствия “Игры”»), включенном в роскошный Blu-ray-релиз фильма от Arrow<sup>5</sup>, критик Нил Янг акцентирует внимание на карательных аспектах сюжета, которые он сводит в одном титульном кадре к «наказанию роскошью» – сознательное классовое обозначение, которое с таким же успехом можно было применить к экономически закодированным стычкам в «Комнате страха», главные герои которой также становятся мишенью из-за богатства.

Как и Телароли, Янг анализирует «Игру» через исследование унижения, используя шахматную аллюзию, чтобы идентифицировать Николаса как центральную, подвижную фигуру повествования – Короля, Который будет Пешкой. Шахматная метафора также заимствована из самого зловеще смешного саундтрека фильма – галлюциногенного контркультурного гимна White Rabbit группы Jefferson Airplane, внезапно ревущего из громкоговорителя, когда Николас однажды ночью возвращается в свой безупречный особняк и обнаруживает, что он разграблен и разрисован черными неоновыми граффити, издевающимися

<sup>5</sup> Британский независимый дистрибьютор мирового кино, культовых фильмов, художественных фильмов, фильмов ужасов и классических фильмов на Ultra HD Blu-ray, Blu-ray и DVD. – Прим. пер.

и угрожающими его статусу крупной корпоративной шишки.

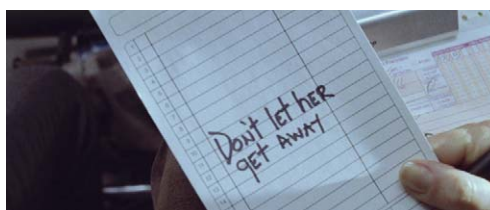
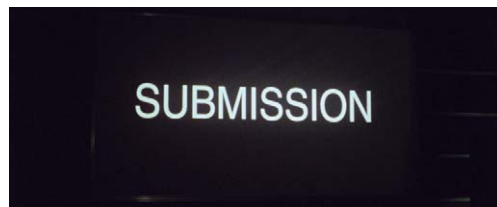
Использование песни «Белый кролик», отсылающей к «Алисе в стране чудес», в фильме, действие которого происходит на домашней базе группы Jefferson Airplane в Сан-Франциско, само по себе остроумно. Оно предвосхищает колючую иглу Финчера – песню Hurdy Gurdy Man («Шарманщик») в «Зодиак», который снимался в том же районе Залива. Как отмечает Янг, кинематографическое наследие Сан-Франциско – это «слежка, мошенничество и паранойя... многослойный город богатства и бедности, где два мира редко встречаются». Через эту гражданскую призму тщательно поддерживаемая модель падения в «Игре» правдоподобно напоминает траектории падения в «Головокружении». Аллюзии смешиваются с иллюзиями: кадр, в котором Николас звонит из телефонной будки, специально создан, чтобы напомнить о том, как санитарный инспектор в исполнении Дональда Сазерленда пытается тайно общаться во время нападения инопланетян во «Вторжении похитителей тел», фильме, аналогично настроенном на параноидальную частоту. «Я продолжаю видеть этих людей, все узнают друг друга... – шепчет Брук Эдамс Дональду Сазерленду. – Это заговор, я знаю».

Менее абстрактно место съемки «Игры» также отсылает к началу актерской карьеры Дугласа в телевизионной полицейской драме 1970-х годов «Улицы Сан-Франциско», где он сыграл дерзкого спортивного полицейского детектива – праведного героя, еще не закоренелого социопата, как его современник из района Залива

3. Дни рождения и старение занимают центральное место в «Игре», и Николас возмущен тем, что его делают центром внимания, – первый намек на то, что вокруг него сгущаются тучи.

4–9. Ключи, заметки, тотемы и кодовые слова; опыт Николаса в CRS превращает текстуру повседневной жизни в материал шпионских романов.

4–9.





Гарри Каллахан (и ближе по духу и внешнему виду к душевному упорству Дэйва Тоски из «Зодиака»). Однако со временем экранный герой Дугласа будет покрыт тонким слоем грязи. В том же году, когда он получил «Оскар» за лучшую мужскую роль Гордона Гекко (у него беспощадная этика корпоративного рейдера и аллитеративное имя, напоминающее ящерицу), Дуглас приобрел еще более культовый статус в качестве главного героя фильма «Роковое влечение» (1987), семейного человека, чья связь на одну ночь с навязчивой депрессивной незнакомкой (Гленн Клоуз) угрожает его уютному существованию на вершине среднего класса.

Дэн Галлахер в исполнении Дугласа очень сильно наказан в «Роковом влечении» за грех похоти (Алекс Форрест в исполнении Клоуз почти столь же кровожадна и расчетлива, как Джон Доу), но наказание – преследование, домогательства, физические угрозы и похищение его очаровательной малютки-дочери – считается превышающим



10.

преступление. В то время как «Игра» вызывает в воображении ледяную двусмысленную блондинку в образе Кристины, меняющей облик сотрудницы CRS, в исполнении Деборы Кары Ангер – оммаж не только Клоуз в «Роковом влечении», но и соблазнительной убийце с золотыми волосами Шэрон Стоун в каноническом для Сан-Франциско «Основном инстинкте», – Финчер не особенно заинтересован в гендерной динамике. Тревожная податливость Кристины – часть ее работы в качестве сотрудника «Службы развлечений»; как с точки зрения Николаса, так и с точки зрения фильма в целом (что, по сути, одно и то же), она менее важна, чем жертвенная наивная Трейси Пэлтроу в ленте «Семь», поэтому у нее меньше возможностей для актерского воплощения. В фильме, полностью посвященном Дугласу и его мрачным неврозам, холодная,

вкрадчивая загадочность, которую Ангер продемонстрировала Дэвиду Кроненбергу в ленте «Авария» (1996) – не более чем поверхностная демонстрация. Полностью консервативный фильм, посвященный тому самому присущему яппи статус-кво, который фильмы Финчера будут рекламировать с разных точек зрения (включая прямую пародию на эротический триллер «Исчезнувшая», также о женщине, которая отказывается быть проигнорированной), «Роковое влечение» выхолостило свою звезду, чтобы доказать точку зрения на семейные ценности, а именно что их стоит защищать до самой смерти («семья, которая убивает вместе, остается вместе», в бессмертной формулировке Полин Кейл). Вместо этого «Игра» посвящена более профессиональной форме хищничества, точнее процессу создания фильма как упражнению в вертикальном доминировании. В фильме, наполненном наводящими на размышления удивительными композициями и умелым использованием света и тени, стараниями Савидиса, самым ярким и оригинальным изображением может быть кадр Николаса, разочарованного изнурительным процессом показа CRS, когда он встает, смотрит в сторону проекционной кабины, и вокруг него вспыхивает свет, вынуждая поднять руку к глазам.

Освещенный сзади силуэт Николаса больше всего похож на оленя в свете фар: еще недавно он мог видеть, но теперь ослеп. Помимо указания на то, что главный герой испытывает трудности с восприятием происходящего с ним (и вокруг него), кадр явно идентифицирует «Службу развлечений» и ее методы как принадлежащие миру кино – предприятие-иллюзион, торгующее эскапизмом в форме ловушки (и наоборот). Несмотря на то что фильм держит карты при себе на всем протяжении, в кадре с проектором, столь явно смоделированном по образцу пролога «Гражданина Кейна» (1941), Финчер показывает свою руку.

«Это не фильм о реальной жизни, – говорит режиссер в комментариях к «Игре» на DVD. – Это фильм о фильмах».

Традиционно существует два основных вида «фильмов о фильмах»: те, что рассматривают в качестве своего предмета историю или мифологию кино – либо эссеистически, как «В роли самого себя – Лос-Анджелес» Тома Андерсена

10. Общая двусмысленность «Игры» концентрируется в характере Кристины, уровень соучастия которой в том, что происходит с Николасом, продолжает расти.
11. Одиночество Николаса высшего класса – источник шуток и пафоса на протяжении всей «Игры», характеризует его (по словам Финчера) как современного Скруджа.
12. Извилистая топография Сан-Франциско и захватывающие дух виды имеют решающее значение для создания в «Игре» атмосферы паранойи, запечатленной с пугающей симметрией.

(2003) или «Хичкок/Трюффо» Кента Джонса (2015), либо через осознанные отсылки и оммажи существующим фильмам (например, собрание сочинений постмодернистов, таких как Брайан Де Пальма и Квентин Тарантино); и фильмы, которые документируют и драматизируют процесс создания кино, такие как «Американская ночь» Франсуа Трюффо (1973) или «Поющие под дождем» Стэнли Донена и Джина Келли (1952). Эти две подкатегории скорее изменчивы, чем исключительны. Например, «Поющие под дождем» используют условности закулисы мюзикла в качестве основы для сочетания исторической сатиры о первых пятидесяти годах Голливуда; история о каскадере Джине Келли, ставшем кумиром посетителей утренних сеансов, служит аллегорией перехода популярного кинематографа не только от молчания к звуку, но также от преобладания грубого физического фарса к технологической изощренности, сводящей на нет необходимость в смертельно опасных действиях.

Одна из лучших шуток в «Поющих под дождем» заключается в том, что жизнерадостный Дон Локвуд в исполнении Келли продолжает выходить невредимым из ситуаций, которые должны быть фатальными, – дружелюбная пародия на холодное безрассудство Бастера Китона в таких фильмах, как «Наше гостеприимство» (1923). В 1980-х «Трюкач» режиссера Ричарда Раша расширил эту идею до более метафизического измерения через историю контуженного ветерана войны во Вьетнаме (Стив Рейлсбэк), который забредает на съемочную площадку фильма о Первой мировой войне в середине съемок – еще одна фигура в стиле Китона, как и герой «Шерлока-младшего» (1924), но вместо того чтобы пройти сквозь экран, он натывается на заднюю стенку. Позже властолюбивый режиссер фильма Илай Кросс (его играл Питер О’Тул) предложит ему убежище от копов в обмен на роль каскадера проекта, смешав закулисную интригу с плотским экзистенциализмом полупрофессионального сорвиголовы на побегушках у упрямого Бога. «Игра», вероятно, ближе по духу и философии к недооцененной картине Раша, чем любой из ее тщательно аннотированных предшественников, снятых в Сан-Франциско. За специфическими особенностями сюжета, кто такой Николас Ван Ортон, как не любитель, безумно преданный своему делу каскадер? (Ему

даже пришлось пройти специальный медосмотр перед началом игры.)

Существенная разница между «Игрой» и «Трюкачом» состоит в отсутствии аналога Илая Кросса в исполнении О’Тула – здесь нет тщеславной авторитетной фигуры, выдвигающей гипотезу о потере жизни и конечностей как небольшой цене, уплаченной за искусство. Это отсутствие должным образом устраняет всякое чувство идеализма из комментария Финчера о том, что «“Игра” – это фильм о фильмах». Если CRS, согласно эссе Дэвида Стерритта для Criterion Collection<sup>6</sup>, является «зеркальной версией голливудской киноиндустрии», то ее результат, представленный фильмом, который разворачивается вокруг Николаса в реальном времени, представляет собой стандартный попкорновый триллер середины 1990-х. Вместо автора Финчер представляет обновленную версию «гения системы», безликого, технократического и ориентированного на прибыль предприятия, использующего клише на службе развлечений.

В эссе 2014 года в журнале Film Comment Ник Пинкертон описывает «Игру» как «наиболее полно

<sup>6</sup> Американская компания из Нью-Йорка, созданная в 1984 году совместно с Janus Films и Voyager Company с целью распространения в США и Канаде видеокассет со значимыми с художественной точки зрения кинофильмами. – Прим. пер.

реализованный фильм Финчера», восхищенно намекая на понимание режиссером «логики фильма в противовес разумному правдоподобию». Оставляя в стороне вопрос о том, является ли «Игра» более «полно реализованной», чем фильмы «Семь», или «Зодиак», или «Исчезнувшая» (что весьма спорно), Пинкертон склонен ссылаться на «логику фильма» как его основное достоинство и компас для интерпретаций. Продолжая аналогию Стерритта с игрой в голливудскую студию и упомянутой Пинкертоном «логикой кино», почерк CRS проявляется в том, чтобы втянуть клиентов в ситуацию, составленную из общих для триллеров элементов, начиная с их собственной самопрезентации как заговора загадочных самоуверенных людей. Отсюда все остальные детали истории узнаваемы и в этом саморефлексивном контексте допустимы – как тропы, ни больше, ни меньше: ничего нового. «[“Игра”] предсказуема, но полна сюрпризов», – написал Дессон Томпсон из Washington Post, точно указав на это конкретное противоречие, даже не пытаясь его изучить.

«“Игра” адаптирована специально для каждого участника», – отмечает вечно улыбающийся Джим Файнголд. Реплика, указывающая на то, что его партнеры знают Николаса так же хорошо, как он знает себя («вы левополушарный словесный фетишист»), а также

11.



12.





13. Надпись на стене: вернувшись домой и обнаружив, что его дом подвергся нападению вандалов, Николас сталкивается не только с осознанием собственной уязвимости и нарушением его личного пространства, но и с возможностью того, что обвинения, запечатленные в неоновых граффити, называющих его мягкотелым, изолированным богатым мудаком, соответствуют действительности.

13.











сигнализирующая об оценке Финчером собственного предназначения и, возможно, подтверждающая профессиональное согласие на его осуществление. Если «Игра» – это фильм о фильмах, то ленты, о которых идет речь, – это тематически сгруппированные, собранные на основе данных, проверенные рынком развлекательные, а не индивидуальные своеобразные произведения искусства: одно дело – вставить Николаса в переделанный «Заговор «Параллакс»», а другое – включить его, скажем, в фильм «Профессия: Репортер» (1975) Микеланджело Антониони.

В основном мейнстримная синефилия Финчера, сердце которой находится прямо в Новом Голливуде, определяет точное переплетение отсылок, встроенных в постмодернистскую текстуру «Игры» (здесь нет места Антониони), в то время как его умение соблюдать коммерческие условности (и язык рекламных роликов) подкрепляет сатирические императивы. (Краткая пародия на рекламу лекарств от головной боли, показанная по телевизору в ресторане, является такой комической искоркой.) Унизительность ситуации Николаса заключается в том, что он – звездный игрок (статус, усиленный кастингом Дугласа), погружающийся – сначала добровольно, а затем неудержимо – в мрачный кошмар фильма категории В.

Как и в ленте «Чужой 3», «Игра» наполнена образами и ощущениями упадка, начиная с флешбэка, визуально закодированного в том же 16-миллиметровом стиле, что и пролог, где отец Николаса неподвижно стоит на крыше своего особняка, прежде чем бесшумно прыгнуть с края, – прыжок, свидетелем которого стал его сын. Двойственный акцент на самоубийстве, связывающий первые три фильма Финчера – не только «Чужой 3» с кульминационным лебединым прыжком Рипли, но и «Семь» (Джон Доу мужественно выбирает самоубийство от руки полицейского), и «Бойцовский клуб» (рассказчик которого «убивает» свое второе «я», стреляя из пистолета себе в рот), – продолжается и в «Игре». Смерть старшего Ван Ортона служит обоснованием одиночества и ненависти Николаса к себе и порождает дополнительный уровень болезненного ожидания. У нас есть основания спрашивать себя не только о том, убьет ли игра Николаса, но и о том,

что вызванные ею отчаяние, паранойя и стыд могут заставить его сделать это самостоятельно.

В промежутке между жуткими воспоминаниями детства и собственным кульминационным принятием Николасом идеи на веру (следуя по стопам отца с еще более высокой точки зрения) прыжки и падения присутствуют в ряде игровых эпизодов, таких как безумная погоня с карабканием по пожарной лестнице над китайским рестораном или такси, с брызгами упавшее с пирса под мостом Золотые ворота (сцена, по-видимому, отголосок того, как отец Дугласа Кирк ныряет в гавань в фильме «Ярость» (1978)). Как следствие всех этих головокружительных образов, фортепианная партитура Говарда Шора разворачивает круговую, похожую на вихрь мелодию, которая вращается вокруг действия, – звук земли, несущейся нам навстречу, удерживаемой и растянутой в замедленной съемке, от которой волосы встают дыбом.

Возвращаясь к идее «логики фильма», невозможно проанализировать «Игру», не признав полную нелепость ее финальных эпизодов – дикое погружение в неправдоподобие, которое одновременно отражает и переворачивает достижение сценария Уокера для фильма «Семь». Не меньше, чем «Семь», «Игра» посвящена «полному завершению действия»: для того чтобы Николас сыграл – и «выиграл» игру, он не только должен пройти путь искупления, каким стало его приключение к югу от границы, где, как отмечает Телароли, он вынужден воспринимать деньги (которых у него внезапно нет) как конечный ресурс, а не как искусственно обильную абстракцию. Главное – что ему предстоит раскрыть механизмы собственных мучений и считаться с ними. Косвенное удовлетворение оттого, что принц превратился в нищего, перенаправляет его на более мятежную траекторию: наше желание полностью совпадает со стремлением Николаса изучить правила игры. Эта коррекция курса приводит к самому блестящему абсурдистскому набору фигур «Игры» – кадру с деньгами и концептуальному перевороту, а также обнажает компрометирующую ограниченность, лежащую в основе проекта. Первым успешным актом возмездия Николаса против CRS является обнаружение и изоляция Джима Файнголда, когда тот не работает; его отслеживают в

зоопарке Сан-Франциско, где клетка, полная рыскающих смертельно опасных тигров, указывает на способность его клиента к жестокому возмездию. «Прямо сейчас я чрезвычайно опасен», – рычит Николас, приставляя пистолет к животу актера и используя его, прямо как в кино, чтобы получить доступ к внутреннему кругу CRS, путешествие завершается краткой кинематографической ссылкой.

«Я отдергиваю занавес, – холодно говорит Николас с заднего сиденья машины Джима. – Я хочу встретиться с Волшебником».

Немногие американские фильмы были так глубоко изучены критиками и практиками, как «Волшебник страны Оз» (1939), сказка о взрослении, которая также по сути является метафорой шоу-бизнеса. Желание Дороти сбежать – отправиться куда-нибудь за радугой – почти аллегория ее появления в полноцветной фантазии, где каждый элемент унылого канзасского существования пересматривается и усиливается – другими словами, она оказывается в мире грез. В своей смеси причудливости и опасности Страна Оз становится проекцией подсознательных желаний Дороти, точно так же, как испытания и ужасы страны чудес служат персональным Чистилищем для Алисы. «Игра» представляет веселую вариацию финала «Страны Оз», заставляя Николаса войти в кафе CRS, чтобы увидеть каждого из значимых второстепенных персонажей фильма, собравшихся вместе во время обеденного перерыва. Они поражены

еще больше, увидев Николаса, чем он, увидев их. Ключом к дерзкому эффекту сцены является головокружительное равновесие, которое она устанавливает между сюрреалистическим и банальным – узор из запутанного, несформулированного заговора и будничного профессионализма. (Год спустя Питер Вейр сделал нечто подобное в «Шоу Трумэна» (1998), фильме не о фильмах, а о реалити-шоу, в котором Эд Харрис выступил в роли нового шефа каскадеров, вроде О'Тула из «Трюкача», манипулируя действием с высоты птичьего полета в высокотехнологичном командном центре.)

Пока Николас осматривает комнату, замечая лица, с которыми он сталкивался ранее, мы оказываемся в том же положении ошеломленного, слегка затуманенного узнавания. На ум приходят сонные протесты Джуди Гарланд, когда Дороти просыпается в Канзасе и воссоединяется с местными вдохновителями Железного Дровосека, Трусливого Льва и др.: «...И ты был там, и ты... и ты...» Отсылка «Игры» к «Волшебнику страны Оз» возмутительна и неуместна: Николас не девочка предпубертатного возраста, Сан-Франциско не Канзас, а волшебник не магическая фигура и даже не изворотливый двуличный шоумен а-ля профессор Марвел в исполнении Фрэнка Моргана, а корпорация шарлатанов, чья заинтересованность в насильственной капитуляции их «Дороти» – мужчины средних лет – всего

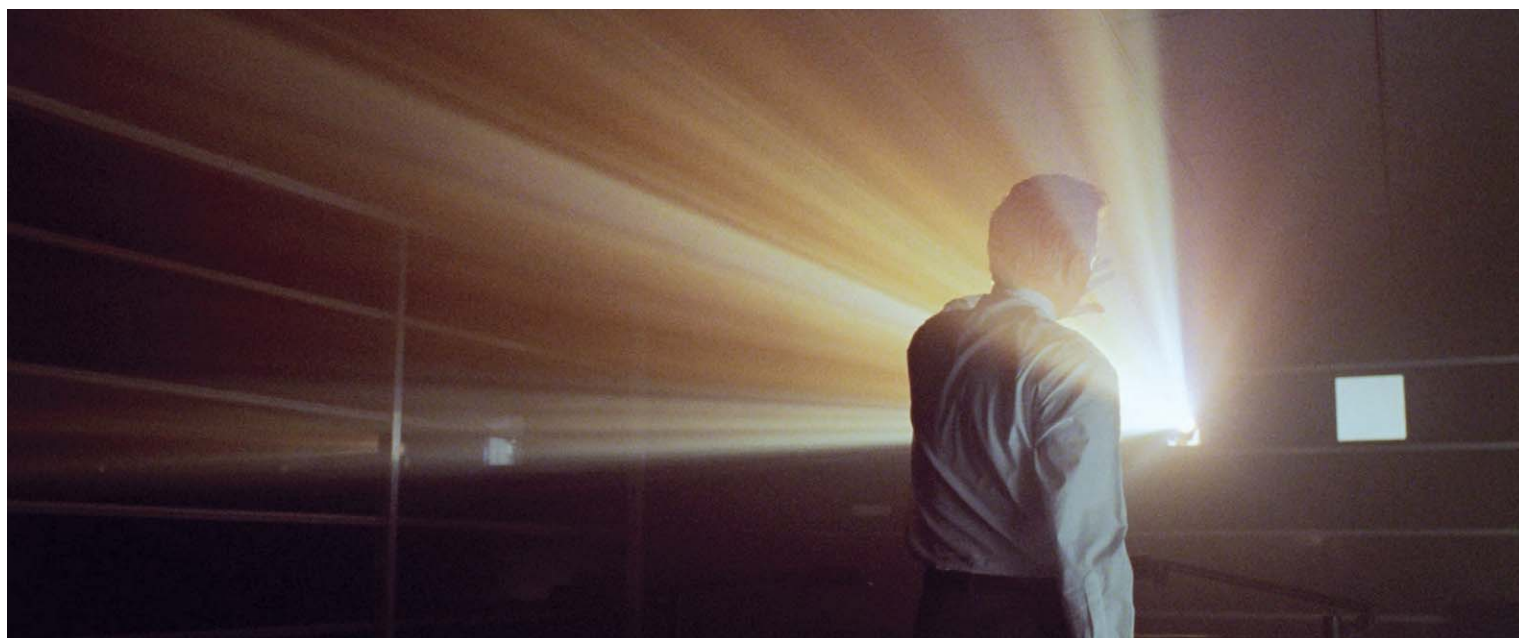
14–21. Процесс отбора в CRS показан так, чтобы напомнить процедуру приема в корпорацию *Parallax* в фильме Алана Дж. Пакулы «Заговор "Параллакс"», но «Игра» подчеркивает, скорее, нетерпение и раздражение Николаса, чем его замешательство или любопытство; он не столько искатель истины, сколько человек, пытающийся подавить самопознание.

22. Ослепленный светом. Уставившись в проектор в CRS, Николас не может мельком увидеть своих мучителей; изображение также ассоциирует безликих злодеев «Игры» с идеями о кинопроизводстве и съемках.

лишь вопрос зарабатывания денег.

Является ли Финчер волшебником, скрывающимся за занавесом? В 2014 году режиссер сказал IndieWire, что в итоге пожалел о том, что взялся за «Игру», потому что, оглядываясь назад, видит, что «не разобрался с третьим актом» – самоуничижительное заявление, объясняющее, как такое тщательно продуманное упражнение в кинологике все равно заканчивается признанием допущенных ошибок. Момент истины наступает, когда Николас, подпитываемый яростью и

22.





адреналином от желания разоблачить CRS раз и навсегда, размахивает своим оружием, но в этот момент Джим, Кристина и другие заговорщики начинают протестовать против того, что ситуация наконец действительно вышла из-под контроля – на этот раз по-настоящему. Они утверждают, что даже самые убедительные моменты унижения Николаса были фэйковыми – и полностью обратимыми, – но теперь, вооруженный и опасный, он собирается действительно причинить кому-то вред. Их ужас достигает апогея, когда он стреляет из пистолета и, к своему ужасу, попадает в Конрада, который прибыл на место происшествия в смокинге, с бутылкой шампанского, чтобы поднять тост за успешную шутку, а также за день рождения своего брата. Опустошенный тем, что, по-видимому, убил брата, и замученный воспоминаниями об отце, Николас прыгает с крыши офиса CRS только для того, чтобы приземлиться, пробив стекло, посреди тщательно продуманного званого вечера в его честь. Николас, оказывается, является последним кусочком головоломки, и он прибывает на большой скорости и точно по расписанию, поглощенный при столкновении гигантской посадочной площадкой с опознавательными знаками. Его место отмечено крестиком.

Все, что предшествовало прыжку Николаса и случилось после него, учтено в повествовании и тематике «Игры» с аккуратностью всех удвоенных событий и идей – визуальный контраст между скромным кафе и разукрашенным банкетным залом; сопоставление самоубийственного прыжка с духовным возрождением; сын, идущий по роковому пути своего отца, но выживший, чтобы рассказать историю, приземляется с хирургической точностью, которая почти устраняет нелепость происходящего. Почти. Застенчивость, с которой забрызганный Конрад дарит Николасу футболку с надписью «Меня накачали наркотиками и оставили умирать в Мексике, а все, что я получил, – это дурацкая футболка», служит самодовольным или застенчивым признанием поверхностности материала, семиотическим эквивалентом карты на выход – освобождения из тюрьмы.

Разборчивый, как пародия на голливудское *reductio ad absurdum* – на те усилия, которые студийные фильмы прилагают, чтобы смягчить любой потенциальный удар по зрителям, –

финал «Игры» в основном демонстрирует собственную отстраненность Финчера, сопровождая его «не совсем волшебный дух» извиняющейся ухмылкой. Чего не хватает в прочтении падения Николаса как добродушной сатиры на «бога из машины», так это убежденности, видимой в конце сравнительно менее совершенного – или «полностью реализованного» – фильма, такого как «Чужой 3». Рипли не принуждают к самоубийству, она выбирает его сознательно, не из-за усталости, жалости к себе или стремления идти по пути наименьшего сопротивления, а как сознательный, непреклонный жест средним пальцем системе, которая в противном случае вечно эксплуатировала бы ее (и существо внутри нее). В «Игре» нет настоящего «пошел ты», только «спасибо», скромно предложенное богатым человеком своим коллегам – на самом деле многим из них, – когда Николас отряхивается и входит в свою роль героя на час, благодарного Скруджа, потчующего окружающих анекдотами о собственном унижении.

Как правило, провокации Финчера, по крайней мере, кажутся достаточно экстремальными, чтобы оправдать их собственное существование, но, сетуя на свою неспособность решить третий акт «Игры», режиссер указывает на недостатки в материале и, возможно, также на ограничивающую жесткость его собственной чувствительности. Когда такой режиссер, как Дэвид Линч, пародирует «Волшебника страны Оз» в фильмах «Дикие сердца» (1990) или «Малхолланд Драйв» (2001) – вариациях, порой достаточно близких к ремейкам, ему удастся получить доступ к мифической силе истории, потому что его стиль не связан рациональностью или реализмом, двумя качествами, лежащими в основе творчества и мировоззрения Финчера. Неподходящий по темпераменту для того, чтобы принимать или потворствовать фантазии, он вместо этого стремится разоблачить или разрушить ее. Острота «Игры» как исследования искусственности, искажающей восприятие, компенсируется ее циничной настойчивостью в том, что искусственность – это все, что есть. Снимая фильм о притягательности и силе в высшей степени совершенной фальши, Финчер поддается ей, сплетая свою сверкающую паутину аллюзий вокруг неуклонно растущего избегания

23.



24.



25.



26.



чего-либо, подобного «реальности». Точное прочтение может заключаться в том, что «Игра» демонстрирует переход от одной нарциссической, неустойчивой фантазии к другой, чтобы психологизировать замкнутость и страх перед правящим классом Америки. Более скептически настроенный зритель мог бы увидеть в зеркальном кинозале Финчера структуру, отражающую немного, помимо его собственного интертекстуального мастерства.

Концовка «Игры» также содержит ее лучший кульминационный момент: высоко ценя свое публичное искупление и будучи полон духа прощения (а также всех денег, возвращенных на его счет), Николас соглашается разделить с Конрадом невидимый, но подразумеваемый астрономический счет за полученный в CRS опыт. Этот момент очень забавный, как написанный, так и сыгранный Дугласом (чей взгляд вниз на гротеск похож на молчаливое вздрагивание всем телом), в свете заявленной Финчером темы «фильма о фильмах». Великодушный жест Николаса прекращает его рабство в качестве актера-каскадера и превращает его в смесь платящего клиента (предлагающего компенсацию за оказанные «рекреационные услуги»)

и постфактум исполнительного продюсера/финансиста. Одним росчерком пера он дорого платит за свой собственный эскапизм и страдания: вероятность того, что Финчеру понравилось бы садистски мучить студийных финансистов после «Чужого 3» с помощью каких-нибудь забавных игр, очень велика.

Фильм, конечно, забавен, но в смысле событий, сваливающих на голову героя, «Игра» не заходит слишком далеко. Как и подобает фильму с транзакционным взглядом на человеческие отношения, «Игра» скрупулезно объясняет, что ее главный герой платит по счетам как в болезненной самореализации, так и в холодной звонкой монете. Но чувство, с которым мы остаемся после всей этой искусно подстроенной приостановки неверия – и всех этих крутых болезненных падений, заключается в том, что, по большому счету, Николаса просто обманывают. Он понял цель игры, которая никогда не была чем-то большим, чем его собственное оправданное унижение. Стимул к дальнейшим переменам кажется в лучшем случае слабым и, безусловно, выходит за рамки того, что Финчер хочет показать.

Как переделка «Волшебника страны Оз», «Игра» заменяет возвращение к роскоши обоюдоострым, люмпен-пролетарским признанием Дороти, что «нет места лучше дома» (даже когда дом – это пыльная лачуга посреди Великой депрессии). Как «фильм о фильмах» «Игра» подразумевает, что по-настоящему эффективный, преобразующий фильм – тот, который приглашает нас представить себя живущими внутри него, подвергающимися его радостям и ужасам, – способен побудить к подлинному размышлению и даже личному совершенствованию. Это, мягко говоря, подозрительно позитивное и заранее упакованное чувство – редкий пример того, как Финчер действительно пытается что-то продать. Даже если видение финального «эмоционального роста» вызывает сардоническую улыбку, с большим разоблачением, разворачивающимся как фантастическая пародия на «неожиданное спасение» – или, может быть, расширяя метафору фильма, завершающая вечеринка, на которой все актеры и съемочная группа присутствуют, наслаждаясь открытым баром, – провокация кажется слабой. «Игра» отступает от подлинного фатализма фильмов

«Чужой 3» и «Семь», где «завершенное действие» как для Эллен Рипли, так и для Джона Доу требует подлинной жертвы и даже саморазрушения – необходимости работать без страховки. При всем ее искусном стирании грани между фантазией и реальностью (а также между жизнью и кино) «Игра» настаивает на том, что есть линия границы, и остается на безопасной стороне от нее. Как и «Комната страха», это фильм, в котором унаследованное благополучие проблематизируется и даже ставится под сомнение (в фильме и в процессе его создания) только для того, чтобы быть пересказанным от имени сочувствующего главного героя. Помимо напоминания о саркастическом (и, в конечном счете, недальновидном) обвинении детектива Миллса в адрес Джона Доу в фильме «Семь» в том, что мировоззрение последнего не глубже, чем «в лучшем случае гребаная футболка», демонстративно дешевый сувенир Николаса, напоминающий о его собственных испытаниях, дополняет мотив «Игры» – «одежда делает человека» – нотой одноразового потребления, которое является неглубоким знанием – безвкусной эмблемой фильма, созданного волшебником, который осмеливается отодвинуть занавес и показать, что за ним нет вообще ничего особенного.



27.



28.



29.

- 23–26. Полагая, что он смертельно ранил Конрада, Николас совершает тот же роковой прыжок, который унес его отца; в данный момент кажется, что правила игры были случайно нарушены безвозвратно.
27. Место отмечено крестиком: «прыжок веры» Николаса завершился благополучным приземлением; заключительный этап участия в дорогостоящем платном унижении выполнен с точностью голливудской постановки.
28. Футболка, подаренная Николасу его братом, служит кульминацией искусственно созданного характера фильма в целом.
29. Эмоциональное воссоединение Николаса с Конрадом после грандиозного разоблачения оправдывает выбор последнего провоцировать и пытаться своего брата, заставляя его самосовершенствоваться.



Рис. А. «Трюкач», Ричард Раш, 1980 [Кадр]

Герой этой недооцененной драмы 1980 года – каскадер, который начинает подозревать, что режиссер на самом деле пытается убить его, – исследует те же темы контроля и уязвимости, что и в аллегории киносемак в «Игре».



Рис. В. «Заговор "Параллакс"», Алан Дж. Пакула, 1974

Триллер Алана Дж. Пакулы о журналисте, расследующем таинственную корпорацию, задал тон сцене в «Игре», где Николаса интервьюируют в CRS.

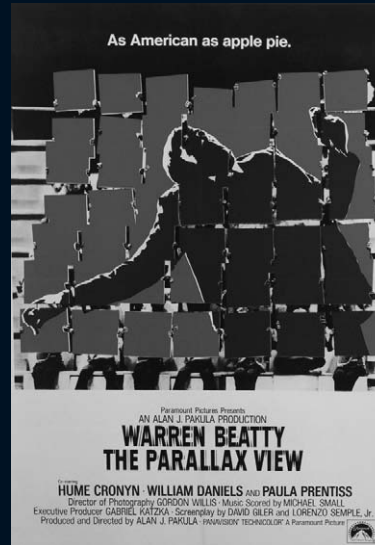


Рис. С. «Эта замечательная жизнь», Фрэнк Капра, 1946 [Кадр]

Ангел послан с небес, чтобы помочь отчаявшемуся бизнесмену, показав ему, какой была бы жизнь, если бы его никогда не существовало.



Рис. F. «Миссия невыполнима» [Телесериал]

Финчер сослался на шпионское шоу 1960-х годов в качестве отправной точки для сюжетного тона «Игры» как истории о секретных агентах.

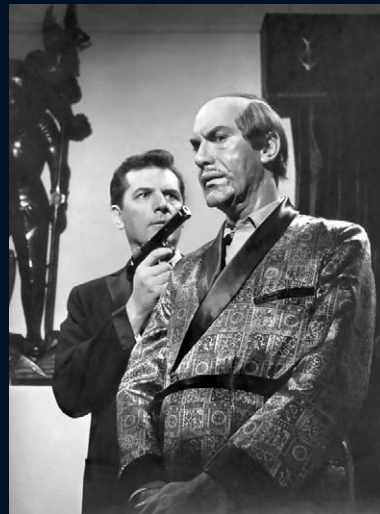


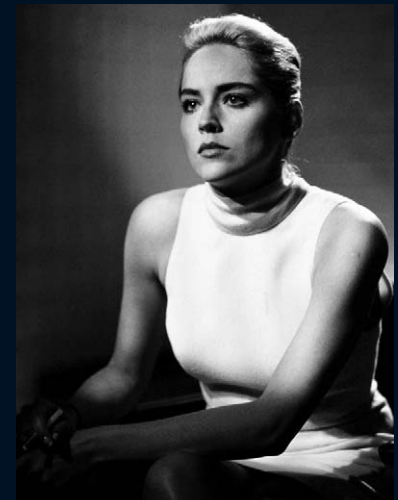
Рис. G. «Улицы Сан-Франциско» [Телесериал]

Участие в этом телевизионном сериале 1970-х годов о копях из Сан-Франциско сделало Майкла Дугласа настоящей звездой.



Рис. H. «Основной инстинкт», Пол Верховен, 1992 [Кадр]

В «Игре» используется холодный, рецессивный экранный персонаж Майкла Дугласа, созданный им в таких триллерах, как «Основной инстинкт», где действие также происходит в Сан-Франциско.



# В РАБОТЕ НАД ФИЛЬМОМ УЧАСТВОВАЛИ

СЦЕНАРИСТЫ МАЙКЛ ФЕРРИС, ДЖОН БРЕНКЕТО

ОПЕРАТОР ХАРРИС САВИДИС

МОНТАЖЕР ДЖЕЙМС ХЭЙГУД

БЮДЖЕТ 48 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ

КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ 109,4 МИЛЛИОНА  
ДОЛЛАРОВ

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 129 МИН

Рис. D. Jefferson Airplane

С рокерами в духе «мира и любви» связан самый смешной музыкальный эпизод «Игры»: песня White Rabbit [«Белый Кролик»] ревет, указывая на то, что Николас (и зрители) проникли в Зазеркалье.



Рис. E. «Волшебник страны Оз», Виктор Флеминг, 1939

Николас ссылается на классический семейный фильм Виктора Флеминга, когда требует «встречи с Волшебником», замышляя отомстить CRS.



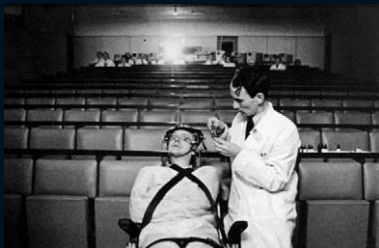
Рис. I. «Принесите мне голову Альфредо Гарсиа», Сэм Пекинпа, 1974 [Кадр]

Белый костюм, который Ван Ортон носит в Мексике, напоминает тот, что носил Уоррен Оутс в жестоком триллере Сэма Пекинпа.



Рис. J. «Заводной апельсин», Стэнли Кубрик, 1971

Психическое состояние Николаса во время визита в CRS навеяно эпизодом из фильма Кубрика, когда по отношению к героям применяют коррекционную терапию – «Технику Людовика».





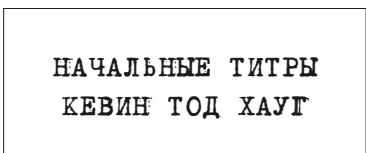
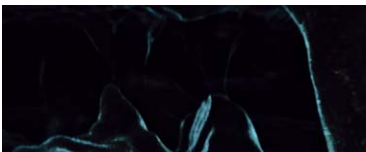
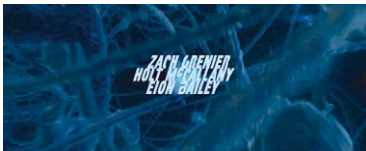
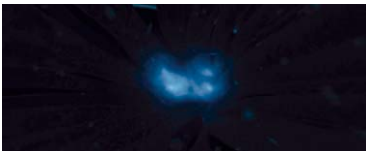








3.2



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
КЕВИН ТОД ХАУГ



«Видеоряд со вступительными титрами «Бойцовского клуба», полностью отрисованный на компьютере, был задуман как путешествие по «центру страха человеческого мозга». С головокружительной скоростью он несется по внутреннему пространству черепа, прежде чем сфокусироваться на человеке с пистолетом у виска, – адреналиновая сцена вызвала резонанс в СМИ.

## 3.2

# «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

1999

«Бойцовский клуб» начинается с отображения состояния ума, его титры появляются в отслеживающем цифровом кадре, исходящем из «центра страха человеческого мозга» и удаляющемся с головокружительной скоростью через внутренний ландшафт в реальный мир. Фильм начинается там, где заканчивается «Игра»: вооруженный человек поднимается по лестнице пустого офисного здания, мчится

наперегонки со временем, требуя аудиенции у Волшебника. Однако есть два существенных различия. Первое состоит в том, что наш главный герой – безымянный 29-летний страховой агент, которого играет Эдвард Нортон и которого до сих пор называют Джеком из-за его собственной привычки идентифицировать себя в третьем лице, – легко разоружается и быстро обнаруживает, что смотрит в дуло своего

собственного оружия. Первое, что мы видим после титров, – это фокус на широко раскрытые, вытаращенные глаза Нортон, выглядывающие из-за ствола пистолета, зажатого между его зубами. В кадре цитируется столкновение детектива Миллса, к чьей голове приставлен пистолет, с Джоном Доу в середине фильма «Семь»; то, что Брэд Питт теперь держит палец на спусковом крючке, усиливает этот акт хитрого











самоцитирования – один из многих в фильме, в котором также есть афишная тумба на заднем плане, рекламирующая провальную роль актера в фильме «Семь лет в Тибете» (1995).

То, что выглядит как надвигающееся убийство, на самом деле является потенциальным самоубийством; пресловутый человек за занавесом – это также человек, которого там нет. Внештатный восставший из ада Тайлер Дерден в исполнении Питта – не столько волшебник страны Оз, сколько волшебник Ид, плод воображения Джека.

В фильме, самые цитируемые реплики которого иронично очеловечивают бессознательные биологические процессы («Я – бушующий желчный проток Джека», «Я – ухмыляющаяся месть Джека» и т. д.), Тайлер – психическое алиби Джека. Он воплощает в жизнь антиистеблишментские побуждения своего хозяина с той физической и интеллектуальной ловкостью, которая ассоциируется со снами – или, может быть, с посещением кино.

В анархистском коллективе Тайлера «Проект “Разгром”» работает контингент коротко стриженных преданных последователей, называемых Космическими мартышками – дань уважения крылатым обезьянам, которыми командует Злая ведьма Запада из «Волшебника страны Оз», в то время как руководство операцией по изошренным розыгрышам в общественных местах напоминает если не философию, то методологию CRS. Не случайно одним из побочных увлечений Тайлера является работа киномеханика, тайно вставляющего порнографические кадры в фильмы для семейных утренних сеансов. С ножницами в руке он проповедует о «театре массового уничтожения», еще один псевдоавтор, ориентированный на детали, который занимает свое место в фильмах Дэвида Финчера наряду с Джоном Доу, убийцей Зодиак и удивительной Эми.

1–3. Причудливый любовный треугольник: статус Джека как посредника между его подругой по группе взаимопомощи, самозванкой Марлой и таинственным бизнесменом Тайлером Дерденом вводит в заблуждение, поскольку последний на самом деле является вымышленным человеком.

«Это называется “переключение”», – объясняет Джек. Он имеет в виду оптическую иллюзию, иначе называемую «сигаретными ожогами», – едва заметные отблески в углу кадра, отмечающие точку, где одна полоска целлулоида сменяется другой. Изображения в проекционной кабине отсылают к интерлюдии в кинозале «Игры», но это также злобно забавный концептуальный омоним, вонзающий иглу между двумя инициативами Тайлера: «смена бобины» и «реальные перемены»<sup>1</sup>. Постоянно курящий в «Бойцовском клубе» внутренний террорист, которого играет Питт, – это нечто вроде сигаретного ожога: неуловимое присутствие, пробивающее брешь в сфабрикованной реальности.

Как и «Игра», «Бойцовский клуб» – это фильм о паранойе, который бумерангом возвращает установку своего предшественника, разоблачая Джека как вдохновителя его собственных мучений – кукловода, злобно и беспомощно дергающего за свои собственные ниточки. Расширение прав и возможностей или виктимизация? Пассивность или свобода воли? Противоречие – вот название новой игры, с «первым правилом Бойцовского клуба – не говорить о Бойцовском клубе», подкрепленным вторым правилом (следующий куплет такой же, как и первый). Фильм Финчера отражает свои, по сути, диалектические темы через призму кризиса идентичности, с большим поворотом, удваивающимся как апперкот кульминации: за нарциссическим заблуждением внутри каждого рыхлого одинокого «белого воротничка», оплакивающего потребительскую карусель бессмысленных покупок и «друзей-одиночек», скрывается решительный, провозглашающий праведные лозунги неудавшийся Че Гевара, стремящийся освободиться от всего этого.

Тайлер не просто выдающийся физический образец, но и откровенный правдоруб в радикальном стиле Ленни Брюса или Эбби Хоффмана, который использует и перепрофилирует содержательную эффективность рекламной риторики конца двадцатого века, превознося удовольствия отказа, а не покупки. «Вы – это не ваша работа», – рывкает он во время одного из многочисленных криптомотивационных

<sup>1</sup> В оригинале – игра слов: «reel change» и «real change». – *Прим. пер.*

монологов, которые служат антипродажными стимулами. «Вы – это не то, сколько денег у вас в банке; вы не машина, на которой вы ездите; вы не содержимое вашего кошелька; вы не ваши гребаные брюки цвета хаки». Безжалостно негативная риторика Тайлера распространяется и на его собственную идентичность, или, правильнее сказать, на отсутствие таковой – различие, которое дает «Бойцовскому клубу» его второй, скрытый и более наблюдательный сатирический тезис. Тайлер хвастливо заявляет, что он такой, каким не является Джек («Я выгляжу так, как ты хочешь выглядеть; я трахаюсь так, как ты хочешь трахаться» и т. д.), но его генеральный план по разрушению башен из слоновой кости глобальных финансов путем серии контролируемых ударов, нанесенных в крупных городах, наконец осуществлен в том же образе франчайзинговой, безликой синдикации, являющейся обратной стороной его идеологии. «Проект “Разгром”» – это кодовое название, а также императив, но его третье значение – с акцентом на «проекцию» – обозначает нечто эфемерное, как тень; не столько альтернативу, сколько фантомного двойника.

Дубликаты, обманщики и подделки изобилуют в «Бойцовском клубе»; начальный кадр с изображением офисных ксероксов, жужжащих вдаль, отсылает к философу Вальтеру Беньямину и его дальновидному тезису 1935 года об «искусстве в эпоху механического воспроизведения». Здесь нет никакой тайны: «Копия копии», – монотонно бормочет Нортон на манер лоботомированного ученика. В той же вступительной сцене, через которую начинает выстраиваться мир «Бойцовского клуба», остроумно наклоненный кадр с изображением мусорного бака Джека, заполненного до краев фирменными упаковками, сначала напоминает вращающуюся космическую станцию (в комплекте с внеземными звуковыми эффектами), а затем космологию кофейной чашкой из ленты «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1967). Фильм Жан-Люка Годара – еще один пример, который разрушает четвертую стену между похожими на мантру повторениями своих собственных правил.

Метафора с кофеином усиливается благодаря упоминанию Нортон Planet Starbucks, явная отсылка к девяностым,





1.



2.



3.

которая сейчас не менее уместна и всемогуща. (И каково было хваленое предприятие Натана Филдера Dumb Starbucks, в котором комик создал пародию на кофейню на гигантской временной ярмарке, используя их логотипы, цветовую гамму и более безобидные штучки в стиле Adbusters<sup>2</sup>, пропагандируемые «Проектом ЯРазгром»?) Позже, пытаясь описать психологическую власть, которую

<sup>2</sup> Канадская некоммерческая организация, которая занимается вопросами антипотребительства и улучшения окружающей среды. – Прим. пер.

его воображаемый друг имеет над всеми находящимися на его орбите, включая, конечно, и самого героя, Джек останавливается на сардонической симметрии, называя ее «планета Тайлер».

Удвоение является преднамеренным. В «Бойцовском клубе» грань между бездушным конгломератом и догматическим несоответствием так же тонка и проницаема, как ткань, разделяющая мозговые оболочки (или древесностружечная плита стеллажа IKEA). И вот в чем загвоздка: Тайлер может быть всезнайкой, но его

системе взглядов никогда не удастся по-настоящему заменить собой умонастроение Джека. Вот почему вступительный эпизод «Бойцовского клуба» – это такая изящная нелогичная увертюра боевика, включающая те же обратимые полярности, которые всегда определяли стилистику работ Финчера. Все не так, как кажется. Как и в случае с Джоном Доу, стоящим на коленях в поле под опорами высоковольтной линии, человек по другую сторону ствола одерживает верх.





4.

#

Сценарий «Бойцовского клуба» был написан Джимом Улсом по одноименному культовому роману Чака Паланика 1996 года, известного своими провокационными работами. Члены подпольного клуба становятся последователями Тайлера Дердена в «Проекте "Разгром"», фактически переходя от избиения друг друга к «кулачному бою» против сил позднего капитализма. В своем предисловии к переизданию романа 2004 года Паланик размышляет о темах книги – катарсисе и жалости к себе – и связывает их с ситуацией в литературе, «[полной] романов, которые представили социальную модель, объединяющую женщин». Он цитирует такие бестселлеры, как *The Joy Luck Club* («Клуб радости и удачи») Эми Тан и *How to Make an American Quilt* («Как сделать лоскутное одеяло») Уитни Отто, и отмечает отсутствие соответствующих маскулинных примеров. С расчетливым смирением писателя, который больше не беспокоится о своем продвижении, он предполагает, что популярность его прорывного романа объяснялась спросом и предложением.

Вопрос о том, заполняет ли «Бойцовский клуб» в литературной или кинематографической форме эту пустоту, углубляет ее или исчезает в ней – или, подобно Тайлеру Дердену, существовала ли вообще когда-либо такая пустота, – был открытым в то время и остается таковым до сих пор. Спустя двадцать пять лет после публикации «Бойцовский клуб» выглядит как знаковое произведение, предвосхищающее, драматизирующее и, возможно, иллюстрирующее состояние, недавно обозначенное как «токсичная маскулинность», которую эссеистка *New York Times* Майя Салам в общих чертах определила как «серию культурных уроков... связанных с агрессией и

насилием». В своем эссе *New Yorker* 2019 года *The Men Who Still Love Fight Club* («Мужчины, которым все еще нравится "Бойцовский клуб"») Питер К. Бейкер проследил влияние романа на различные группы и сообщества, рассматривая его не как поучительную историю, а как руководство по стилю, включая боксеров-воинов выходного дня, хипстеров-пикаперов и реакционных защитников прав мужчин, заявляющих о своей виктимности перед лицом меняющихся гендерных норм и политики.

Летом 2019 года блогосфера была наводнена эссе и аналитическими материалами, посвященными тому, что Барри Херц из *Globe and Mail* выразительно назвал «непроходящим культурным синяком "Бойцовского клуба"». «[Фильм] популяризировал версию токсичного мачизма, которая была одобрена онлайн-троллями и ультраправыми», – высказал свое мнение Мэтт Миллер из *Esquire*, назвав «Бойцовский клуб» «кучей стилизованного дерьма». В аналитическом материале *Guardian* Скотт Тобиас отметил «предвидение и силу» фильма, охарактеризовав его как «хрустальный шар, который ошибочно приняли за культурный кризис». Ирония заключается в том, что долгосрочный взгляд на «Бойцовский клуб» проясняет его качество не больше, чем мгновенная реакция критиков, таких как Роджер Эберт, чье использование слова на букву «ф» – это было «фашист» – в его устрашающем разное в *Chicago Reader* оказалось редким случаем, когда мейнстримный законодатель вкусов сеет моральную панику по поводу выхода фильма на массовый экран.

В свете такой экстремальной реакции стоит разобрать цитату Паланика о его более очевидном каноническом романе. В том же предисловии, где он сопоставляет «Бойцовский клуб» с «Клубом радости



5.

и удачи», он характеризует свою книгу как «апостольскую» беллетристику в духе классического романа Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» 1925 года, который он описывает так: «выживший ученик рассказывает историю своего героя... и этого человека, великого героя, застрелили насмерть».

Именно Фицджеральд, как известно, сказал, что «признак высокого интеллекта – это умение держать в голове две противоположные идеи одновременно, не теряя при этом способности мыслить». Именно в качестве иллюстрации этого изречения – его благородства, а также его высокомерия – книга Паланика и фильм Финчера заслужили статус горячо обсуждаемых произведений. «Бойцовский клуб» не только глубоко диалектический роман, он пародирует и саму идею диалектики, разделяя своего главного героя – и его первоклассный интеллект – на персонажей, которые, хотя внешне и определяются их противоположными идеями, являются одним и тем же. Гаечный ключ в работе на самом деле всего лишь винтик в машине; диалектика складывается сама по себе, как уроборос.

«Я прочитал книгу и подумал: "Как из этого сделать фильм?"» – сказал Финчер Гэвину Смуту из *Film Comment* осенью 1999 года, повторив слоган экранизации Стэнли Кубриком в 1962 году скандального романа Владимира Набокова «Лолита» («Как они вообще сделали фильм из "Лолиты"?») В обоих случаях проблема перевода эпически сложного повествования от первого лица, сопровождаемого отступлениями, замечаниями и разрушением современной популярной культуры – и даже самого акта написания, – усугублялась проблемой содержания. План Финчера состоял в том, чтобы самому приобрести права, но его опередила та самая студия, чьи боссы мучили его в «Чужом 3». «Каждый



раз, когда я слышу название Fox, меня просто передергивает, – признался Финчер Эми Таубин. – Но я чувствовал, что должен довести дело до конца, поэтому я встретился с Лорой Зискин, главой Fox 2000<sup>3</sup>. Я сказал... настоящий провокационный акт заключается не в том, чтобы снять экранизацию за 3 миллиона долларов, а в том, чтобы сделать богатую адаптацию. А они такие: "Докажи это"».

Зеленый свет «Бойцовскому клубу» дал старший исполнительный директор Fox Билл Микэник, который поддерживал такие рискованные проекты, как «Тонкая красная линия» (1998) и «Булворт» (1998), и был мотивирован главным образом присутствием Брэда Питта, чей кастинг скрепил сделку так же, как участие Тома Круза позволило Полу Томасу Андерсону снять «Магнолию» (1999). Отношения между фильмами Финчера и Андерсона, в которых их покровители-кинозвезды взаимно выступают в роли гуру самопомощи, помогают уравновесить экстремальность «Бойцовского клуба» и маловероятное субсидирование студий в момент смены парадигмы американского кино. Успешное представление фильма в виде студийной ленты стоимостью 60 миллионов долларов было результатом дикого слияния художественной убежденности и восприимчивости руководителя, сродни Николасу Ван Ортону, готовящемуся к собственным (метафорическим) похоронам в конце «Игры».

Анализируя роман Паланика, сценарист Джим Улс выдвинул идею о том, что конечной целью «Проекта "Разгром"» будет уничтожение компаний, выпускающих кредитные карты. Как только Питт и Нортон согласились сниматься, Финчер и Эндрю Кевин Уокер попросили их внести свой вклад в создание адаптации участием в общих мозговых штурмах, призванных еще больше кристаллизовать и обнажить цинизм материала. «Они зависали в доме Питта или в офисе напротив знаменитого Китайского театра Граумана в Голливуде, где пили «Маунтин Дью», играли в NERF баскетбол<sup>4</sup> и часами разговаривали, обсуждая многочисленные темы фильма: маскулинность, потребительство, раздражающих начальников», – пишет Брайан Рафтери в своей книге *Best. Movie. Year.* («Лучшее. Кино. Года.»),

<sup>3</sup> Подразделение студии, ориентированное на выпуск «престижных кинокартин». – *Прим. пер.*

<sup>4</sup> Аркадная спортивная игра в баскетбол с изометрическим видом. – *Прим. пер.*

рассказывая о мужском объединяющем ритуале, подобном тому, что продолжал проводить «Бойцовский клуб».

Рафтери цитирует Финчера, который в конце процесса подготовки к съемкам буквально предъявил Fox ультиматум: «У вас есть семьдесят два часа, чтобы сказать нам, заинтересованы ли вы в производстве фильма». Другие примеры высокомерия режиссера можно найти в книге Джеймса Моттрама 2006 года *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood* («Дети Сандэнса: Как Маверик завоевал Голливуд»), который описывает расцвет «Бойцовского клуба» под носом консервативного медиамагната Руперта Мердока как «чудо, сравнимое с непорочным зачатием... Дистрибуцией [«Бойцовского клуба»] занималась компания, принадлежащая главному представителю той самой капиталистической системы, которую герои фильма стремятся разрушить. Она также была организацией, с которой Финчер столкнулся во время создания «Чужого 3». Оба автора с юмором ссылаются на «легендарный» первый показ финального монтажа Финчера для управляющего мозговым центром компании Fox, во время которого, по словам продюсера Арта Линсона, руководители «барахтались, как обезумевшие от кислоты карпы, недоумевая, как такое вообще могло произойти».

По рассказу Линсона эти люди представляются в форме рыб (назовем

4–5. Желание Джека дать отпор носителям власти начинается с его босса, но он направляет свое насилие внутрь; вместо того чтобы избивать парня, он вымещает гнев на себе и зарабатывает выходное пособие по состоянию здоровья.

6. Бессонный транс Джека также служит пародией на пристальный взгляд постоянного зрителя с расстояния в тысячи ярдов; подобные кадры подчеркивают его пустую, бездумную пассивность (и создают провалы в памяти, как позже в фильме у Тайлера).

7. Кадры Джеффа Кроненветта с верхним освещением делают глаза членов бойцовского клуба пустыми и запавшими, обезличивая их лица и предполагая отсутствие вдохновения или надежды.

6.



7.







8.

их студийными барракудами), которых оглушили взрывчаткой. «Бойцовский клуб» – это фильм, в котором тяжелая артиллерия используется для поражения серии статичных, регенерирующих из поколения в поколение целей. Во время рекламного ролика фильма Финчер неоднократно упоминал ленту Майка Николса «Выпускник» 1967 года, ранний фильм, точку сбора Нового Голливуда, как источник вдохновения для его собственного проекта, высмеивающего материализм (в фильме Финчера фолк-рок-дуэт Simon & Garfunkel, звучавший в картине Николса, превращается в современный дуэт The Dust Brothers<sup>5</sup>). Мужчина, который загоняет многообещающего Бенджамина Брэддока (Дастин Хоффман) в угол у бассейна и шепчет ему на ухо слово «пластик», описывает свою собственную эрзац-человечность. Для Финчера главным героем «Бойцовского клуба» был перевернутый Бен Брэддок, «парень, как описал его режиссер, перед которым не открывается целый мир возможностей». В «Выпускнике» приманкой была восходящая социальная мобильность, но с финансовой точки зрения Джек уже добился этого – «пластик» не обещание, а реальность, позволяющая выплачивать ипотеку. Его проблема – одиночество: он

<sup>5</sup> Лос-анджелесские продюсеры E.Z. Mike и King Gizmo, ставшие известными в 1980-х за счет своей музыки с использованием семплирования. – Прим. пер.

автомат, жаждущий общения с другими участниками конвейера.

«Бойцовский клуб» был снят Джеффом Кроненветом, чье использование мягкой, ненасыщенной палитры в сценах до прибытия Тайлера создает определенно депрессивную визуальную среду. При переходе от убогого флуоресцентного офиса Нортон к его тщательно продуманной дизайнерской квартире схема освещения остается идентичной, предлагая якобы оптимальное состояние «баланса между работой и личной жизнью» как форму Чистилища – состояние, диагностированное в том же году в «Офисном пространстве» Майка Джаджа (1999), еще одной комедии о трутне, выбравшемся из улья. Перспективное мастерство игры в сюжете Паланика дает Кроненвету и режиссеру фильма возможность играть с различными уровнями реализма, включая впечатляющий трюк виртуальной мизансцены, в которой квартира Джека превращается в трехмерный макет каталога IKEA в соответствии с его импульсивными телефонными покупками.

Эффект был достигнут с помощью камеры с управлением движением, которая искусственно создавала впечатление плавного панорамирования на все более меняющейся съемочной площадке. Возвращение к архаичным моделям кинематографического иллюзионизма

предвосхищало отслеживающие компьютерные кадры «Комнаты страха». Наложение друг на друга описания продуктов и ценники играют роль пробных вариантов для осязаемых начальных титров следующего фильма Финчера, а также зловещих каракулей на полях «Зодиака». Эпизод с IKEA подпитывает плотоядное желание режиссера укубить руку, которая его кормила, или, возможно, растерзать производителей, когда-то называвших его «продавцом обуви». Это говорит о том, что после продолжительных эпизодов в декорациях, изображающих разделенную по ячейкам жизнь Джека – и его эмоционально разделенное покровительство различным группам поддержки страдающих от болезней и наркомании в качестве бальзама от собственной духовной черствости, – сюжет «Бойцовского клуба» катализируется, когда взрывается идеально меблированная по каталогу квартира в стиле «Забриски Пойнт» (1970). Ее разрушение вынуждает Джека к совместному проживанию с Тайлером



9.





10.

в полуразрушенном доме на окраине безымянного города, «одни на полмили во всех направлениях».

В течение первых тридцати минут до официального появления Тайлера в сюжете – не считая вступительной перемотки вперед или подсознательных вставных кадров, которые на мгновение помещают его в поле зрения Джека (и наше собственное), – «Бойцовский клуб» ведет металлически бесстрастный и устало сочувствующий голос Нортон за кадром. Однако эта власть над звуком и изображением двойственна: в то время как каждый аспект кадрирования, монтажа и блокировки фильма зависит от точки зрения Джека, игра Нортон, его согбенная фигура как символ подбодорода означают бессилие. Сморщенная, беспомощная фигура в объятиях массивного, закаленного с медицинской точки зрения, выжившего после рака яичек Роберта Полсона (Мит Лоаф), который стал доверенным лицом (и позже вновь появится как мученик за дело «Проекта “Разгром”»), демонстрирует полную инфантилизацию в кадре, где Джек цепляется за массивные, отвисшие «сучьи сиськи» Роберта с мрачным намеком на извращенное материнство.

«Мы и есть мужчины», – скандируют члены группы поддержки больных раком яичек. Тщетное утверждение, ухмылка на фоне американского флага, присутствие которого высмеивает

их протесты против потенции. Не меньше, чем «Чужой 3», «Бойцовский клуб» опирается на монашескую сатиру «Цельнометаллической оболочки» с ее милитаристскими мантрами и похожими на улей скоплениями недифференцированной мужественности. Одним из самых остроумных штрихов фильма является то, что группа поддержки, «Бойцовский клуб» и «Проект “Разгром”» изображены как разветвленные сообщества со своими собственными кликами, ортодоксией и правами на инициацию. (Разоблачение в Harper's 2019 года Барреттом Свенсоном ситуации в мужском клубе в Огайо под названием Everyman читается как комбинация пародийного оммажа «Бойцовскому клубу», где рассказчик описывает «бесчисленные непрошенные объятия», а также соглашение о неразглашении, которое, кажется, – непреднамеренно и весело – следует мантре фильма с запечатанными губами.)

Уместность использования альфа-самца и рок-звезды, такого как Мит Лоаф, в качестве жертвы кастрации неоспорима, и его персонаж Роберт – одно из самых неизгладимых творений фильма: гигантский, эмоционально ненасытный голем, существующий в пространстве между сочувствием и презрением и в этом качестве являющийся побочным продуктом

8. В первой части фильма жизнь Джека изображена как цикл рекурсивного, срывающегося потребления; покупки в туалете; загнивающего стояние у вращающейся багажной карусели; бомбардировка названиями дизайнерских брендов и бессмысленными лозунгами – вот условия, которые привели к появлению на свет Тайлера.
9. Когда Марла заменяет пингвина в качестве «тотемного животного» Джека, это признак того, что она успешно захватила его сознание, став источником вдохновения, силы и разочарования.
10. Убожество дома на Пейпер-стрит отвергает стерильную, обезболивающую обстановку квартиры Джека, соответствующую его все более избитому телу и наводя на мысль о внутреннем, психическом пространстве, приведенном в негодность; засоренный унитаз – напоминание о мусорной корзине в офисе Джека, показанной ранее в фильме.



11. Поиск человеческих контактов — и сложная психология гомосоциальных связей — направляет Джека в материнские объятия огромного кастрата Роберта Полсона. Стратегически расположенный американский флаг указывает на некое более масштабное культурное условие мужского одиночества.









неоплутовской<sup>6</sup> чувствительности материала. И все же философско-материалистическая озабоченность «Бойцовского клуба» так же незаметна из-за его язвительной подростковой мизантропии, как Планета Тайлера из Planet Starbucks, но, цитируя Симпсонов – в частности, эпизод седьмого сезона «Лето 4'2», где Лиза проникает в группу крутых ребят, – все это пахнет напряжением, чувак. В «Чужом 3» и «Игре» Финчер скрывал свои антиистеблишментские настроения в облачении жанра, но «Бойцовский клуб» настолько откровенен в своих

друзьям по несчастью, что хочет потрахаться перед смертью, – это означает гуманистический упрек в адрес санитарных банальностей, но комментарий Джека о том, что она «[выглядит] как выглядел бы скелет Мэрил Стрип, если бы его заставили улыбнуться, придя на вечеринку, и быть очень милым со всеми», характеризует его как истинного правдоруба. Этот предвестник обманчиво саморефлексивного женоненавистничества, которое фильм извлекает из романа Паланика, не столько обратная сторона его мужской

в первую очередь была побочным продуктом творческого наследия.)

Марла Сингер из «Бойцовского клуба» – по-своему яркий и запоминающийся персонаж. «Это рак, верно?» – спрашивает она Джека в середине одного из собраний группы переживших рак, бледная и привлекательно растрепанная, в темных очках, несмотря на ночь. Сумасшедшее исполнение Хелены Бонэм Картер не только уничтожило репутацию актрисы как «королевы корсетов» студии Merchant Ivory, но и утвердило Марлу в качестве готического

12.



13.

провокациях, что они переходят от подтекста к основной теме со смешанными, хотя и яркими результатами.

Вы можете почувствовать, как Финчер напрягается, чтобы нанести оскорбление в сценах с группой поддержки, которые не соответствуют стандарту болезненной краткости, установленному в социальной рекламе «Курящего плода» с его обреченным заядлым внутриутробным курильщиком. Когда скелетообразная, лысая после химиотерапии пациентка Хлоя (Рэйчел Сингер) жалуется своим

сатиры, сколько сопутствующий ущерб. В своих более поздних фильмах Финчер реагировал на жалобы на гендерную политику, выдвигая на первый план блестящих, сложных, находчивых женщин в главных ролях, но в 1999 году «Бойцовский клуб» под определенным углом выглядел как ранняя и уродливая кульминация тенденций, проявленных в фильмах «Семь» и «Игра», с их в прямом и/или переносном смысле одноразовыми блондинками. (Версия Рипли в «Чужом 3», изображающая разгневанного андрогинного мученика, обладала весомостью, но все же

прототипа для архетипа кино рубежа тысячелетий: так называемой «девушки мечты», тех свободных духом женщин, которые, как выразился Натан Рабин, «учат задумчивых, одухотворенных молодых людей принимать жизнь с ее бесконечными тайнами и приключениями».

Марла не столько свобододлюбива, сколько депрессивна, и заявленная ею программа немного отличается от позитивного варианта, изложенного Рабином (примерное наблюдение: «презерватив – вот хрустальная туфелька нашего поколения»). Ее

<sup>6</sup> Отсылка к авантюристическому роману. – Прим. пер.



статус «девушки мечты» следует главным образом из того, что она является устройством, которое Финчер и «Бойцовский клуб» используют с холодной механистической точностью на уровне сюжета и темы. С точки зрения сюжета фильма Марла появляется там сначала для того, чтобы расстроить Джека, подключившись к его проекту с «эмпатическим туризмом», усугубляя его чувство вины за то, что он симулировал боль в компании настоящих страдальцев, а затем для того, чтобы вбить клин между ним и Тайлером, став не таким уж тайным партнером по переписке с последним. Конечно, поскольку Тайлера не существует, это означает, что Марла спала с Джеком, преобразуя его собственническую ревность в симптом шизофрении и подрывая свою беспечную, беззаботную личность настоящей путаницей из-за непоследовательного поведения ее любовника. («Вы доктор Джекилл и мистер Осел», – выпаливает она в разгар кульминации в конце фильма.)

В репрезентативной матрице «Бойцовского клуба» Марла существует как еще один двойник Джека – его поведенческий близнец с теми же склонностями к жалости к себе, а также как вторжение нетипичной, но безошибочно узнаваемой женственности в гомосоциальную (и периодически гомоэротическую) вселенную «Бойцовского клуба». Как и Рипли в «Чужом 3», она – хладнокровная Венди, спускающаяся в жилище Потерянных мальчиков; когда Джек заключает ее в крепкие объятия во время группового сеанса объятий, она становится

фигурой матери-шлюхи, еще более двусмысленной, чем Роберт Полсон. Она также является визитной карточкой для выхода из заключения за беспричинный сексизм и «разговоры в раздевалке», в которых мужской творческий мозговой центр «Бойцовского клуба» участвует под эгидой поверхностной критики. «Меня так не трахали со времен средней школы!» – восклицает она после одного атлетического сексуального сеанса с Тайлером, свидетельствуя о его (и, конечно же, Питта) потенции, в то же время о-очень неловко намекая на педофилию. Отсутствие явного комедийного аспекта в этой сцене не может скрыть общий мрачный юмор фильма.

Приписывание Марле ненасытных аппетитов и извращающих неврозов ради повышения комического эффекта со временем приводит к чувству дискомфорта. Упоминание «средней школы» служит заменой оригинального диалога в тексте Паланика, где Марла говорит Тайлеру: «Я хочу сделать тебе аборт». Когда глава Fox 2000 Лора Зискин побледила от его использования в сценарии, Финчер настоял на том, что все, что он предложит в качестве замены, будет включено без вопросов. Как сообщает Сезин Келер из Looper в своей статье в Collider «Невысказанная правда о “Бойцовском клубе”», когда [Зискин] услышала заменяемую реплику про среднюю школу... она заметно съезжилась и умоляла [Финчера] вернуться к первоначальному варианту диалога». Автономность становится неотличимой от мстительности: «Я – Ухмыляющаяся Мстель Дэвида Финчера».

Игра Бонем Картер в «Бойцовском клубе» безупречна – она бесстрашна, изобретательна и настроена на ту же волну, что и ее звездные коллеги по фильму. Это не мешает Марле казаться куклой чревоушателя (или, может быть, Невестой-трупом). Если, как утверждал Поли Доил в Vice, «Бойцовский клуб» «был воспринят разрозненными радикальными мужскими онлайн-сообществами (известными как «маносфера») как своего рода евангельский текст», то, конечно, не случайно, что его одинокая женская героиня стилизована под злодейку-экзгибиционистку, с добавленным унижением оттого, что в заключительном акте ее низводят до квази-«девицы в беде» – неубедительный стимул для

Джека попытаться противостоять намерению Тайлера ее уничтожить, чтобы женщина, которую он любит, случайно не пострадала в хаосе.

Логистические вершины центрального любовного треугольника «Бойцовского клуба» сложны, но они также похожи на перипетии в духе Гэтсби, когда Марлу тянет к Тайлеру за его таинственность и харизму. Эту динамику в стиле «Свенгали» она разделяет с Джеком, даже несмотря на то, что он возмущен ее подтекстом (то есть тем, что Тайлер околдовал их обоих). Экстраординарная игра Питта свидетельствует как о его талантах, так и о фетишистском внимании режиссуры Финчера. За несколько лет до признания «самым сексуальным мужчиной на свете» актер стал настоящим сексуальным объектом «Бойцовского клуба». Сначала Джека отвлекает и выбивает из колеи Марла с аурой роковой женщины. Затем герой встречается с Тайлером в самолете во время одного из своих ночных полетов, после чего Джек очаровывается и фиксируется на новом человеке. С этого момента мы видим персонажа исключительно глазами, полными благоговения и желания.

Каждый аспект мизансцены «Бойцовского клуба» направлен на прославление безупречного, отлично скроенного тела Питта и его модного безвкусного гардероба – бесцеремонно дрянной элегантности, которая не столько бросает вызов или противоречит голливудским условностям ведущих актеров, сколько переосмысливает их в терминах поколения X. Фамилия Тайлера отправляет к Курту Кобейну, а множество его кричащих, гламурных нарядов и дурацких аксессуаров (особенно огромные солнцезащитные очки) напоминают радостно-угрюмую позу фронтмена группы Nirvana, выступающего против знаменитостей. Тем временем выгоревшая красная кожаная куртка персонажа указывает на портновское наследие другой преждевременной жертвы молодежной культуры: Джеймса Дина в фильме «Бунтарь без причины» (1956), которому

12. «Копия копии копии». Усталость Джека от регламентированного, скопированного мира становится ироничной в контексте тщательной террористической кампании Тайлера, который выступает против конформизма, моделируя его и требуя того же от своих последователей.
13. «Проект “Разгром”» дает Джеку и Тайлеру (непременно) общее чувство цели и приводит к более организованному жизненному пространству, хотя оно по-прежнему отражает маргинальную эстетику стиля «сделай сам».
14. Яркие костюмы Тайлера напоминают гранж-глем-шик рок-звезд начала 1990-х, таких как Курт Кобейн из Nirvana.



14.



аналогично была отдана дань уважения в сингле группы Replacements 1989 года I'll Be You («Я буду тобой» – вполне подходящее альтернативное название для «Бойцовского клуба») через героя, которого называют «безоговорочным бунтарем». Тексты Пола Вестерберга шуточно сократили дистанцию между идеализмом и аномией, таким образом предвосхитив собственное лирическое мастерство Кобейна, проявившееся два года спустя в композиции Smells Like Teen Spirit, где социальное восстание гранжа было сформулировано как своего рода антиинтеллектуальный вирус: «Я чувствую себя глупым и заразным».

Вестерберг и Кобейн оба были звездами студенческого радио из-за того, как они вживались в образ и высмеивали поведение рок-звезд. В «Бойцовском клубе» есть следы обоих певцов: бессмертный рефрен Вестерберга из Bastards of Young – «мы ничьи сыновья» – повторяется в возбуждающем толпу монологе Питта, обращенном к его последователям, о разочаровании, которое они испытывают как «промежуточные дети истории», в то время как Марла прекрасно соответствует образу и темпераменту дублерши Кортни Лав. Эпиграфами могли бы послужить несколько замысловатых текстов Nirvana: «Я так счастлив, потому что сегодня нашел своих друзей; они у меня в голове»; «То, что ты параноик, не значит, что тебя не преследуют». Что касается фразы «Я чувствую себя глупым и заразным», она подводит итог беспрекословной, безжизненной преданности, которую испытывают все герои фильма к Тайлеру Дердену. Джека и Марлу объединяет с Робертом Полсоном или пустоглазым помощником «Проекта «Разгром»», механиком в исполнении Холта Маккэллани, воображаемое пространство, которое Финчер пытается в подлинной, хотя и мучительно фицджеральдовской манере сконструировать как арену для поклонения и разрушения. «Бойцовский клуб» позволяет фашистской риторике Тайлера говорить за себя через бесцеремонную командную интонацию Питта и доверяет – или поручает – аудитории анализ своего содержания.

«Мой вердикт по «Бойцовскому клубу» уже вынесен, – написал британский критик Александр Уокер в Evening Standard после премьеры фильма на Венецианском

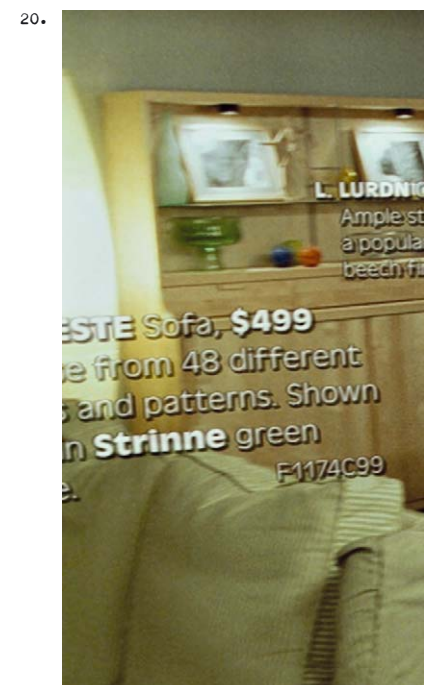
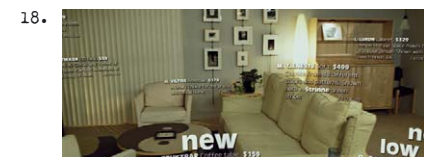
15–22. Жизнь имитирует рекламу, когда кондоминиум Джека превращается в трехмерный каталог IKEA: невероятно забавный оптический эффект, который показывает собственный опыт Финчера в высококлассной коммерческой рекламе.

кинофестивале. – Фильм не просто о молодых парнях, избивающих друг друга до полусмерти голыми кулаками в тайных бойцовских клубах... Он некритически закрепляет принципы, которые когда-то лежали в основе политики фашизма... пропагандирует боль и страдания как добродетели сильнейших [и] попирает ногами все демократические приличия». Отзыв Уокера по меньшей мере столь же гиперболичен, как и фильм, который он намеревается осудить, и в нем прослеживается тенденция критики проводить знак равенства между содержанием фильма и его изначальным замыслом – проблема зашоренного восприятия, с которой часто сталкиваются сатирические произведения.

В то же время это указывает на опасность решения Финчера – блестящего, неверно просчитанного или немного и того и другого – использовать в фильме целый арсенал клиповых приемов, освоенных еще во времена рекламного бизнеса. Испуганный, осуждающий подход притчи эпохи Эйзенхауэра, такой как «Лицо в толпе» Элиа Казана (1957), с его простонародным популистским демагогом, продающим змеиное масло нации невинных, был бы слишком прямолинейным для потребителей, отравленных иронией девяностых. Поэтому, как Кубрик в «Заводном апельсине», Финчер складывает колоду с точки зрения идентификации и соучастия, связывая нас с Джеком и Тайлером посредством агрессивно субъективного стиля повествования и представляя окружающее общество как корпоративный адский пейзаж, чьи легко обижаемые обитатели – не более чем Маргарет Дюмон<sup>7</sup>, ожидающая взбучку от Марксов – Карла или Граучо, смотря кого выберете.

Для критика, мыслящего буквально, желание «Бойцовского клуба» получить свой торт и съесть его – представить

<sup>7</sup> Американская комедийная актриса, известная прежде всего своими совместными работами с братьями Маркс, вместе с которыми снялась в семи кинокомедиях. – Прим. пер.



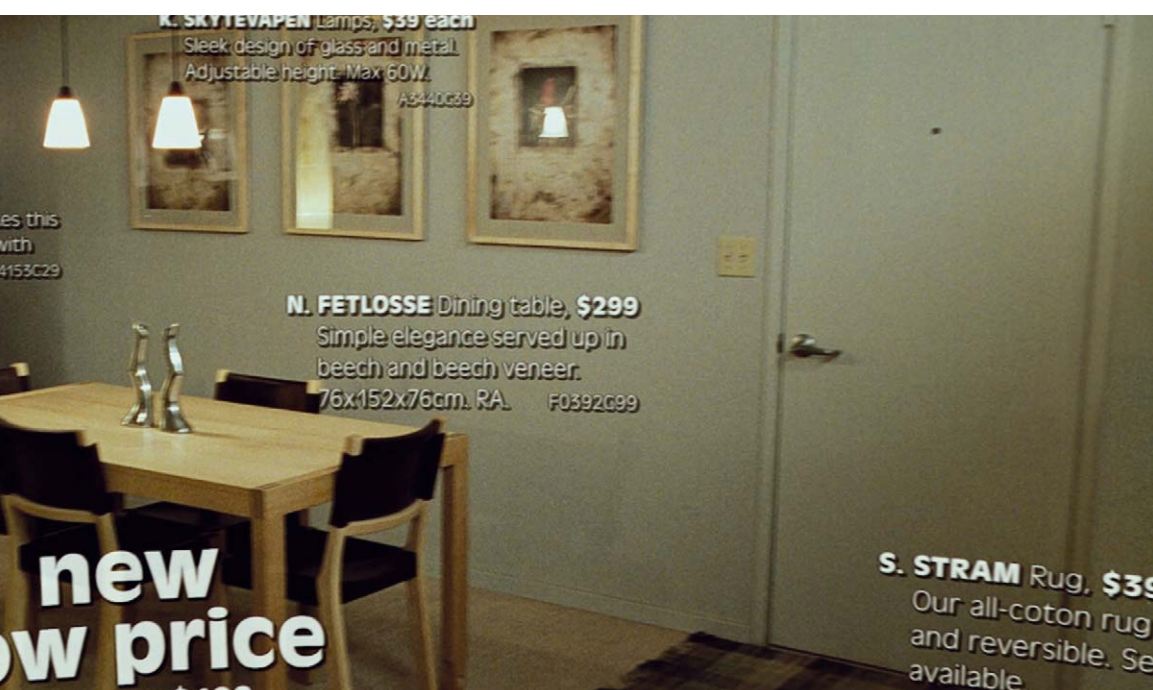


привлекательный аватар революции и поддержать его намерение помочиться в общую чашу для пунша – равносильно безответственному лицемерию. Однако у юношеского запала «Клуба» есть свои преимущества. Стоит противопоставить тактические удары Финчера робким маневрам бумера в другом фильме этого же года, «Красоте по-американски». Это история об отце из пригорода, который отказывается от бесплодной деятельности, дабы вновь пережить свою расточительную юность. Однако из страха он отказывается от лишения девственности местной принцессы-подростка и получает наказание за свою порядочность: убийство от рук подавленного, странного, коллекционирующего нацистские памятные вещи военного. Короче говоря, «Красота по-американски» более чем усиливает аргументы в пользу необходимости «Бойцовского клуба». Когда Джек заканчивает сфабрикованный скандал перед своим боссом, произнося вполголоса: «Я хотел бы поблагодарить

«жить за счет жира земли». Их план «вновь продать богатым дамам их толстые задницы» – это предложение, достойное Джона Доу. Общаясь за кружкой пива в забегаловке, пара ведет светскую беседу о Джоне Уэйне Боббитте – таблоидном святом покровителе кастрации и значительной псевдознаменитости девяностых – и в своих фантазиях критикует Уильяма Шетнера и Ганди. Последний – выбор Тайлера в качестве исторического спарринг-партнера, и он отдает дань уважения лидеру пассивного непротивления, когда позволяет гангстеру жестоко избить себя до полубессознательного состояния – близкая к Христу пафосная игра, где моральный авторитет достигается избиением до полусмерти.

Такие сцены насилия, в которых вы отчетливо слышите хруст костей, создают головокружительные моменты в физической реальности «Бойцовского клуба», устраивая своего рода интервенцию (назовем это «Проект "Разгром"») против обезболивающего компьютерного зрелища конца девяностых, одновременно обещая верность внутренне воплощенной феноменологии плутовской фантастики и покрытым шрамами историям мужского садомазохизма. Ключевая фраза, произнесенная Джеком после того, как он избил блондина Джаред Лето с символическим прозвищем Ангельское Личико, потенциального соперника в борьбе за статус любимчика Тайлера и возможный объект сублимированного желания его альтер-эго: «Я хотел уничтожить нечто красивое».

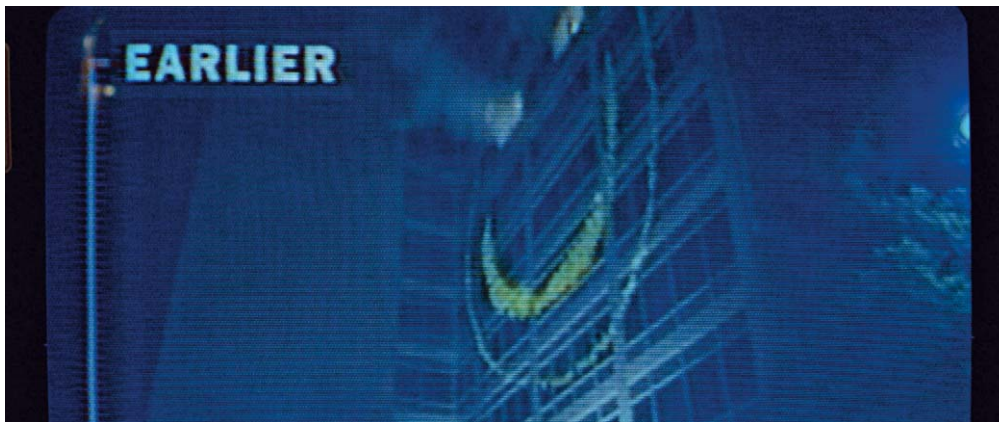
Красота разрушения – конечная точка «Бойцовского клуба», точно так же как сам «Бойцовский клуб» с его боями голыми кулаками предвосхитил квазиэротизм современных соревнований по смешанным боевым искусствам (ММА) – без рубашек, без обуви, без пощады. Финал, в котором башни Всемирного торгового центра рушатся под звуки сингла альтернативной рок-группы Pixies Where is My Mind? 1988 года, звучащего в ретроспективе как дрожащее, сверхъестественное изображение 9/11 – сюрреалистическое видение со спецэффектами, которое в 1999 году, на пороге нового тысячелетия, предвещало нечто нехорошее – и это произошло двумя годами позже. Кадр, на котором Джек и Марла спокойно



Киноакадемию», шутка в целом звучит так: «У "Бойцовского клуба" нет никаких перспектив на "Оскар"».

Мантия антипрестижного шутника подходит Финчеру, который с апломбом разыгрывает свои гротескные пьесы. В начале своего бунтарского пути Тайлер и Джек разговаривают клинику липосакции, эффективно воплощая в жизнь лозунг самообеспечения





25.

наблюдают за катаклизмом со своего возвышения, завершает кубрикианский «рог изобилия» фильма, отсылающий к финалу ленты «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» (1964), в котором использовалась сентиментальная любовная песня времен Второй мировой войны We'll Meet Again («Мы встретимся снова») в искусном контрапункте к кадрам грибовидного ядерного облака. Здесь влюбленные видят конец света таким, каким они его знают, согласно безмятежному описанию Фрэнком Блэком спасения как нарушения равновесия: «С ногами в воздухе и головой на земле».

Where is My Mind также завершает главную концептуальную шутку «Бойцовского клуба», закодированную еще в прологе в ситуации с псевдозаложниками. Понимая, что Тайлер на самом деле не может держать его под прицелом, потому что Тайлера не существует, Джек признает блеф своего воображаемого друга. Точно так же как он физически подчинялся синаптическим командам Тайлера в прошлом – от избиения его на парковках и в офисах до грубого секса с Марлой и руководства

«Проектом “Разгром”», он стреляет из пистолета себе в рот.

Поскольку Тайлер является рок-звездой, на ум приходит название сингла Дэвида Боуи 1972 года Rock'n'Roll Suicide («Самоубийство рок-н-ролла»), за исключением того, что этот гимн эпохи Ziggy Stardust был об исполнителе, томящемся в расцвете сил. Убежденность Джека в уничтожении своего теневого «я» на пике его власти и вершине влияния ближе к самоуничтожающей стратегии ухода Курта Кобейна.

В рок-опере 2003 года «Американский идиот» группы Green Day разыгран этот интернализированный «бог из машины». Безымянного главного героя истории заставили совершить революцию собственного альтер-эго как метафору его разочарования: «В моем восприятии / это мое личное самоубийство». «Американский идиот» был записан в значительной степени под влиянием групп Replacements и Nirvana, а также Pixies, чья спокойная и громкая звуковая динамика отразилась на структуре песен Билли Джо Армстронга. Это также своего рода парадный салют «Бойцовскому клубу», вплоть до любовного треугольника в стиле Гэтсби между безымянным рассказчиком, его

воображаемым другом «Св. Джимми», а также симпатичным молодым панком («Как его там»), который проникает в анархистский коллектив и разжигает страсти.

Как бывшие южнокалифорнийские злоумышленники, которые достигли миллионных продаж благодаря своему привлекательному насмешливому ремеслу, Green Day стали легкой добычей критиков в лице ненавистников и разочарованных фанатов за то, что они «продались» – преступление, усугубляемое их долговечностью в качестве лидеров стадионного рока, – участь хуже смерти, если судить по панк-репутации. Постановка «Американского идиота» на Бродвее и его превращение в запись для музыкального автомата завершила круг. Успех мюзикла как высококлассного сценического развлечения сделал его символом глубоко прочувствованного протеста миллениалов против заразной глупости (и политизированного бессмертия) второй администрации Буша – если не лицемерной, то, по крайней мере, сомнительной. Настрой Армстронга на то, чтобы вывести из равновесия «нацию, контролируруемую средствами массовой информации», привел к созданию устойчиво прибыльного произведения интеллектуальной собственности, написанного в духе шедевра группы The Who 1973 года – альбома Quadrophenia, чей главный герой также разделен на несколько личностей, но в конечном счете ближе к его предшественнику, мюзиклу Rent<sup>8</sup> группы Gen-X. В нем проповедуется автономная жизнь вне благ цивилизации с интерлюдиями группы выживших и акцентом на героической фигуре режиссера-экспериментатора, раздраженно предупреждающего нас в духе Дердена<sup>9</sup>: «В Америке конца тысячелетия ты – то, что тебе принадлежит».

Культурным преимуществом «Американского идиота» и «Богемы» был их недвусмысленный прогрессивизм – льстившая публике тактика мюзиклов мелодично подпевала либеральному хору. Оба шоу подтверждают утверждение Ричарда Дайера о том, что мюзиклы представляют то, как будет выглядеть утопия, а не то, как она будет организована, в то время

8 В русском прокате – «Богема». – Прим. пер.

9 Американский боец смешанных единоборств. – Прим. пер.



как «Бойцовский клуб» – который, строго говоря, не является мюзиклом, но полностью заряжен энергией и эстетикой альтернативного рока и панка и завершается приветствием «всего поющего и танцующего дерьма мира» – рассматривает организацию антиутопии и сплавляет лесть и унижение, что значительно затрудняет его классификацию. Глупые поступки, совершенные участниками «Проекта “Разгром”» по приказу Тайлера и описанные в серии газетных заголовков, упоминающих «загрязнение» общественных фонтанов, катапульты с фекалиями и бритых обезьян, одновременно являются более мягкими примерами публичных сообщений Джона Доу в фильме «Семь» и хихикающего подтверждения существования реального мира «Бойцовского клуба», вплоть до его корпоративного спонсорства. Финчер раз и навсегда устанавливает связь между собой и своими антигероями, вставляя снимок мужских гениталий в финальные кадры фильма.

Подсознательный коммерческий кадр «Бойцовского клуба» читается как селфи с рейтингом X – изображение художника как извращенца (или, может быть, с учетом 1999 года, очень умного мудака). Но именно сцена, в которой Джек в ужасе и экстазе наблюдает с пассажирского сиденья мчащейся машины, в то время как Тайлер, сидящий в очень метафорической позе на водительском сиденье, насмешливо отпускает руль, подводит итог заинтересованности Финчера в материале, а также его ошибочному, но неоспоримому достижению. Здесь автор выступает в роли манекена для краш-теста. Он сам, его фильм и аудитория мчатся по полосе препятствий, состоящей из промышленных ловушек и экранных табу – потрепанных, избитых, но никогда не наскучивающих.

Такие жесты могут быть, а могут и не быть примерами функционально первоклассного кинематографического интеллекта. В конечном счете заманчиво привести один из самых цитируемых моментов «Бойцовского клуба» – саркастический, не слишком риторический вопрос Тайлера Джеку: «Каково тебе быть умным?» – и переадресовать его этому очень умному фильму, снаряду с полым наконечником, взрывающему изнутри его самодовольство, подпитываемое коктейлем «Маунтин Дью». Заманчиво,

но не обязательно справедливо, поскольку критиковать «Бойцовский клуб» за неспособность разрешить его бесчисленные противоречия, по крайней мере, так же глупо, как радоваться его непоследовательности. Как однажды высказалась рок-звезда еще более культовая, чем Курт Кобейн или Фрэнк Блэк (или Эд Ковальчук из группы Live, чья эпизодическая роль официанта – жемчужина в коллекции блестящих безделушек Финчера «Я люблю девяностые»): «Это тонкая грань между глупостью и умом». И «Бойцовский



24.

клуб» – это балансирование на том же натянутом канате, где потерял опору аллегорический «бедный-маленький-богатый человек» из фильма «Игра». Какими бы ни были его недостатки, нервный срыв не входит в их число.

23. Гигантский смайлик, выжженный на стене офисного здания, – это эмодзи до того, как было придумано это слово, и еще один намек на группу Nirvana; газетные вырезки, освещающие кампанию Космических мартышек, напоминают заголовки таблоидов, отмечающие прогресс Джона Доу на протяжении всего фильма «Семь».
24. Дивный новый мир: после изгнания Тайлера Джек оказывается рядом с Марлой, наблюдая за делом своих рук, когда символы мировых финансов рушатся перед ними в жутком визуальном пророчестве 9/11.



Рис. А. «Тайная жизнь Уолтера Митти», Норман З. Маклеод, 1947

Один из любимых фильмов Фишера. Полет фантазии, последовательность сновидений.



Рис В. «Подсознательное соблазнение», Уилсон Брайан Ки [Книга]

Основной текст о психологии рекламы и руководство по многочисленным подсознательным однокадровым изображениям «Бойцовского клуба».

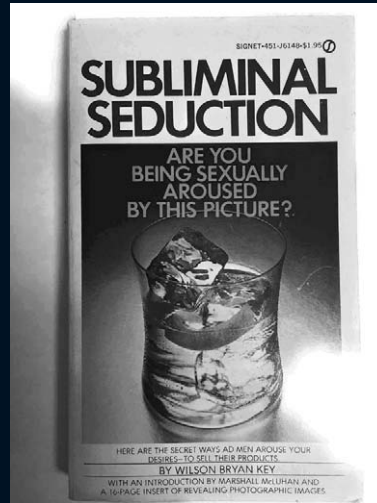


Рис. С. «Выпускник», Майк Николс, 1967

«Это история юношеских потрясений и ощущения, что ты вступаешь во взрослый мир, чувствуешь себя не в ладах с системой ценностей, приверженности к которой от тебя ожидают, – говорит он, – и пытаешься найти ответ на вопрос о том, как быть счастливым».



Рис. Е. Андре Бретон

Андре Бретон написал в своем манифесте, что самым чисто сюрреалистическим поступком было бы выйти на улицу и просто стрелять вокруг. Сюрреализм в той форме, которую задумывали Бретон и ранние авангардисты, был революционным движением.



Рис. G. «Две или три вещи, которые я знаю о ней», Жан-Люк Годар, 1967 [Кадр]

Знаменитый образ Вселенной в виде завихрения в чашке кофе в «Бойцовском клубе» всплывает в имитации небесного видения в выброшенной чашке из Starbucks.



Рис. Н. Where Is My Mind?, рок-группа Pixies, 1988

Эйфория этого хвалебного альтернативного рока добавляет дополнительные тональные слои к апокалиптической кульминации «Бойцовского клуба».





# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ДЖИМ УЛС (ПО МОТИВАМ  
ОДНОИМЕННОГО РОМАНА ЧАКА ПАЛАНИКА)  
ОПЕРАТОР ДЖЕФФРИ КРОНЕНВЕТ  
МОНТАЖЕР ДЖЕЙМС ХЕЙТУД  
БЮДЖЕТ 63 МИЛЛИОНА ДОЛЛАРОВ  
КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ 101,2 МИЛЛИОНА  
ДОЛЛАРОВ  
ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 139 МИН

Рис. Д. «Персона», Ингмар Бергман, 1966 [Кадр]  
Продолжительное исследование Ингмаром Бергманом двух персонажей, растворяющихся в едином общем сознании.



Рис. Е. «Изнанка Долины кукол», Расс Майер, 1970 [кадр]  
Оба фильма, «Изнанка Долины кукол» и «Бойцовский клуб», начинаются с пистолета во рту персонажа.

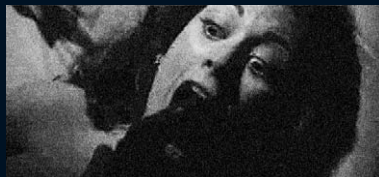


Рис. Г. «Встреча Диогена Синопского и Александра Македонского», Марк Квирин и Питер Пауль Рубенс, 1784 [Гравюра]

Диоген — греческий философ, который не хотел следовать общественным нормам. Диоген жил в бочке, Тайлер живет в заброшенном доме.

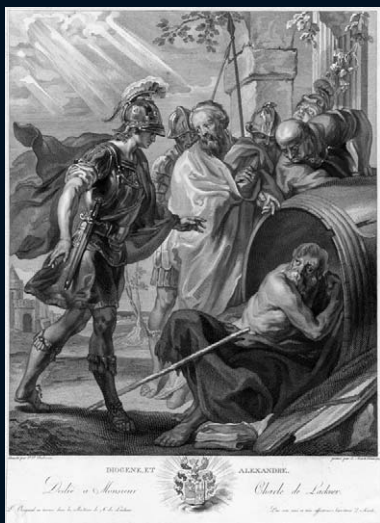
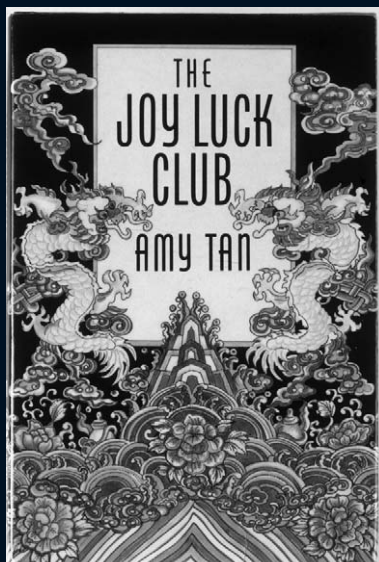


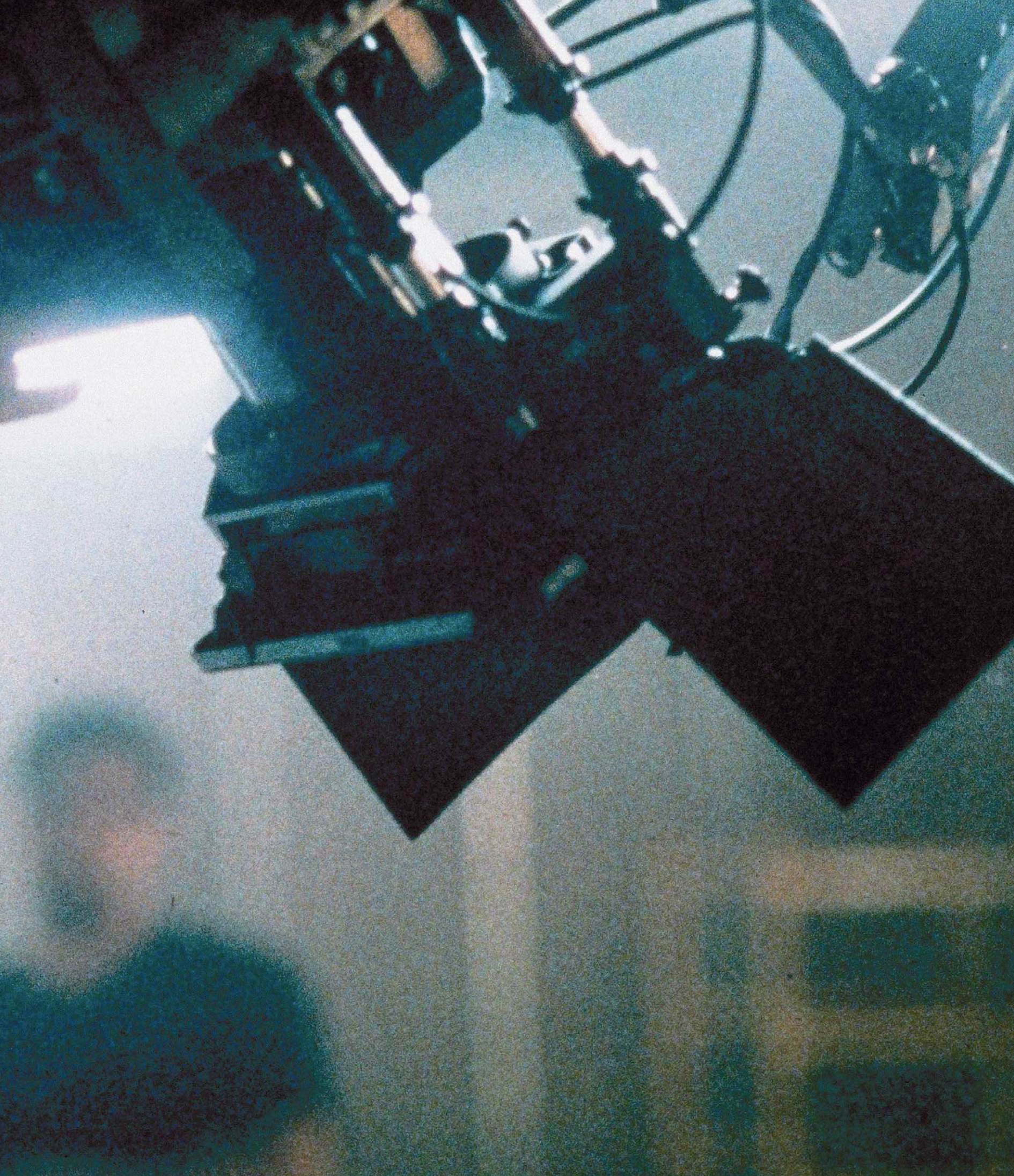
Рис. Ж. «Клуб радости и удачи», Эми Тан, 1989  
Чак Паланик противопоставил «Бойцовский клуб» другим романам 1990-х о женском сообществе и дружбе, в том числе бестселлеру Эми Тан.



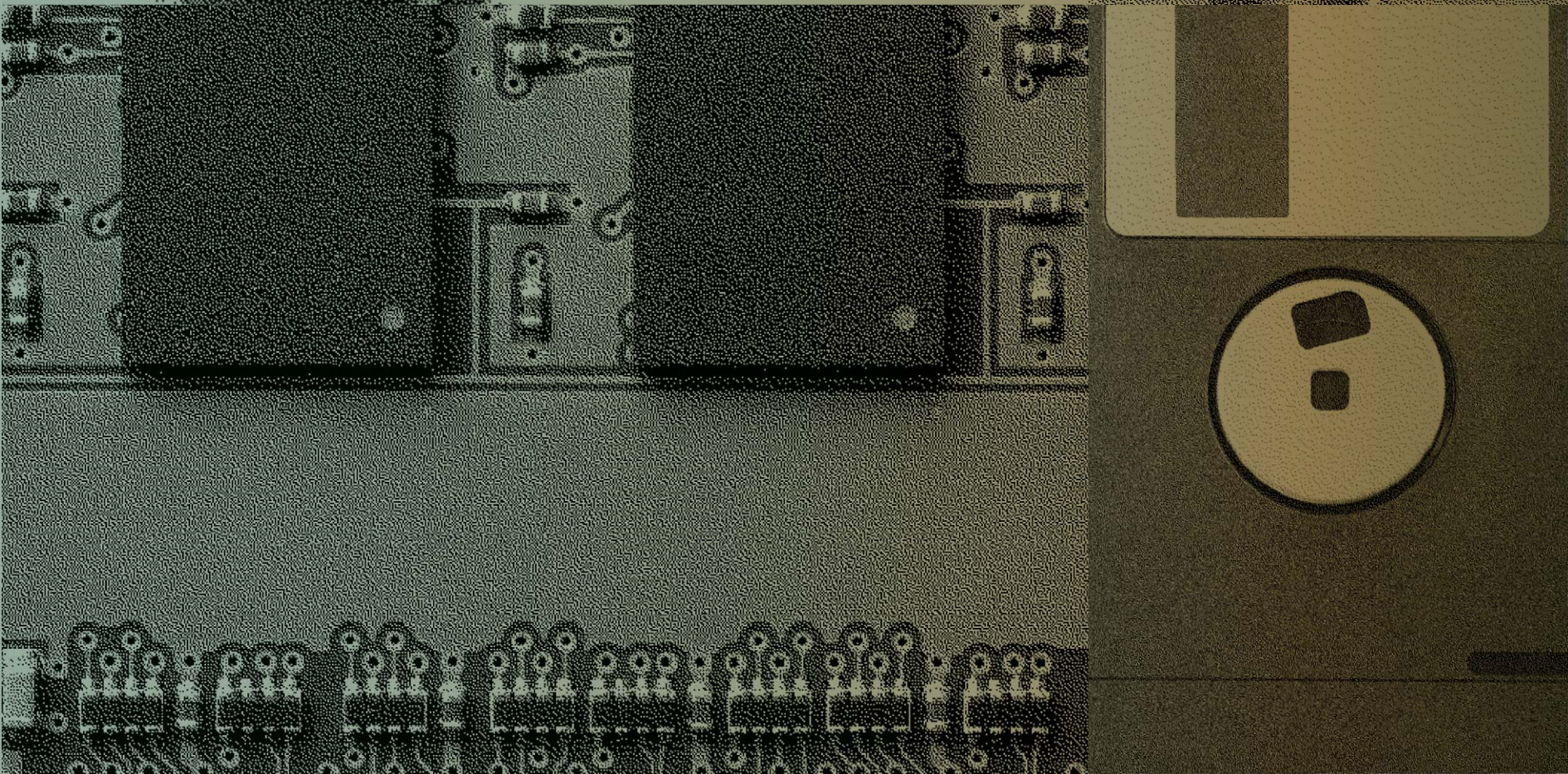
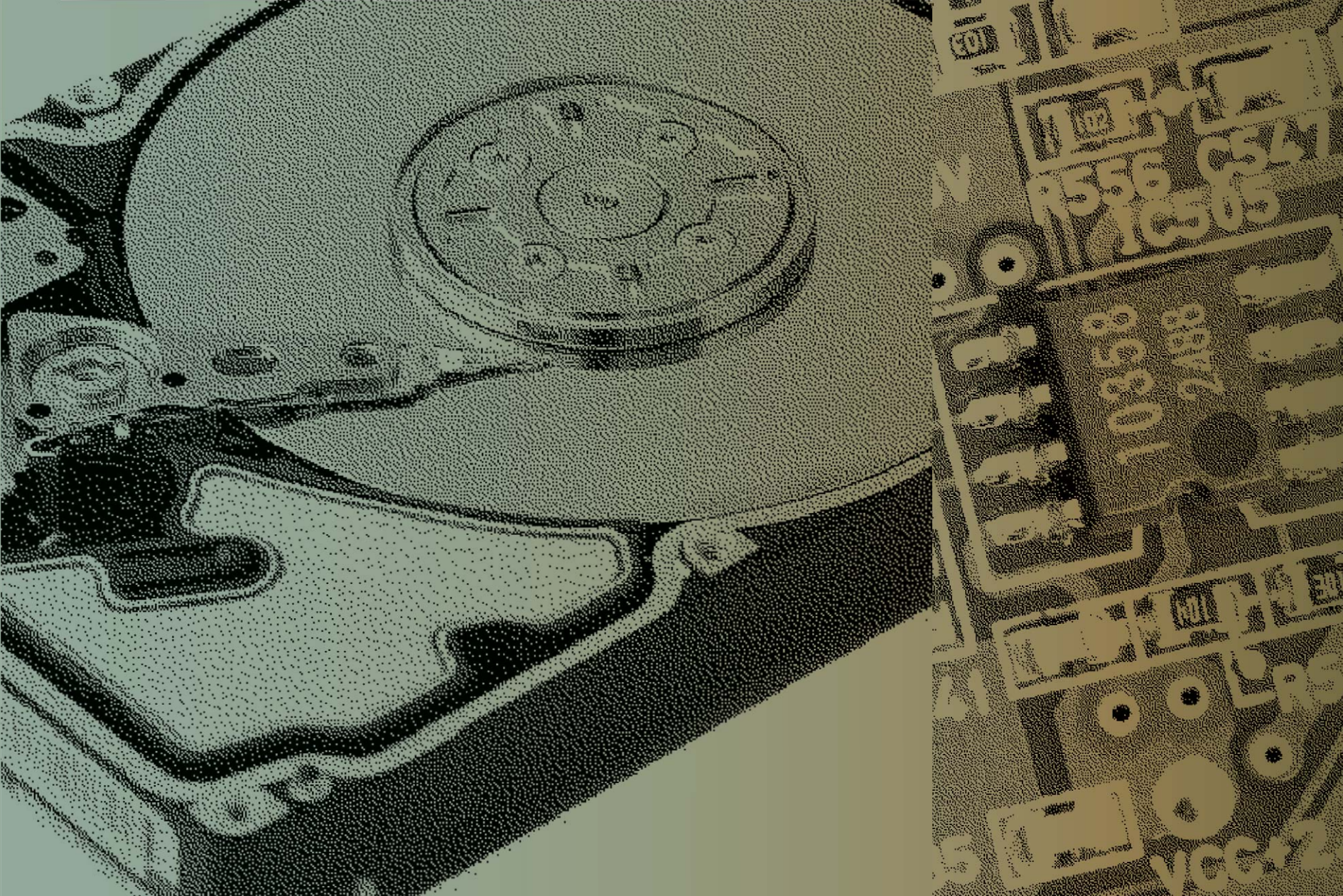












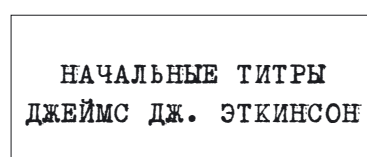
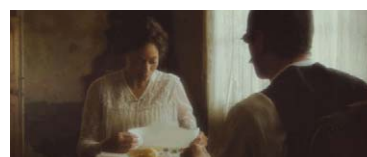




# ЗЛОВЕЩИЕ ДОЛИНЫ



4.1



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
ДЖЕЙМС ДЖ. ЭТКИНСОН



« Месье Гато предстает перед публикой в образе сумасшедшего ученого, демонстрируя свое новое творение – массивные часы, стрелки которых вращаются в обратном направлении. Правильнее было бы сказать, что он – человек вне времени. Часы становятся символом не только желания Финчера создать мелодраму из истории Фицджеральда, но и инвертированный характер его жизни.

## 4.1

# «ЗАГАДОЧНАЯ ИСТОРИЯ БЕНДЖАМИНА БАТТОНА»

2008

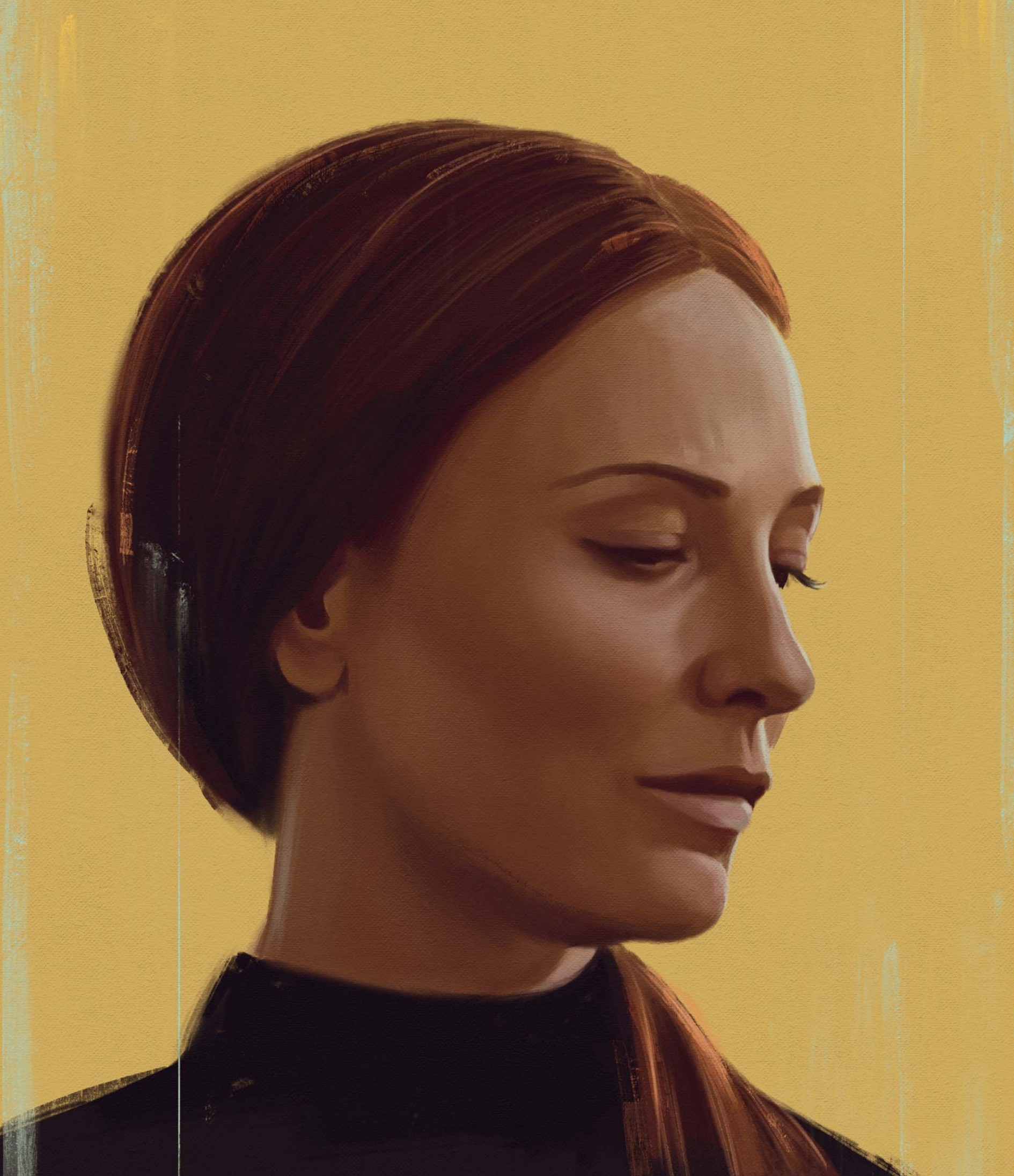
«Так мы и пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое»<sup>1</sup>. Это самые известные слова, которые когда-либо написал Ф. Скотт Фицджеральд: они звучат в конце его романа «Великий Гэтсби» как нота скорбного признания изнурительной, парадоксальной природы человеческой борьбы, –

<sup>1</sup> Пер. Евгении Калашниковой.

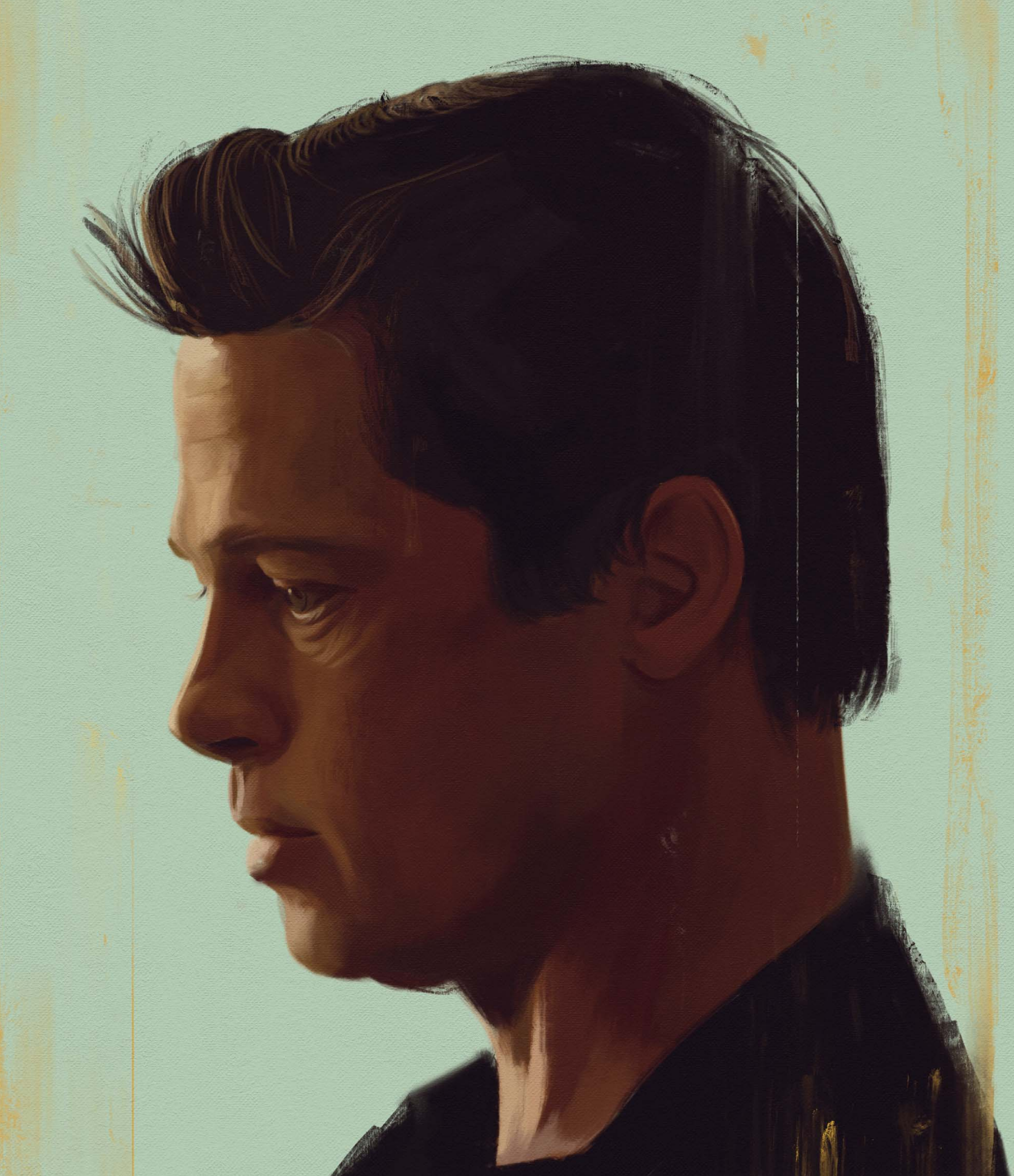
осознание того, что, как бы далеко ни зашел каждый из нас, конечным пунктом назначения является то же самое непознаваемое забвение, из которого мы вышли при рождении. Это идеальный эпиграф для притчи о невинности, попорченной опытом. Рассказчик в романе Ник Каррауэй – молодой человек, но когда он нежно восхваляет своего друга, погибшего раньше времени, то смотрит на мир глазами старой души.

«Великий Гэтсби» был опубликован в 1925 году, когда Америка завершала четверть оборота многообещающего, но непостижимого нового века, основанного на новых технологиях, но стратифицированного по прежним экономическим и классовым признакам. Книга обозревала этот пейзаж с возвышенной точки зрения. Тремя годами ранее, в 1922 году, Фицджеральд выпустил антологию рассказов под названием «Сказки века джаза», название











1. Сложные компьютерные эффекты, использованные для того, чтобы «пересадить» черты лица Брэда Питта ряду молодых актеров, вписываются в драму истории. В разгар своего самого технологически сложного фильма на сегодняшний день Финчер редко обращает внимание на вездесущий цифровой обман, вместо этого сосредоточиваясь на движении Бенджамина от невинности к опыту, включая зарождающееся чуткое осознание его собственного отличия.
- 2–7. «Ребенок – отец человека»; сейчас, когда ему за восемьдесят, Бенджамин напоминает малыша и не узнает в престарелой сиделке Дейзи свою бывшую возлюбленную. Из всех образов в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» этот передает щемящую меланхолию его идей о хрупкой диалектике между рождением и смертью.

которой предполагало широкий, но специфический социальный портрет, который он сузил до тонкой изумрудной точки в своем опусе. Смешивая жанры и стили, включая сказки и фэнтези, одиннадцать эпизодов описывают лобовое столкновение молодой страны с современностью. Наиболее откровенно аллегорической из них является «Загадочная история Бенджамина Баттона», главный герой которой постоянно – и сюрреалистично – переносится в прошлое благодаря силе, непонятной для всех, включая самого автора. «Я расскажу, что произошло, – пишет Фицджеральд во вступлении, – и предоставлю вам судить самим».

Утверждают, что Фицджеральд якобы вдохновился на написание «Загадочной истории Бенджамина Баттона» в ответ на замечание Марка Твена о том, что «лучшая часть жизни приходит в начале, а худшая – в конце». В рассказе Фицджеральда прослеживаются следы беспечной сказочности Твена. Как и несколько других историй из сборника, он граничит с мистикой. Бенджамин начинает жизнь в теле и сознании сварливого 70-летнего старика («Мы будем звать тебя Мафусаилом», – говорит его отец) и развивается в обратном направлении, неумолимо приближаясь к младенчеству,

следуя трагикомической эпиграмме Твена. Развитие событий абсурдно, но беззаботный тон большей части «Загадочной истории Бенджамина Баттона» не может рассеять ее меланхолию. В то время как персонаж, несомненно, представляет собой любопытный случай, нежный – и разрушительный – кульминационный момент истории Фицджеральда заключается в том, что переживание жизненных радостей и разочарований в нарушение порядка мало что дает для смягчения их последствий. По мере того как Бенджамин плывет против течения, его все больше соблазняет перспектива молодости без молодости – бурные воды сменяются плавным дрейфом. Но дальний берег – это не столько безопасное убежище, сколько точка схождения; история заканчивается прибытием, которое также является исчезновением. «Потом все погрузилось в темноту, и белая кровать [Бенджамина], и смутные лица, которые двигались над ним, и теплый сладкий аромат молока полностью исчезли из его памяти».

Экранизация Финчером «Загадочной истории Бенджамина Баттона» настолько последовательно и значительно отличается от текста Фицджеральда, что не кажется настоящей адаптацией. В его пересказе Бенджамин родился в Новом Орлеане в 1918 году, а не в Балтиморе в 1860 году; вместо того чтобы мгновенно проникнуться взрослыми мыслями и овладеть речью, он проходит линейный процесс физического и когнитивного развития, учась ходить на тонких ножках и говорить иссохшими губами. Бенджамин Фицджеральда растет дома, ссорясь со своими братьями, сестрами и родителями; в фильме его мать умирает при родах, а отец, богатый промышленник, с чувством вины оставляет сына на пороге дома престарелых. Его приютила добрая медсестра и

воспитала как собственного сына. Бенджамин становится моряком; он путешествует по миру, заводит любовниц, видит сражения, и все это время переписывается со своей любовью детства – Дейзи. Эти двое глубоко заботятся друг о друге, но проходит много лет, прежде чем они могут «встретиться посередине жененного пути». Они начинают ребенка и вместе воспитывают дочь, прежде чем Бенджамин, словно унаследовав тревоги и отсутствие своего собственного отца, инициирует душераздирающую, но необходимую разлуку и сбегают.

Эта картина болезненного одиночества и трагического искреннего романа весьма далека от Фицджеральда, чей Бенджамин постепенно разочаровывается в своей ворчливой жене и бросает ее, чтобы играть за футбольную команду Гарварда. Стоит задать вопрос о том, служит ли фильм Финчера интуитивной экспансивной экстраполяцией тем потери и смертности у Фицджеральда или он просто мрачен сам по себе, но точно так же, как Бенджамин и Дейзи испытывают чистую безудержную радость в короткий период, когда их возраст, внешность и стремления совпадают, можно назвать волнующими моменты, когда «Загадочная история Бенджамина Баттона» пересекается с вдохновившим ее сюжетом.

Если начать с конца – а почему бы и нет в данном случае? – то кино продолжительностью два часа тридцать шесть минут кристаллизует метафизические измерения фильма. Примерно через восемь десятилетий жизни герой выглядит как низкорослый и гладколицый малыш с быстро сужающимся вниманием и соответствующим словарным запасом – таким Бенджамин показан на прогулке со своей нынешней иссохшей сиделкой. Бесцельно прогуливаясь, как рассеянный

25.



26.



27.





малыш, он внезапно останавливается и просит свою опекуншу поцеловать его – и с благодарностью получает поцелуй, прежде чем бежать дальше. Бенджамин, чьи воспоминания поблекли, не обращает внимания на реалии своего состояния, в отличие от сопровождающей его женщины, память которой упрямо сохранилась. Болезненная сила момента проистекает из этого непримиримого различия.

Финчер снимает пару сзади на почтительном расстоянии среднего кадра, между двумя стволами деревьев



1. слева на экране и внешней стороной ухоженного лабиринта из живой изгороди справа. Эту композицию режиссер, занимающийся интенсивной подготовкой, признал своего рода счастливой случайностью. «Мы просто хотели посмотреть, как [женщина] как бы тащит этого ребенка за собой, когда он разучивается ходить, – говорит Финчер в комментарии к фильму в специальном выпуске на DVD-диске. – Они как бы сместились к краю кадра и исчезли за деревом, и прямо в этот момент мальчик потянул ее за руку, и она наклонилась, чтобы узнать, чего он хочет... Он поджимает губы и дарит ей поцелуй. Я смотрю на монитор и думаю: «Боже мой, это потрясающе ... Я имею в виду, что хотел бы, чтобы они были немного ближе к центру кадра, но это потрясающе».

Такое откровенное признание спонтанности помогает объяснить, почему кадр, который длится не более пяти секунд, так запечатлевается в памяти. Финчер и его монтажеры Энгус Уолл и Кирк Бакстер

предоставляют Бенджамину и Дейзи тихую созерцательную независимость: помещенная посреди монтажа или вырезанная в ритме закадрового повествования, сцена говорит сама за себя. С одной стороны, влияние момента объясняется его появлением ближе к концу эпически длинного драматического повествования, основанного на наших постепенно накапливаемых знаниях о личностях и невероятно сложных отношениях между двумя персонажами, приближающимися к финишной черте своей жизни в очень разных обличьях. Спутницей Бенджамина на самом деле является Дейзи (Кейт Бланшетт), к порогу которой провидение вернуло его спустя годы после отъезда – возлюбленная и родственная душа, опекающая его в пансионе.

Их межличностные отношения пугающе запутанны, и все же в общении Бенджамина и Дейзи есть нечто универсальное и, возможно, даже возвышенное: мифическая дистилляция детского состояния вечной надежды и нужды; обманчиво яркие картины родительской защиты и заботы; ироничный архетип инфантильной мужественности. То, как эти эпизоды потрясающе красивы как в контексте, так и сами по себе, многое говорит об изощренности Финчера. Его визионерство достигает эмоционального пика в шестом фильме, даже когда режиссер вынужденно подчиняет свои иронические нотки серьезному киносценарию Эрика Рота, чтобы на полпути встретиться с собственным авторским фильмом.

#

Фильм совместного производства студий Universal и Paramount стоимостью 175 миллионов долларов, снятый Финчером после «Зодиака», окончательно вывел режиссера на территорию «престижного

кинематографа» после серии жанровых работ. Самым верным признаком того, что «Загадочная история Бенджамина Баттона» относится к другой категории, была дата его выхода на Рождество 2008 года. Студия Paramount поставила бюджет, сравнимый с блокбастером, на кассовый потенциал Брэда Питта и вероятность того, что роскошная, выдержанная в золотистых тонах историческая лента обеспечит стабильную известность и высокую посещаемость благодаря положительным отзывам и номинациям на премию «Оскар».

Надежда на последнее вполне оправдалась: «Загадочная история Бенджамина Баттона» набрала рекордные тринадцать «оскаровских» номинаций, включая первую номинацию Финчера за лучшую режиссуру. В итоге «Баттон» получил три «Оскара»: за художественную постановку, грим и спецэффекты, причем последний приз был вполне заслуженным. В дополнение к созданию ряда частично и полностью оцифрованных сцен, которые воссоздают различные и разрозненные моменты и локации – Новый Орлеан в 1920-х годах; Мурманск в 1940-х годах; Нью-Йорк в 1950-х годах, – студия визуальных эффектов Digital Domain также применяла 3D-моделирование, чтобы перенести черты лица Питта ряду актеров, игравших Бенджамина в конце его жизни. К процессу были привлечены более 150 артистов, мимические движения лица Питта были отсканированы, воссозданы и синхронизированы с его репликами, прежде чем «говорящие головы» интегрировали в отснятый материал с живыми актерами.

Эти награды укрепили репутацию «Загадочной истории Бенджамина Баттона» как технически совершенного фильма, и все же его восприятие сосредоточивалось в основном на нетипичной природе сюжета, а также на странности – и, возможно, нежелании – режиссера, ранее

28.



29.



30.





связанного с темным и навязчивым стремлением учитывать мнение аудитории. «Два часа пятьдесят пять минут – это слишком долго даже для поддержания режиссерского видения», – написала Дана Стивенс в Slate, добавив, что «магия Финчера не может превратить его из холодного, бесстрастного мизантропа в сентиментального гуманиста». Элберт Вентура из Reverse Shot завершил взвешенную, двойственную оценку, поставив под сомнение мотивы режиссера: «[Финчер] создал то, на что, как я думал, он не способен... – престижный китч». Трудно сказать, какая часть фразы

Земекис в 1994 году. – Книга была циничной и более холодной, чем фильм. В фильме [Форрест] – совершенно порядочный персонаж, всегда верный своему слову. У него нет никаких планов и никакого мнения ни о чем, кроме Дженни, его матери и Бога». Режиссерская оценка главного героя его собственного фильма верна, и проблема Форреста Гампа связана с его всепоглощающей сентиментальностью. Как и Фицджеральд, автор «Форреста Гампа» Уинстон Грум писал в ироничной, комедийной манере, изображая стоического, мускулистого простака, чья мифическая физическая сила



31.

Вентуры более убийственна: то, что ранее соперничавший новичок, такой как Финчер, гонялся за престижем (вспомните, как Эдвард Нортон саркастически благодарил Академию в «Бойцовском клубе»), или то, что в процессе он в конечном итоге создал нечто пусть даже отдаленно похожее на китч. Больше, чем любой из фильмов режиссера, снятых до или после, «Загадочная история Бенджамина Баттона» вызывает вопрос, почему Финчер снял его, поскольку речь шла не столько об обстоятельствах, сколько об упорстве. В начале девяностых продюсеры Кэтлин Кеннеди и Фрэнк Маршалл пытались уговорить Стивена Спилберга снять экранизацию с Томом Крузом в главной роли. Когда тот выбыл из проекта, фильм был передан Финчеру, который также отказался от постановки. К 2000 году план состоял в том, чтобы пригласить Спайка Джонза, а сценарий Робин Суикорд отдать на переработку Роту, который в 1995 году получил премию «Оскар» за фильм «Форрест Гамп». «[Рот] существенно отошел от книги, – отметил Роберт

представлена в геркулесовом стиле, через серию героических подвигов. Форрест Грума – нечестивый, живущий тяжелой жизнью бабник, который в итоге становится профессиональным борцом. В версии Рота персонаж представляет собой фигуру почтительного благоговения, движимого чистой любовью к пострадавшей женщине, и чья пассивность, выросшая в первую очередь из уважения к его строгой матери, представлена как состояние благодати. Бесстыдно снятый Земекисом в безошибочно спилберговском стиле, фильм не только очищает книгу, но и использует порядочность Хэнкса как дубинку против циников, скептиков и самого коварства.

То, что такой хипстер, как Джонз, побледнел бы от потенциальной гампификации истории Фицджеральда, имело смысл; когда он покинул проект, к Финчеру снова обратились, и, ободренный экспериментами с компьютерной графикой в «Бойцовском клубе» и «Комнате страха», он решил взяться за дело. Судя по всему, режиссер был захвачен историей, преобразованной Ротом в серию

эпистолярных воспоминаний – дневниковых записей, сделанных Бенджамином и переданных Дейзи на смертном одре ее взрослой дочери Кэралайн (Джулия Ормонд), чтобы раскрыть ее происхождение (отголоски фильмов «Мосты округа Мэдисон» (1995), «Титаник» (1997) или даже «Дневник памяти» (2004)). Финчер, потерявший в 2003 году своего отца Джека, болевшего раком, мгновенно прочувствовал описанную в сценарии сцену горя и стойкости у постели больного. «Ты хочешь, чтобы это как можно быстрее закончилось, – размышляет режиссер в документальном фильме Дэвида Прайора «Любопытное рождение Бенджамина Баттона» (The Curious Birth of Benjamin Button), сравнивая эпизоды в больнице в фильме со своим собственным опытом наблюдения за смертью отца. – И ты не хочешь, чтобы это заканчивалось». В New York Times Финчер сообщил Дэйву Керу, что именно описание болезни в сценарии Рота убедило его подписать контракт. «Когда я прочитал черновик Робин Суикорд, то подумал: «Это история любви», – признался он. – Но когда я прочитал вариант Эрика Рота, то подумал: Это история любви, но на самом деле она о смерти, о тотальной хрупкости человечности».

Рассматриваемая с этой точки зрения, «Загадочная история Бенджамина Баттона» лучше согласуется с перечнем триллеров Финчера со смертельным оттенком, за исключением того, что в данном случае угроза не выводится наружу, а действует изнутри, с неизбежностью, которая придает фильму собственную версию процедурального ритма. Серийный убийца здесь – само время. Несмотря на последовавшие за этим творческие, финансовые и иные сложности, которые продлили процесс разработки еще на пять лет после того, как Финчер добился участия Брэда Питта, с самыми большими задержками, вызванными ураганом «Катрина», режиссер осознал, что его наиболее дорогая и сложная постановка на сегодняшний день должна была стать кинематографическим эквивалентом похоронной процессии, движущейся к финалу.

Всегда поддерживавшая работу Финчера Эми Таубин тем не менее бросила ему вызов в интервью Film Comment в 2009 году, когда сказала режиссеру, что она категорически





32. «ненавидит» Форреста Гампа. «Странно то, – добавила Таубин, – что эти два фильма представляют очень разные мировоззрения и в то же время имеют так много общих тропов и приемов». Во



33. втором пункте Таубин абсолютно права: параллельное сравнение двух сценариев Рота выявило бы по меньшей мере полдюжины концепций, характеристик



34. или афоризмов, переработанных или перепрофилированных из одного в другое. Как и в случае с Форрестом



35. Гампом, «Загадочная история Бенджамина Баттона» лаконично рассказана за кадром вкрадчивым голосом главного героя, чьи наблюдения являются непринужденными



36. высказываниями о том, как устроен окружающий его мир. «Я родился при необычных обстоятельствах», – говорит Питт в качестве вступления. И снова интересы рассказчика направлены в основном на его (приемную)



38. и усиливается какофонией дома престарелых, возглавляемого Куини (Тараджи П. Хенсон), бездетной чернокожей женщиной, которая делится земной мудростью, как любимая мама Форреста.



39. Раса благодетеля Бенджамина изменилась, когда производство фильма было перенесено в Луизиану, чтобы воспользоваться обширными налоговыми льготами штата; это место

8. Первая мировая война вплетена в повествование «Бенджамина Баттона». Солдаты как бы двигаются на поле боя в обратном направлении – старомодный эффект, трогательно выдерживающий жизнь из лап смерти.

9–16. Голос Бенджамина за кадром обращает внимание на отличительные черты – и различия, воплощенные в каждой из ключевых фигур его жизни. В конце фильма Финчер прокручивает своих героев через монтаж в качестве прощания с ними.

также вдохновило Рота на то, чтобы запечатлеть предсмертный разговор Дейзи с ее взрослой дочерью Кэролайн на фоне обрушившегося на берег урагана «Катрина», который разразился, когда фильм находился в стадии подготовки. Эти элементы истории и репрезентации были относительно беспрецедентными для Финчера, ранее работавшего картографом стилизованных, погруженных в себя киномиров.

В «Загадочной истории Бенджамина Баттона» Финчер рассказывает сравнительно нереалистичную историю, но всегда с оглядкой на историческую достоверность, и в значительно большем и более разнообразном масштабе, чем в его другом опусе десятилетней давности

«Зодиак». Оба этих фильма подходят к проблеме исторического фильма как к фетишизированному упражнению в ностальгии, тематизируя само прошлое. Они построены как эпопеи промашек, наполненные ощущениями – людьми, событиями, свидетельствами, возможностями, – отступающими на задний план.

Общим знаменателем между настоящим криминальным триллером

37.





40.

и фицджеральдовским авантурным романом является поэтапный взгляд на мир, который отображает прогресс как на социальном, так и на индивидуальном уровне, с видимыми изменениями, вписанными в сферу моды, архитектуры, культуры и технологий, а также в сам дух повествования.

Личная трансформация Бенджамина связана с вращением в обратную сторону стрелки массивных часов, созданных в прологе фильма французским часовщиком месье Гато (Элиас Котеас), оплакивающим потерю своего сына в Первой мировой войне: он надеется, что его умышленно ущербное изобретение каким-то образом вернет мальчика к жизни. Эта притча – пример самого замысловатого литературного тщеславия Рота, отсылающего к теме времени у Фицджеральда. Она позволяет Финчеру поразмышлять о взаимосвязи между технологиями и брэнностью бытия. «Немногие фильмы в истории кинематографа более полно иллюстрировали максимуму [Жана] Кокто о зеркале, воплощающем смерть за работой», – писал Кент Джонс в журнале *Cinema Score* в 2009 году. Его описание фильма как «финчеровских цифровых развлечений на Рождество» хоть и намекало на «престижный» статус картины, но наряду с отсылкой к французскому поэту и режиссеру-сюрреалисту Жану Кокто перекодировало обманчивую «коммерческую» натуру экранизации

в нечто авангардное. Для Джонса методология Финчера на протяжении всей «Загадочной истории Бенджамина Баттона» состоит в том, чтобы «не уничтожать время, а освещать его».

Эти, казалось бы, конкурирующие императивы уничтожения и зрелищности разрушаются в самом поразительном отрывке пролога, где используется плавный кадр обратного хода времени, чтобы визуализировать мечту месье Гато об убитых пехотинцах, поднимающихся из окопов и уходящих из боя, – среди них его покойный сын. При таком манипулировании общепринятый образ боя меняется в противоположную сторону: то, что мы видим, напоминает отступление, но не от вражеской армии, а от самой смерти. Декорация подчеркивает либо непреднамеренную, либо глубоко изобретательную дань уважения ожившим солдатам в конце пацифистской эпопеи Абея Ганса «Я обвиняю» (1919). «Военная атака, идущая в обратном направлении, и люди, снова бегущие вместе? – спросил Финчер у Таубин в комментарии к фильму. – Это самый дешевый трюк в кино... Он очень простой и в то же время смелый. И он разыгрывается в духе "Дон Кихота". В нем много пафоса».

В исполнении Элиаса Котеаса месье Гато в тяжелых черных очках представляет собой классическую фигуру безумного ученого – мрачного моралиста-ремесленника, который, как это ни нелепо, заменяет самого

Финчера. В «Бойцовском клубе» «смена бобин» Тайлера Дердена проявилась как вендетта воображаемому обывателю среднего ума (или, возможно, совету по цензуре). Вмешательство месье Гато более безобидное. (Дейзи называет его «мистер Торт»; ее голос за кадром подчеркивает сравнительно слащавый характер Баттона.) Как всегда, Финчер восхищается закодированными изображениями киноаппарата: снимок того, как шестерни часов фиксируются в нужном положении, напоминает не что иное, как загрузку катушечного проектора, в то время как его презентация толпе на вокзале Нового Орлеана при участии Теодора Рузвельта – еще одна перекличка с «Форрестом Гампом» и его парадом исторических личностей. Сцена выглядит одновременно как премьера винтажного фильма и архивная находка сама по себе, с пятнами и царапинами, усеивающими цифровой кадр.

Легко понять недоумение толпы, вызванное презентацией известным мастером своего нелогичного шедевра, и увидеть, как Финчер вкладывает душу в «Загадочную историю Бенджамина Баттона» вопреки ожиданиям аудитории и получает непонимающие взгляды. С эстетической точки зрения творение месье Гато, отдаленно напоминающее стимпанк, – возврат назад, жест, направленный против моды, прогресса и самой современности. Его отказ от прогресса можно понять как



благородный и тщетный. Независимо от того, хотим ли мы верить, что изготовление часов каким-то причинно-следственным образом способствует рождению Бенджамина или же они существуют как самостоятельный символический контрапункт его переживаниям, часы служат нескольким целям в качестве метафорического механизма, включая откровение о том, что их замена цифровой моделью в 2003 году сигнализирует о конце жизни Бенджамина.

## #

Тонкое, почти скрытое уравнивание оцифровки с устареванием служит наводящим на размышления постулатом в фильме, главный герой которого является частично цифровым созданием. Эту идею стоит углубить позже, особенно если учесть, что многие другие элементы фильма не требуют столь же сочувственного анализа. Из всех неубедительных вещей в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» последовательно зашоренное использование темнокожих персонажей в сценарии в качестве помощников-спасителей звучит наиболее фальшиво, потворствуя и льстя аудитории, привыкшей воспринимать универсальные повествования через призму белых главных героев. Это не так уж необычно для Финчера, который предоставляет Диллону в «Чужом 3» и Бёрнэму в «Комнате страха» – закоренелым афроамериканским преступникам, нуждающимся в искуплении, – доступ к небольшой доле морального превосходства в обмен на акты самопожертвования. Даже в то время, как детектив Сомерсет служит



41.

номинальным героем и интеллектуалом фильма «Семь», его приобретенная с опытом проницательность опасно близка к банальному расовому сюжетному тропу.

В «Загадочной истории Бенджамина Баттона» панорама Нового Орлеана открывается как правдоподобное место повествования с чернокожими персонажами, но сценарий неизменно терпит неудачу. Как вам такой экспонат: странствующий африканский пигмей Нгунда Рампая Мохадри прибывает в дом престарелых в годы становления Бенджамина и должным образом делится мудростью о бедственном положении аутсайдеров в обществе («много времени ты будешь один»), а также организует сексуальную инициацию своего приятеля в местном борделе. Нгунда – персонаж, скроенный на скорую руку и напоминающий историю Спилберга (Kick the Pan) из фильма 1983 года «Сумеречная зона» с его престарелыми (белыми) пожилыми людьми, превращенными темнокожим персонажем Скэтмэна Крозерса в молодые версии себя. Столь же трудно принять стойкую, решительную и бесконечно чуткую Куини, сыгранную Хенсон, как нечто иное, чем тайно идеализированное, случайно ретроградное существо. Уолтер Чоу из Film Freak Central зашел так далеко, что назвал номинированное на «Оскар» исполнение Хенсон «небрежным», в то время как в New York Press Армонд Уайт безжалостно приписал нападки фильма на солидарность его звезде: «Поскольку Питт действительно считает себя социально отзывчивым киноактером, – писал критик, – он напичкал “Бенджамина Баттона” полужлободневными упоминаниями об урагане “Катрина”. Суеверные, но заботливые чернокожие [в фильме] не пробуждают в Бенджамине понимания Джима Кроу. Скорее, они несущественны, как банальные остатки старых голливудских стереотипов».

Как это часто бывает с Уайтом, его тотальная критика Финчера приправлена некоторыми едкими, неприятными истинами. Уравнивание «разницы» между Бенджаминном – белым человеком, чье состояние все еще соответствовало светловолосому Брэду Питту с блаженным выражением лица – и его суррогатной афроамериканской семьей – это слабое уравнивание, которое в основном служит для того, чтобы польстить главному герою: удобно поместить его в континуум опыта, который на самом деле в фильме никогда не расследуется. В свете неофициального именования Нового



42.



Орлеана американским «городом мертвых» – из-за вспышки желтой лихорадки в довоенную эпоху, которая сформировала местную топографию со множеством кладбищ, склепов и мавзолеев, – эпизоды «Катрины» смотрятся достаточно мощно. В более широком смысле они дают нейтральный, отстраненный обзор истории двадцатого века с пронзительным изображением краха эпохи Буша. Острый, но не политизированный: в ответ на обвинение в использовании трагедии Финчер сказал в своих аудиокomentarиях на DVD, что появление «Катрины» в фильме «не должно было стать чрезмерно важным событием». Это утверждение выглядит в лучшем случае неискренним, если учесть катастрофическое значение урагана для афроамериканского населения города и влияние, которое оно оказало на национальное восприятие системного неравенства.

Здесь главные цели «надвигающейся бури» – пара белых женщин, Дейзи и Кэролайн, чье безразличие не столько высмеивается, сколько поощряется, в то время как создатели фильма надежно удерживают хаос за кадром.

По-видимому, другие аспекты фильма пали жертвой его престижного статуса. Эпизод, в котором буксир Бенджамина находится на Тихоокеанском театре военных

17. Стремление Бенджамина и Дейзи к стабильной семейной жизни тает в соответствии с состоянием Бенджамина; он бросает своего ребенка, также как и его собственный отец.
18. Океанический дрейф «Загадочной истории Бенджамина Баттона» усиливается расширенными эпизодами Бенджамина в море, где он олицетворяет свободу, служение и медленное движение.
19. Внешность Брэда Питта как любимчика женщин обыгрывается по-разному, включая краткий отрывок, который делает его похожим на сердцеда 1950-х годов а-ля Джеймс Дин.
20. Откровение о том, что аналоговые часы месье Гато были заменены цифровыми, подчеркивает тему технологического прогресса.



21. Поцелуй перед смертью.  
Регресс Бенджамина в  
конце жизни в малыша,  
отданного заботам  
Дейзи, которую он  
не помнит как свою  
возлюбленную, придает  
фильму поэтическое  
чувство пафоса и  
симметрии, привлекая  
внимание к смежным  
состояниям хрупкости  
и зависимости на обоих  
концах человеческого  
опыта.









45.



46.



47.



действий примерно в 1941 году, когда его обстреливает немецкая подводная лодка, образует внутреннюю рифму со сценой Первой мировой войны, за исключением того, что здесь пули летят к персонажам, а не прочь от них. Отчасти забавной символикой кажется компьютерная колибри, которая взлетает, чтобы поприветствовать Бенджамина солнечным утром после битвы, в которой он единственный выжил. Птица олицетворяет стремление к возвышенному грубого и неуклюжего капитана буксира Майка (Джаред Харрис), который однажды объяснил, что вибрирующие крылья птицы могут отбросить ее назад (как Бенджамин), и, внимательно изучив, начертил

восьмерку – знак бесконечности. Как фирменное кружащееся перышко неотрывно от «Форреста Гампа», так Майк соответствует вспыхивающему лейтенанту Дэну (Гэри Синиз). (В «Бойцовском клубе» Финчер использует «властное животное» Джека, чтобы высмеять антропоморфизацию сложных чувств.) Колибри в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» – это символ подъема, сначала присутствующий без намека на иронию, а затем возвращенный в финальных пассажах пролетающим мимо больничного окна Дейзи. Это момент «глазом моргнуть не успеешь», как будто Финчер неохотно демонстрировал приторные метафоры своего фильма с той же гордостью, что

и роскошный художественный дизайн постановки и гламурных кинозвезд.

Возвращаясь к уникальному, дополненному компьютерными эффектами исполнению Питта, интересно наблюдать, как актер и режиссер ухватились за некую нереальность внешности Бенджамин и используют ее, чтобы придать фильму сверхъестественный тон. Техническая смелость «Загадочной истории Бенджамин Баттона» двояка: фильм тратит неисчислимые ресурсы на создание спецэффектов, успех которых во многом зависит от того, чтобы быть невидимыми, а затем позволяет нам внимательно изучить знаменитое лицо Питта, чтобы решить, кажется ли оно реальным. Это так, и это не так. С одной стороны, Питт никогда не выглядит подлинным из-за его сверхъестественной физической красоты, привлекательности, использованной в его ранних ролях в фильмах «Тельма и Луиза» (1991), «Интервью с вампиром» (1994) и «Знакомьтесь, Джо Блэк» (1999). Его потустороннее присутствие и неподвижность как раз подходят для персонажа, озабоченного поддержанием своего внешнего вида и практикующегося в том, чтобы утешать других. Часть удовольствия от фильма заключается в ожидании появления «настоящего» Брэда Питта и наслаждении умозрительным созерцанием его постаревшего «я». В свои двадцать с небольшим Бенджамин выглядит на шестьдесят; его роман с женой дипломата (Тильда Суинтон) в отеле в Мурманске в конце 1930-х годов разворачивается с конца как романтическое посвящение, даже несмотря на то, что с растрепанными седыми волосами и худощавым сутулым телосложением он выглядит старше своей партнерши средних лет. Партия Суинтон – это лишь немного больше, чем расширенная эпизодическая роль, но актриса создает полноценного персонажа в роли Элизабет Эббот, одинокой женщины, чье понимание того, что Бенджамин не совсем нормальный, остается невысказанным, но о нем свидетельствует ее тихое, сопровождаемое улыбкой недоумение по поводу честности ее любовника – идеально выверенный ответ для жены старомодного шпиона в белом воротничке.

Дж. М. Тайри описывает «Загадочную историю Бенджамин Баттона» как «череду меланхолических сцен, многие



из которых в такой же степени связаны с настроением, как и с сюжетом». Статичность сцен в гостинице в эпизоде «Мурманск» усугубляется изысканным использованием Финчером и оператором Клаудио Мирандой длинных планов и композиций с глубоким фокусом, чтобы превратить каждое пространство – пустынный вестибюль или тесную кухню – в место созерцания для персонажей, погруженных в свои мысли, а также для зрителей, благодарных за возможность на мгновение замедлить течение времени и погрузиться в нечто похожее на бесконечный миг.

Стилистически такой подход – способ проиллюстрировать, что при всей искренности влечения Бенджамин к Элизабет (и наоборот) пара просто топчется на месте: она – на время служебной миссии мужа; он – до тех пор, пока не сможет – и не захочет – вернуться к Дейзи. «Приятно было познакомиться с вами», – гласит записка, которую Элизабет оставляет Бенджамину после своего внезапного отъезда. Послание, простота которого свидетельствует не о резкости, а о принятии мимолетности. Вместо того чтобы быть убитым горем, Бенджамин воспринимает сообщение Элизабет как стимул сосредоточиться на единственном человеке, попрощаться с которым когда-нибудь для него не представляется возможным.

«Романтика – не первое, что приходит на ум при упоминании имени Дэвида Финчера», – пишет Мануэла Лазич, еще раз привлекая внимание к необычному фильму в творчестве режиссера. Ранние фильмы Финчера изобилуют разрушенными, двусмысленными или явно переходными отношениями, за возможным исключением «Бойцовского клуба» с его тщательно дублируемой линией притяжения и одержимости, превращающей Тайлера в неясный

22–24. В Мурманске Бенджамин сближается с женой дипломата из-за их взаимного одиночества – роман длится с мая по декабрь, подстраиваясь под его гораздо более старый внешний вид. В этих сценах время, кажется, останавливается для двух персонажей, находящихся в разных точках их жизни, но одинаково заряженных отчуждением и притяжением.

25. «Я хочу запомнить нас такими». Наконец встретившись посередине жизненного пути, Бенджамин и Дейзи движимы желанием созерцать свои отражения, прежде чем время снова начнет отдалять их друг от друга.

объект желания. Ни один из его ранних фильмов на самом деле не пытается передать желание или увлечение (или сексуальность, по крайней мере не прямо и, конечно, без обычной чувственности). И все же, с другой стороны, в «Загадочной истории Бенджамин Баттона» эти эмоции начинают занимать почетное место в творчестве Финчера. Хотя вряд ли можно назвать их традиционно романтическими, но «Социальная сеть» разыгрывается как грандиозный жест отвергнутого молодого поклонника, стремящегося воссоединиться со своей бывшей возлюбленной; «Девушка с татуировкой дракона» и «Исчезнувшая» оба сосредоточены на вопросах близости и совместимости, а также показывают откровенные сексуальные сцены. В этом смысле «Загадочная история Бенджамин Баттона» – такая же связующая работа, как и «Зодиак», продолжающая попытки более ранних фильмов добиться исторической достоверности в смеси с новообретенной, устойчиво старомодной эмоциональностью, которая открывает нечто в темпераменте Финчера.

Решение назвать любимую Бенджамин в честь героини «Великого Гэтсби» Дейзи Бьюкенен восходит к раннему варианту сценария авторства Суикорд, и Бланшетт наполняет свое исполнение отсылками к литературной тезке героини. Ее Дейзи игрива, импульсивна и, по мере того как она выходит из детского возраста, все больше осознает собственную красоту и утонченность. Этот нарциссизм вспыхивает, а затем провоцирует ее попытку соблазнения Бенджамин, когда он возвращается в Новый Орлеан в 1945 году. Свидание за ужином, построенное на быстрых, головокружительных тирадах, наводит на мысль, что темп Дейзи слишком высок для ее старого друга. Ее стремительное словоблудие свидетельствует о скорости двадцатилетней спортсменки («Я достаточно взрослая», – мурлычет она в качестве приветствия), а также о вере – в ее случае вполне оправданной – в то, что вся жизнь еще впереди. Бенджамин, которого воспитали в убеждении, что его век может оказаться коротким, занимает более осторожную позицию.

Интерлюдия, в которой Дейзи взбирается на открытую беседку и исполняет танец исключительно для

своего старого друга, цитируя Д. Х. Лоуренса, раскрывает живописную сторону Финчера таким образом, что фильм останавливается на месте: все в «лунно-голубой» мизансцене застыло вокруг длинноногих изгибов Бланшетт. Как пишет Кент Джонс, Дейзи «обнажает пропасть между собственной юношеской грацией и относительной физической хрупкостью Бенджамин»; предлагая себя с такой готовностью, она подчеркивает – по крайней мере, на данный момент – собственную ранящую недостижимость. Как и



48.

все остальное, что имеет значение в «Загадочной истории Бенджамин Баттона», джентльменская сдержанность Бенджамин перед лицом искушения связана с его представлением о времени. То, что поначалу кажется упущенной возможностью (когда Дейзи остается обиженной и униженной), раскрывается по ходу фильма как необходимое упражнение в сдержанности, инвестиция в будущее счастье пары. В «Великом Гэтсби» одноименный плейбой одержим зеленым маяком в конце причала Дейзи Бьюкенен, электрической лампой, которая манит его к той, кого он любит, как мотылька к пламени. Гэтсби, человек из пословицы, у которого есть все, желает Дейзи именно потому, что как замужняя женщина она находится вне рынка невест и вне досягаемости; зеленый свет на другом конце залива мерцает как вечный знак его желания. В финале Ник мысленно представляет «свежую зеленую поверхность» побережья Голд-Кост<sup>2</sup>, символ американского наследия и высадки на сушу, а также бесконечного идеалистического постижения (и отношений между ними). Когда Дейзи танцует для Бенджамин, основным источником освещения является уличный фонарь, луч которого окружает ее ореолом и просвечивает сквозь ее красное платье. Композиция Финчера превращает ее в маяк, и

2 Крупный город на восточном побережье Австралии, расположенный к югу от Брисбена. – Прим. пер.





49.

Бенджамин обнаруживает, что его всю жизнь тянуло к этому свету. Сначала в детстве, затем как поклонника и мужа, а затем снова во втором детстве, когда он цепляется за Дейзи как за суррогатную мать. Дейзи из фильма – несомненно, Фицджеральдовская фигура, но, в конце концов, она не так уж и недостижима; ее сюжетная линия – это переменчивость, начиная с решения поступиться своими мечтами о карьере танцовщицы после жестокой автомобильной аварии (кармическое наказание за юношеское высокомерие?) до ее принятия своего стареющего тела; и преданность Бенджамину, чьи желания и потребности колеблются согласно собственному сводящему с ума безупречному порядку, синхронно или не синхронно с ее способностью их удовлетворять.

«Я хочу запомнить нас такими, какие мы сейчас», – говорит Бенджамин Дейзи в какой-то момент на пике их отношений – многолетней идиллии, которая имела своей кульминацией рождение Кэралайн и продолжалась вплоть до его решения уйти. Эти отрывки удовлетворяют желание зрителей увидеть гламурных главных героев фильма, наконец не обремененных гримом или спецэффектами: зрелище, которого стоит ждать, тронут осознанием собственной быстротечности. «[Бенджамин и Дейзи] хотят зафиксировать этот образ, где время и пространство примирились, – пишет Лазич, – [но] каждый новый момент вскоре становится достоянием прошлого. Каждая проходящая секунда отдаляет их друг от друга». Юношеская неопытность Бенджамина и Дейзи в их собственном частном бунгало изображена как мечтательная fuga чувственной близости («мы жили на этом матрасе»), которая также умело иллюстрирует, что по мере того как личные горизонты человека сужаются в направлении замкнутых

перспектив моногамии и домашней жизни, во внешнем мире история продолжается быстрыми темпами. Использование гедонистической песни The Beatles – Twist and Shout для акцентирования головокружительной хореографии пары в спальне – это гамбит в стиле Гампа, намекающий на меняющийся ландшафт поп-культуры. Пока пара плывет вдоль Флорида-Кис<sup>3</sup>, мы видим, как над их лодкой запускают в небо ракету NASA Mercury, символ одностороннего движения времени в направлении будущего.

В фильме «Форрест Гамп» такие культурные маркеры не только сохраняются, но и интегрируются в историю Форреста; несмотря на всю свою пассивность маменькиного сынка, талантливый идиот в конечном итоге формирует век вокруг себя, заканчивая восьмидесятыми Рейгана, отвратительно приспособленными к мировоззрению героя, согласно которому «глуп не человек, а его дела». (Цель фильма «Форрест Гамп» – успокоить аудиторию бумеров, сведя историю к плейлисту, в котором в прямом и переносном смысле нет ничего, кроме топ-40; перышко, созданное с помощью компьютерной графики, которое появляется во вступительной и заключительной сценах, – это ответ, развевающийся на ветру.) Бенджамин, однако, держится особняком, и фильм Финчера приспосабливается к этому солипсизму. Не критикуя и не осуждая, он подразумевает, что свидетельство об истории является такой же частью человеческого состояния, как и стремление к цели. Однако второе побуждение по-прежнему благородно и проявляется не только в часах месье

<sup>3</sup> Цепь тропических островов протяженностью более 190 километров, которая берет начало на юго-восточной оконечности американского штата Флорида и простирается между Атлантическим океаном и Мексиканским заливом. – Прим. пер.

26. После серии мрачных отталкивающих триллеров лиризм Финчера в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» раскрывает его живописную сторону, как в этом великолепном восходе солнца.

27–28. Набегающие паводковые воды смывают все на своем пути, включая часы месье Гато, которые не могут повернуть время вспять и вместо этого будут унесены его потоком.



Гато, но и в стремлении Элизабет, сначала неудавшемся, а затем осуществленном в старости, переплыть в одиночку Ла-Манш. Как и многие другие значимые для повествования события в фильме, ее усилия происходят на заднем плане, мельком показанные по телевизору в новостях. (К сожалению, Финчер не может устоять перед искушением показать Бенджамина, блаженно улыбающегося в ответ.)

Заплыв Элизабет напоминает заключительные строки Фицджеральда и «Гэтсби»: став старше, мудрее и решительнее, она достигает дальнего берега на своих собственных условиях. По мере того как Дейзи стареет и пытается восстановить поврежденную ногу, мы видим, как она плавает в местном бассейне, преодолевая боль, когда тело снова медленно предает ее. «Загадочная история Бенджамина Баттона» полна изображений воды, начиная с дождя, бьющего в окно больницы Дейзи, и заканчивая ураганом «Катрина». Все это свидетельствует о великом неудержимом потоке, который фильм Финчера использует в качестве своей темы и который смывает все в пространно реализованном экранном мире, включая, возможно, его недостатки. Монтаж в последнюю секунду представляет главных героев фильма в процессии, одного за другим, лицом к камере; они как

будто кланяются зрителям, пока голос Бенджамина за кадром назидательно поет им дифирамбы. Это действительно престижный китч, но финальный кадр с часами мсье Гато, стоящими заброшенными в подвале в Новом Орлеане, когда туда просачиваются воды урагана, – это нечто другое, в равной степени нехарактерное для Финчера и тем не менее невероятно красивое, позволяющее фильму, а вместе с ним и зрителю перенестись, а затем поддаться расширяющемуся потоку очищающего океана эмоций.



50.



51.



Рис. А. Марк Твен (1835–1910)

«Загадочная история Бенджамина Баттона» начала свою жизнь как рассказ, написанный Ф. Скоттом Фицджеральдом, который, в свою очередь, черпал вдохновение из цитаты Марка Твена: «Жизнь была бы бесконечно счастливее, если бы мы могли родиться только в возрасте восьмидесяти лет и постепенно приближаться к восемнадцати».

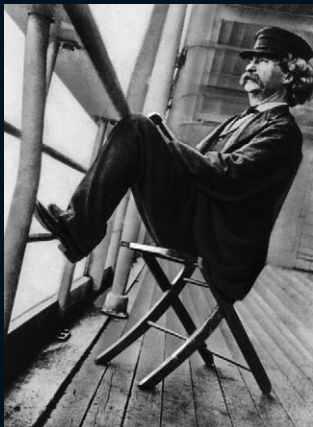


Рис. В. Джеймс Дин (1931–1955)

Когда Бенджамин в 1950-х годах достигает среднего возраста, он моделирует себя по образцу Джеймса Дина, который безвременно трагически погиб в 1956 году.

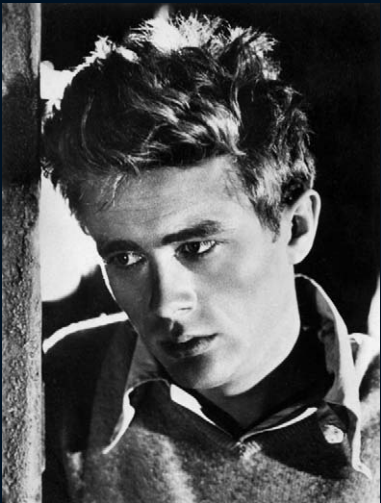


Рис. С. «Великий Гэтсби», Фрэнсис Скотт Кей Фицджеральд, 1925 [Роман]

Героиню Бланшетт, Дейзи, в этой истории зовут Хильдегард Монкриф. Смена имени, вероятно, дань уважения Фицджеральду и его роману «Великий Гэтсби», в котором Дейзи – главный женский персонаж.

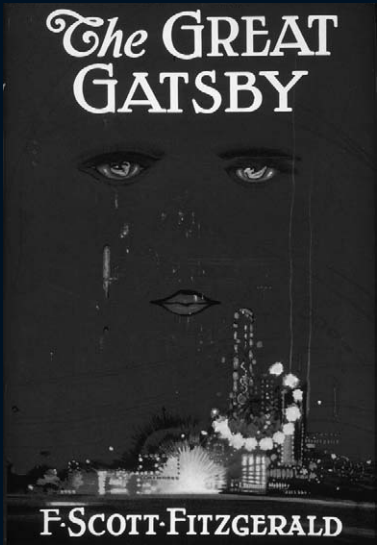


Рис. F. «Малыш», Чарльз Чаплин, 1921 [кадр]

Личная история отцов и сыновей. Огромная глубинная нить этой истории – мужские персонажи, отношения между отцами и сыновьями. Имена отцов: Тиззи, капитан Майк, Томас Баттон.



Рис. G. «Опыт о непосредственных данных сознания (Время и свободная воля)», Анри Бергсон, 1889 [Эссе]

Теория времени и сознания, выдвинутая Анри Бергсоном. Он осознал, что в тот момент, когда кто-то попытается измерить мгновение, оно исчезает: человек измеряет неподвижную, законченную линию, но время подвижно и незавершенно.

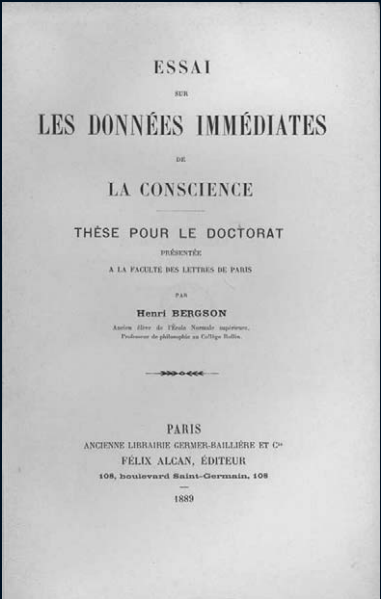


Рис. H. «Форрест Гамп», Роберт Земекис, 1994

Сценарий «Загадочной истории Бенджамина Баттона» Эрика Рота перекликается со стилем и темпом его оscarоносного сценария фильма «Форрест Гамп».





Рис. D. Силуэтное платье, разработанное Клер Маккарделл, 1958 год [Фотография]

Художник по костюмам Жаклин Уэст использовала модели Клер Маккарделл для своих эскизов костюмов персонажа Кейт Бланшетт во временной линии 1940–1950-х годов.



Рис. E. «Я обвиняю», Абель Ганс, 1919

Солдаты, «восставшие» из мертвых во время сцены боя, идущего вспять, служат данью последней молчаливой антивоенной эпопее Абеля Ганса, в которой мертвые на войне возвращаются к жизни.

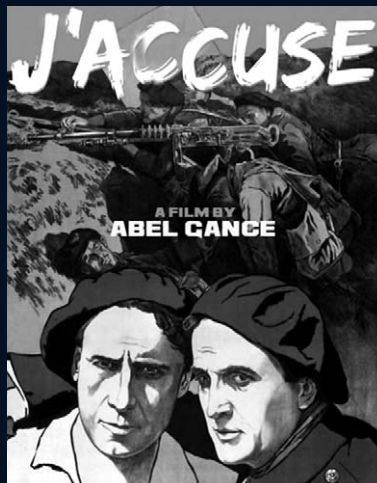


Рис. I. «Мосты округа Мэдисон», Клинт Иствуд, 1995

Рамочная структура сценария напоминает сцену из фильма Иствуда о выросших детях, обнаруживающих скрытый роман в прошлом своих родителей.



Рис. J. «2001: Космическая одиссея», Стэнли Кубрик, 1968

Последние изображения Бенджамина в младенчестве напоминают Звездное дитя в конце научно-фантастической эпопеи Стэнли Кубрика.



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ЭРИК РОТ

ОПЕРАТОР КЛАУДИО МИРАНДА

МОНТАЖЕРЫ КИРК БАКСТЕР, АНГУС УОЛЛ

БЮДЖЕТ 167 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ

КАССОВЫЕ СБОРЫ – 335,8 МИЛЛИОНА ДОЛЛАРОВ

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 166 МИН



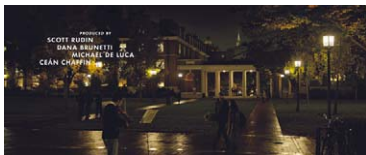
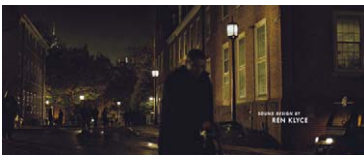
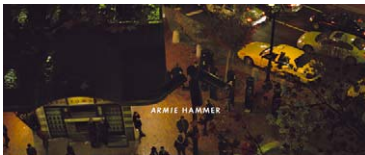
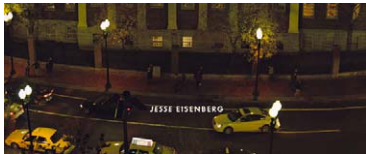
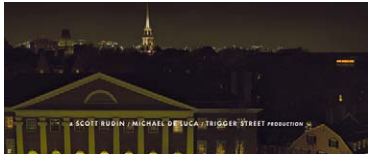








4.2



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
СТИВЕН ДО



« Оживленный стейк Эрики и Марка резко контрастирует с медленным, неторопливым возвращением последнего домой из «Измученного жаждой ученого»: тело Марка работает медленнее, чем его мозг, хотя снова набирает темп, как только оказывается перед клавиатурой.

## 4.2

# «СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ»

2010

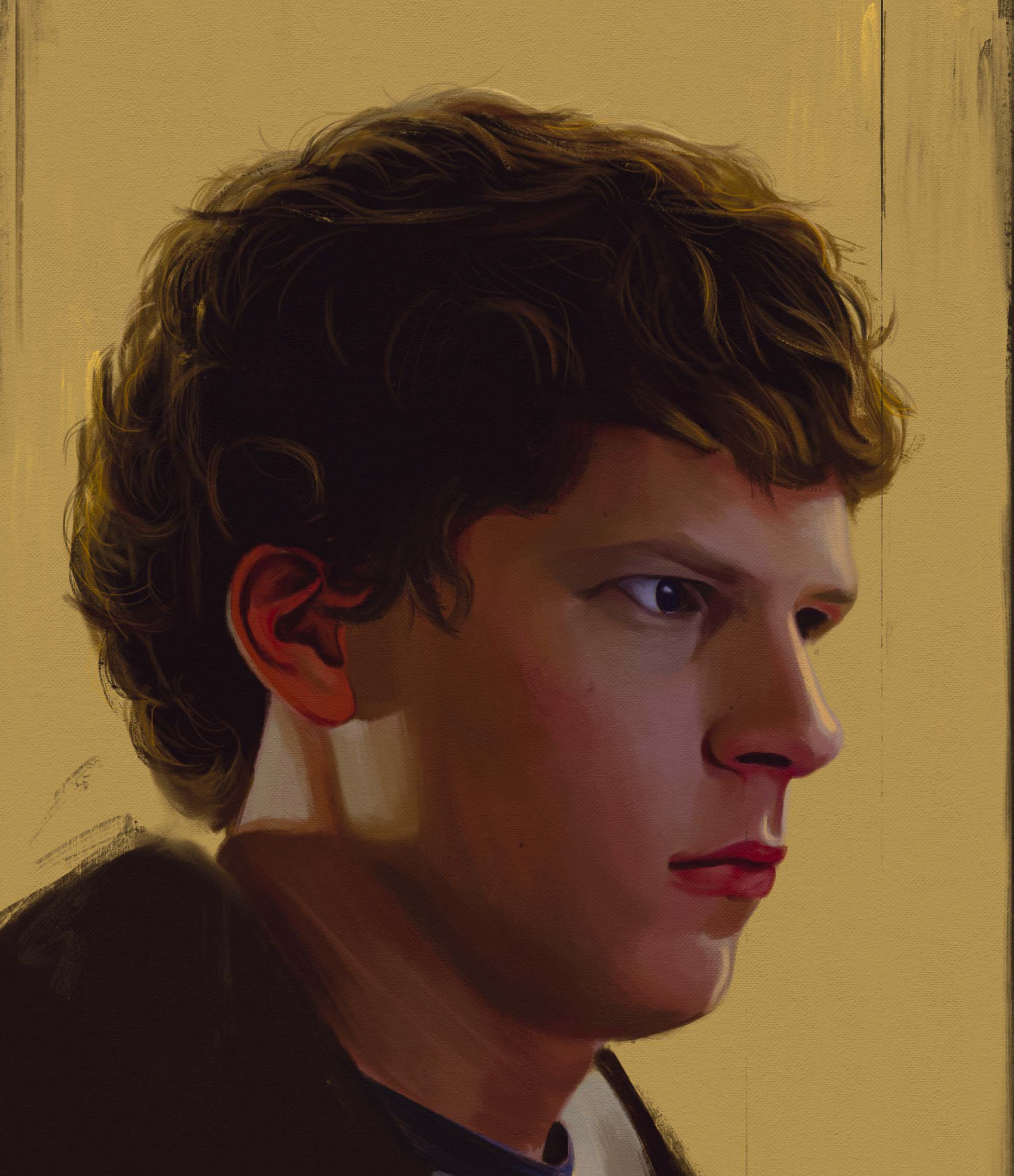
«Мой рост – 6 футов 5 дюймов, вес – 220 фунтов, и нас двое», – говорит Тайлер Уинклвосс, оценивая свою впечатляющую физическую форму, она как будто удваивается в присутствии его брата-близнеца Кэмерона. Стоящие бок о бок братья – оба будущие олимпийские гребцы и самопровозглашенные «джентльмены из Гарварда», чья очевидная победа в генетической лотерее дополнялась

унаследованным богатством, – демонстрируют сюрреалистически симметричный образец высшей, хотя и устаревшей мужественности. Их слегка вкрадчивая обезболивающая красота воплощает ненавистное, впечатляющее совершенство; они скользят по жизни с таким же ровным гудением, как пилотируемый гоночный болид по спокойным водам Кембриджа. Братья возвышаются над своими

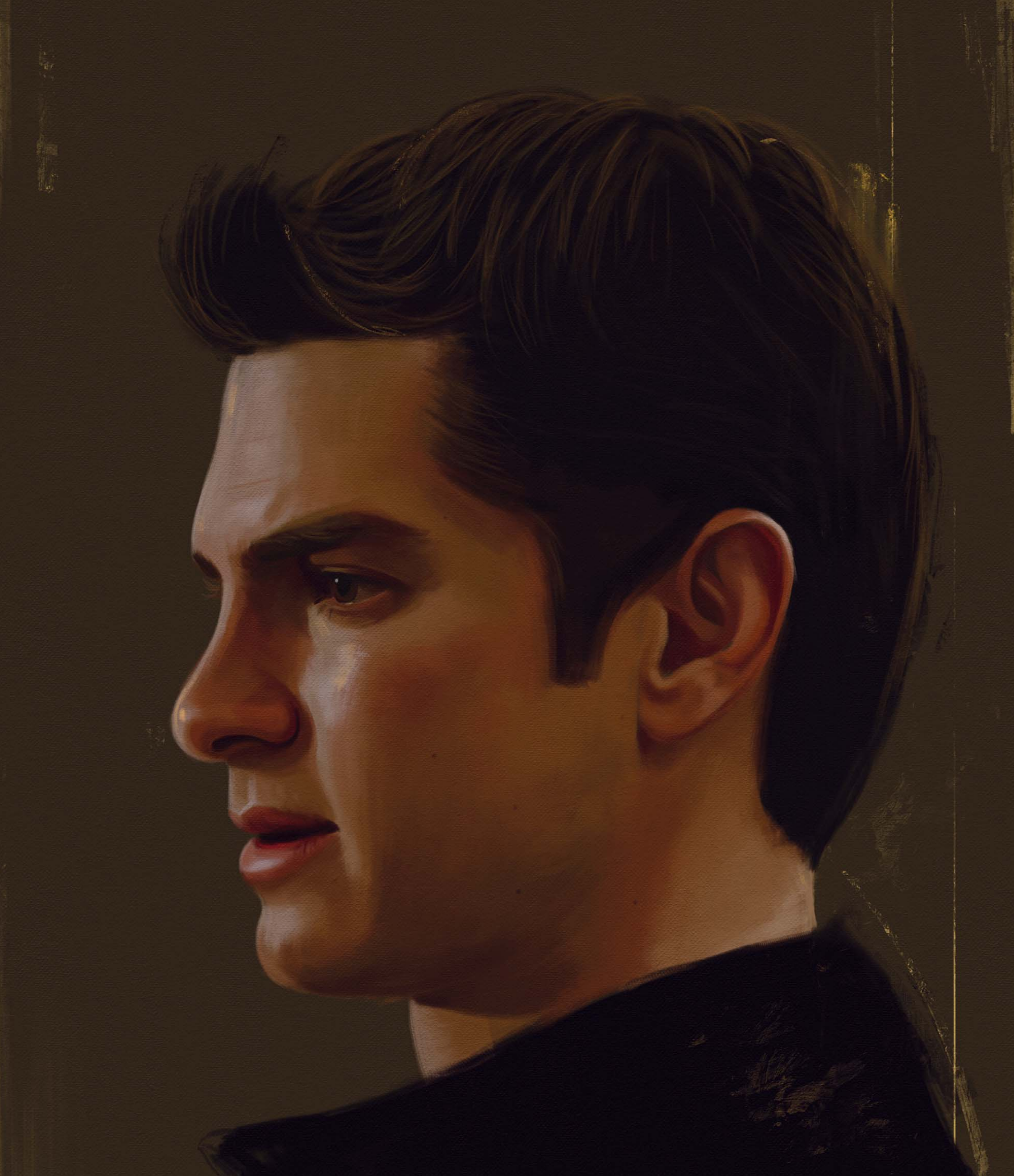
сокурсниками, в том числе воинственным студентом, изучающим информатику, Марком Цукербергом, чья кротость, телосложение, неаккуратная одежда и сгорбленная долговязая фигура в их присутствии создают обманчивую пародию на почитание бета-самца.

Сюжет девятого полнометражного фильма Дэвида Финчера «Социальная сеть» катализируется судебным конфликтом с высокими ставками между











неуклюжими парнями из трастового фонда и художавым бунтарем. Уинклвосс утверждает, что после того, как они наняли Марка для работы над кембриджским сайтом знакомств под названием Harvard Connection, он, действуя тайно и недобросовестно, превратил их идею в собственный стартап в социальных сетях стоимостью в миллиард долларов. «Если бы вы, ребята, изобрели Facebook, вы бы изобрели Facebook», – насмехается Марк над своими обвинителями во время дачи показаний. Насмешливая тавтология едва скрывает его самодовольство от точности формулировки. Марк может отрицать кражу чьей-либо интеллектуальной собственности, но он рад разрушить сверхъестественное чувство собственного достоинства своих соперников, их глубоко укоренившуюся и недавно пошатнувшуюся веру в то, что их братская команда в супертяжелом весе должна была остаться непобеденной.

Судебный процесс, положенный в основу сценария «Социальной сети», взят из книги Бена Мезрича 2009 года «Миллиардеры поневоле», бестселлера, повествующего о соперничестве Цукерберга с Уинклвоссом, а также о стычке с его бывшим однокурсником и соучредителем Facebook Эдуардо Саверином. Хорошо воспитанный богатый парень с семейными связями, которые были по крайней мере такими же глубокими, как у Уинклвоссов, но без их чувства властного завоевателя, Саверин предоставил техническую поддержку и начальные инвестиции для сайта thefacebook.com, впоследствии ставшего чем-то большим, чем просто местная сеть для студентов Гарварда. После переноса своей деятельности в Кремниевую долину и привлечения ряда других значимых инвесторов, включая создателя Napster Шона Паркера и последующего сторонника Трампа Питера Тили, партнеры поссорились. По каналам компании Саверин обнаружил, что его доля владения была уменьшена и что его удалили из руководства Facebook (очевидно, по настоянию Паркера). Последовали повестки в суд, в том числе и от Уинклвоссов, причем оба судебных процесса оказались в центре внимания общественности из-за внезапной вездесущности Facebook и растущей известности Цукерберга. К середине 2000-х вундеркинд-программист, бывший некогда простым студентом, был

провозглашен императором онлайн-поколения, наследником Билла Гейтса – своего собрата по разуму, бросившего Гарвард и ставшего техническим титаном, и покинувшего Рид-колледж Стива Джобса – будды без излишеств в аскетичной водолазке.

Книга Мезрича с подзаголовком A Tale of Sex, Money, Genius, and Betrayal («История о сексе, деньгах, гениальности и предательстве») смешивает мелкие сплетни с интригами с Уолл-стрит, разворачиваясь как техничный авантюрный сюжет о двух гениальных студентах, продвигающихся вверх в замкнутой иерархии Лиги Плюща. (Его драйв напоминает предыдущий нехудожественный хит автора Bringing Down the House («Разрушение дома») о талантливых студентах колледжа, разбогатевших в Лас-Вегасе, который был экранизирован под названием «21» (2008).) История оказалась не только своевременной, но и пророческой – миф о создании поколения миллениалов, описывающий миграцию общества в Интернет: пусть расцветет тысяча – или пятьсот миллионов – тихонь. Основная часть информации в книге взята из бесед Мезрича с Саверином, который, следовательно, воспринимается более сочувственно, чем его однокашники, но его главная привлекательность заключается в другом: в дополнение к подсчету инноваций Цукерберга в «Миллиардерах поневоле» приводится скептическое обсуждение человека, рискнувшего напечатать визитные карточки, на которых значилось: «Я генеральный директор, сука». (Патрик Бейтман из «Американского психопата» никогда бы не смог такое сделать.)

«Социальная сеть» строго структурирована и дополнена сценами, поднимающими вопрос о том, является ли миллиардер поневоле, находящийся в ее центре, «мудаком» – оценка, данная ему женскими персонажами как в первой, так и в последней сценах. Их пол вряд ли случаен в фильме, чья не слишком завуалированная суть имеет меньше отношения к социальным сетям, чем к другому виду сложного алгоритма: мужскому эго. «“Социальная сеть” – это мозговой 1. «Бойцовский клуб», – написала Эми Таубин в Artforum. Сдерживаемые тысячелетние мужские комплексы этого фильма перекликаются в духовном сиквеле Финчера с рассматриваемыми параллельно проблемами остракизма и

инклюзивности. Согласно достоверному сценарию Аарона Соркина, Марк Цукерберг, превосходно сыгранный Джесси Айзенбергом, в фильме предстает в роли ставшего интровертом Тайлера Дердена, дистанционно набирающего учеников, предлагающего своим собратиям-изгоям виртуальную арену для слива негативных эмоций. Как и в «Бойцовском клубе», такая помощь предоставляется только по приглашению и после прохождения инициации: больше всего на свете Марк жаждет попасть в один из престижных клубов – «домов на дереве», усеивающих ландшафт Гарварда. Первое правило финального клуба заключается в том, что Марк никогда не перестает говорить о нем.

## #

«Нельзя завести пятьсот миллионов друзей, не нажив ни одного врага», – гласил постер, предвещавший выход «Социальной сети» осенью 2010 года, и эта фраза с гордостью объявляла о намерениях фильма быть «злой комедией», как остроумно назвал ее критик Кевин Курье. Помимо того что это оказался самый цитируемый сценарий, с которым Финчер работал со времен «Бойцовского клуба», работа Соркина, которая впоследствии получила премию «Оскар» за лучший адаптированный сценарий, представляла собой первую встречу режиссера со сценаристом, обладающим творческим голосом, по крайней мере таким же сильным, как его собственный. В «Социальной сети» есть много замечательных реплик, но часть сатирического красноречия фильма заключается (как и в «Бойцовском клубе») в акценте режиссера на языке тела, даже когда тела, о которых идет речь, существуют благодаря





кинематографической ловкости рук. Что может быть лучше, чтобы визуализировать подозрения Марка по поводу его собственной (само) воспринимаемой неадекватности как потенциального предпринимателя, а также как человека – будь то речь о деликатном выпускнике Гарварда или о чем-то другом, – чем пара изящных Голиафов, в безупречной плоти которых отражается его комплекс неполноценности? И что может быть лучше, чем использовать нищенский идеал, воплощенный Кэмероном и Тайлером (оба представлены обычным способом), и раскрыть его иллюзорную природу в фильме, где доминирует реализм, искусственно наложив одного и того же актера на обе роли (инверсия образа действия «Бойцовского клуба», когда два актера играют одного парня). Исполнение Арми Хаммера в «Социальной сети» в обоих случаях вкрадчиво шутовское, но способность близнецов достигать желаемого результата существует в рамках цифровых технологий. Как и Бенджамин Баттон, Уинкловоссы – киногерои, родившиеся при необычных обстоятельствах.

Такая безупречность является отличительной чертой «Социальной сети», которая по праву получила премию «Оскар» за монтаж Энгуса Уолла и Кирка Бакстера – одну из трех премий (среди восьми номинаций) за фильм, намеренно позиционируемый его дистрибьютором в качестве фаворита наградного сезона. После «престижного китча» «Загадочной истории Бенджамина Баттона» следующий фильм Финчера показался, скорее, более интуитивным обходным путем в высшую кинолигу, заменившим позолоченную ностальгию конца века на гладкую современную мелодраму. После пары оглядок назад третий и наименее удаленный по времени исторический фильм Финчера – и его вторая докудрама после «Зодиака» – был воспринят как переход на новый режиссерский уровень. Для технически грамотного режиссера, движимого фанатичным подходом к процессу, материал подходил идеально. «Мне понравилась идея о том, что деловая этика Старого света подвергается испытанию с помощью новых возможностей бета-тестирования и итерации, – сказал Финчер в интервью Марку Харрису из Vulture. – Это новый мир, куда все направляются: если у меня

есть DSL<sup>1</sup> и достаточно Red Bull, я могу создать прототип этой штуки! И тогда я смогу установить ее сначала на 650 компьютеров, а затем, восемь лет спустя, я смогу получить доступ уже к 600 миллионам компьютеров! Такова новая парадигма».

Торжественная премьера «Социальной сети» состоялась на открытии Нью-Йоркского фестиваля 2010 года – Финчер впервые удостоился такого почета, и впоследствии лента была объявлена любимцей критиков. Неоднозначные отзывы, которыми была встречена «Загадочная история Бенджамина Баттона», оказались вытеснены серией восторженных оценок; в первом абзаце своего отчета о Нью-Йоркском фестивале для New York Times Манола Даргис охарактеризовала фильм как «динамичный, странно смешной, волнующий и тревожный». Составив свой собственный конкурирующий список прилагательных, Роджер Эберт назвал «Социальную сеть» «самоуверенной, нетерпеливой, холодной, захватывающей и инстинктивно пронизательной» и провозгласил ее лучшим фильмом года, как и Нью-Йоркские кинокритики, Ассоциация кинокритиков Торонто и Национальный совет рецензентов.

Фильм попал более чем в сто списков «10 лучших», что является максимальным результатом из всех коммерческих релизов того года, и принес Финчеру вторую подряд номинацию на премию «Оскар» за лучшую режиссуру (где он проиграл Тому Хуперу с фильмом «Король говорит!») (2010).

Такое всеобщее признание было первым для Финчера, чьи самые популярные фильмы («Семь», «Зодиак») все еще часто вызывали несогласие или прямое неприятие. Тот факт, что согласованные уважительные оценки (и неплохие мировые кассовые сборы в 220 миллионов долларов при бюджете в 40 миллионов долларов) достались фильму, лишенному каких-либо жанровых элементов, наводило на мысль, что в придачу повысилась репутация Финчера. Он больше не был специалистом по лентам о серийных убийцах, ориентированным на стиль, а не на содержание. Режиссер достиг зрелости, к которой, предположительно, стремятся серьезные художники. Однако наиболее пронизательные аналитики понимали,

1 Цифровая абонентская линия. – Прим. пер.



что, с точки зрения авторов, «Социальная сеть» была скорее мутацией, чем осознанной реализацией. Общая линия с предыдущими фильмами Финчера сводилась к использованию технологий, как в качестве самостоятельного предмета в фильме, анализирующем архитектуру социальной медиасферы, так и в качестве гибрида ивового прута и волшебной палочки в эстетическом выборе Финчера.

«За последние четыре года Финчер прошел путь от захватывающего жанрового режиссера, максимально приблизившись к Отто Преминджеру, – заметил Аарон Катлер в Slant, вспомнив одаренного венского эмигранта, который несколькими десятилетиями ранее зарекомендовал себя как выдающийся голливудский создатель высококлассных бестселлеров. – [Преминджер] снимал детективные истории и юридические драмы, в которых величайшими загадками было поведение людей, а не то, кем они были, [и] точно так же, как работа Преминджера приобрела сложность и резонанс, как только он начал снимать в CinemaScope, Финчер открыл для себя новый способ видения мира, как только он переключился с пленки на цифровое видео». Ник Пинкертон также сравнивал Преминджера, используя его как дубинку против способности Финчера к агрессивной рекламе. «У обоих режиссеров, – писал он в 2014 году, –

1–2. Конфликт между Марком и Эдуардо – драматическая завязка «Социальной сети». Оскароносный монтаж Кирка Бакстера и Энгуса Уолла преобразует статичные сцены в разведальке, превращая их в ожесточенные сражения, отмеченные враждебным языком тела и жесткими поединками на уровне глаз.

3–4. Проблемы с преследованием Марка усугубляются присутствием близнецов Уинкловоссов, которые действительно ополчились на него; компьютерные эффекты, удваивающие Арми Хаммера в сценах с братьями, сходным образом напоминают об ощущении Цукербергом комплекса неполноценности бета-самца.



ных на материал, который заставит носителей общественного мнения горячо обсуждать его (или, в случае Финчера, пользователей «Твиттера» твитить)». Актуальность «Социальной сети» была составной частью ее коммерческого успеха (более 220 миллионов долларов в мировом прокате), но анализ Катлера глубже. Даже в большей степени, чем в «Зодиак» или «Загадочной истории Бенджамина Баттона» (не совсем фильм для лидеров общественного мнения), сенсационность здесь подчинена повествованию – и рассказываемая история означает выход в реальный мир. Показушность ранних цифровых экспериментов Финчера в «Комнате страха» и «Бойцовском клубе» либо смягчена, либо заключена в квадратные скобки в рамках концептуального дизайна фильма: в каждом кадре и сцене форма следует за функцией. Даже эпизоды с Уинкловоссами, которые лукаво символизируют приверженность режиссера цифровым манипуляциям, являются упражнениями в виртуозной тонкости и захватывающем мастерстве, почти подсознательном по замыслу. В «Загадочной истории Бенджамина Баттона» зрителям предлагалось – и они были обязаны – подробно изучить подтасованные черты лица Брэда Питта, что соответствует медитативному отношению фильма ко времени, а также его требованиям к образу звезды. Главной достопримечательностью «Социальной сети» является сам дух времени. В какой-то момент ехидный деловой партнер Уинкловоссов Дивья Наренда (Макс Мингелла) говорит адвокату, что Марк был «самым значимым человеком в кампусе, где проживали девятнадцать нобелевских лауреатов, пятнадцать лауреатов Пулитцеровской премии, два будущих олимпийца и кинозвезда». «Что за кинозвезда?» – спрашивает адвокат. «Неважно», – раздается в ответ.

Вместо каких-либо настоящих имен (кроме Джастина Тимберлейка в роли Шона Паркера) не обремененная элитными суперзвездами «Социальная сеть» определяется стремительным движением вперед. Удовольствие от наблюдения за тем, как Хаммер изображает двух персонажей (при невозмутимой экспертной поддержке Мингеллы), только усиливается, хотя зрители понимают, что это не более чем хитрый визуальный трюк. На странице сценария Соркин обращает внимание на раздражающую привилегированность

Уинкловоссов. На кадрах, запечатленных Финчером и его командой, братья не просто несимпатичны, но и сверхъестественны, как если бы идея конформизма Лиги Плюща была преобразована в реальную атаку клонов. Иллюзия хитроумно снижает наше неверие.

Эти объединенные ощущения невесомости и восторга – когда тебя ловят и держат в благодарном рабстве – имеют отношение к быстротечности, которую определили Даргис и другие любители фильма. Темп – вот организующий принцип «Социальной сети» и ее самая выдающаяся особенность. вершина в более позднем проекте Финчера по превращению стремительности в ясность. «Все происходит быстрее, чем кто-либо из нас когда-либо мог себе представить», – говорит Марк Эдуардо в какой-то момент, имея в виду широко распространившиеся метастазы Facebook, а также подводя итог жажде скорости фильма. В первом эпизоде мы видим Марка на свидании с его девушкой Эрикой Олбрайт (Руни Мара) в университетском пабе под названием The Thirsty Scholar. Коричневые и янтарные оттенки насквозь романтичны («золотистые от освещения бара и пива», по словам святого покровителя паб-рока Крейга Финна). В разговоре с Дэвидом Дженкинсом из Time Out в 2011 году Финчер отметил, что «первая сцена в фильме должна объяснить вам, как его смотреть», и разговор Марка и Эрики поучителен в этом отношении. Он начинается достаточно безобидно, с небольшого шутиwego вопроса: «Знаешь ли ты, что в Китае живет больше людей с IQ гениального уровня, чем в Соединенных Штатах?» – проходит через несколько кокетливых фальстартов, а затем движется, как на американских горках, прямо в водоворот взаимного негодования. Подводный поток порожден потребностью Марка доказать – своей поддерживающей подруге, самому себе и, возможно, невидимой, вечно осуждающей аудитории, которую

- 5-12. Снимая в формате tilt-shift, который повышает четкость и миниатюризирует изображение, Финчер превращает Королевскую регату Хенли в пародию на усилия альфа-самцов: псевдорекламный ролик Nike, который передает и высмеивает волнение по поводу спортивных усилий Уинкловоссов (жажда победы; агония поражения) под сдерживаемый, повторяющийся аккомпанемент «В пещере горного короля».
13. Одиноким Цукербергом бродит по закоулкам Гарвардского кампуса, подобно герою компьютерной игры Рас-Мал.





он мысленно воображает, – что он американский уникум. Как и в классической сумасбродной комедии, реплики актеров произносятся так быстро, что накладываются друг на друга, но без сумасбродной гармонии, к которой стремился и которой добивался такой режиссер, как Ховард Хоукс. «Его девушка Пятница» (1941) – фильм, с восхищением упоминаемый в рецензии Эми Таубин, – рассказывает о разлученных любовниках, которые, к счастью, осознают, что они находятся на одной волне. «Социальная сеть» тем временем продолжает вбивать клин между молодыми людьми все глубже. «Пока [Марк и Эрика] разговаривают лицом к лицу, их общение также предвещает разрыв между вежливостью и искренностью, который в наши дни знаком любому, кто проводит время в Интернете», – написала Кэти Бейкер из The Ringer в 2020 году. Ее наблюдение аккуратно подчеркивает подтекст фильма, в котором опасности непосредственного общения и неуловимое обещание близости

позволяет посеять множество важных мотивов еще до того, как пройдет пять минут фильма, наиболее интересным из которых является мнение о Марке как «мудак». Разносторонне представленный Айзенбергом, который использует в качестве инструмента склонность к взъерошенной небрежности, продемонстрированную им в комедиях о совершеннолети «Кальмар и кит» (2005) и «Парк культуры и отдыха» (2009), Марк – мудак, который, как пишет Таубин, «яростно проживает каждый момент».

В отсутствие сочувственного голоса за кадром, как в «Бойцовском клубе», или милой, исповедальной прозрачности Бенджамина Баттона нам остается интуитивно ощущать внутреннюю жизнь персонажей. Никогда не повышая голоса и не меняя своего ровного тембра, Айзенберг использует ловушки и защитные механизмы, схожие с беглым огнем, как и схема монтажа фильма. Подобно начальным титрам «Бойцовского клуба» с его компьютерным приближением к «центру



13.

– Они крупнее меня, они спортсмены мирового класса, и секунду назад ты сказала, что тебе нравятся парни из команды гребцов». Помимо того, что это лукавое пророчество о близнецах, которые, даже невидимые для посторонних глаз, занимают значимый участок в уме Марка и фильме в целом, эта реплика намекает на некий непримиримый конфликт разума и тела, картезианский разрыв, вызывающий сексуальную паранойю и мстительную конкуренцию. Подавленная отсутствием у Марка самосознания (он пытается разрядить ситуацию, списывая дискомфорт на то, что она «голодна»), Эрика убегает, оставляя его в одиночестве ковылять домой на холоде. Тихая ночная красота следующего эпизода, снятого на природе в изысканных, пространственных кадрах, его зимние ночные пейзажи, освещенные уличными фонарями, представляют единственный пример лиризма в «Социальной сети». Это великолепный фрагмент, похожий на библиотечную идиллию в фильме «Семь», за исключением того, что вместо обозначения уютного убежища он выражает одиночество – и медлительность. Позже Финчер снимет гонку на регате на манер комично перегруженной рекламы спортивной одежды, используя стилизованную картинку со смещенным наклоном (мир виден через фильтр прото-Instagram), и озвучит под зажигательные адские ноты Эдварда Грига «В пещере горного короля». Но во время мягкого, нисходящего фортепианного мотива из трех нот Трента Резнора и удостоившейся «Оскара» победной партитуры Аттикуса Росса меланхоличная синтетическая мелодия звучит устрашающе, как загрузка программного обеспечения. Музыка соответствует медленному прохождению Марка через физический мир, его осторожному продвижению сквозь глянцевые кадры с глубоким фокусом, которые удерживают позицию независимо от его присутствия. Персонаж выглядит карликом на фоне



используются против безопасной бестелесной альтернативы, где язык тела и интонация речи не имеют значения, а участники могут быть сведены к набору данных.

Стремительная скорость развития эпизода приводит к горько-смешному замечанию Эрики в адрес ее будущего бывшего, что «встречаться с тобой – все равно что заниматься на тренажере». Такое безжалостное замечание

страха в человеческом мозге», пролог «Социальной сети» разворачивается как набор синаптических вспышек, на этот раз визуализированных с позиции внешнего наблюдателя.

#

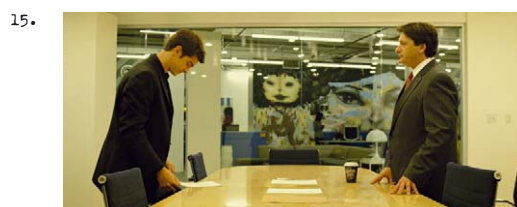
«Ты видела парней, занимающихся греблей, верно? – не слишком риторически спрашивает Эрику Марк.



14. Уинкловоссы становятся гуманнее во время встречи с президентом Гарварда Ларри Саммерсом, который отвергает их наивную концепцию учебного заведения как меритократии, но также разоблачает свой собственный зашоренный цинизм по отношению к этому учреждению.
15. Планировка и декор офисов Facebook в Пало-Альто идеально воспроизведены в художественном дизайне «Социальной сети» – дерзкие абстрактные произведения искусства соответствуют образу его создателя как безжалостного разрушителя устоев.
- 16–18. Обзоры «Социальной сети» раскритиковали сценарий Аарона Соркина за одностороннюю драматургию, в которой женские персонажи либо сведены к минимуму, либо сексуализированы, либо нелестно изображены иным образом. Эрика, Амелия и Кристи определяются в первую очередь персонажами мужского пола, с которыми они спят.

его окружения, подвижной фигурой в извилистом, похожем на лабиринт пейзаже – аналоге декорации из игры Рас-Ман.

Когда Марк возвращается в свою комнату в Kirkland House и выходит в Интернет, камера приближается, а монтаж и темп музыки ускоряются, чтобы показать его стремительную внутреннюю скорость. «Я немного пьян», – признается он в блоге голосом за кадром, печатая отвратительные шутки о семейной истории Эрики, ее личности и размере бюстгалтера. Возможности Марка в виртуальном мире неограничены, для замкнутого неудачника это эквивалент «гребной команды». Если подсознание что-то и говорит ему, то это «Просто сделай так». Опять же, форма следует за функцией: музыка Резнора и Росса сопровождает яркий монтаж, повествующий о том, как Марк в предрассветные часы создавал подлый сайт в стиле hot or not, заполненный фотографиями из ежегодного альбома его однокашников и названный Facemash. Его название будто взято из «Бойцовского клуба», а грозный приказ Рассказчика «уничтожить что-то прекрасное» под саундтреком Резнора – Росса звучит



как мелодия из видеоигры. Музыкальная дорожка просачивается и на верхний уровень местного элитного братства из праздных гуляк с самодовольными идеальными лицами, словно сошедшими с обложек журналов. Финчер снимает это как пародию на гламурную студенческую комедию «Американский пирог» (1999) – как проецируемые фантазии всех жаждущих признания неимущих, живущих в общежитии и объединенных отсутствием доступа в высшие круги. Красноречивая деталь из серии «глазом не успеешь моргнуть» в монтаже: одинокий, несчастный наркоман, мстительно хихикающий под боксерским плакатом в винтажном стиле, рекламирующим заглавными буквами битву «СИСЬКИ против МОЗГОВ».

Неизбежно все эти великолепные, ухоженные тусовщики становятся соучастниками шутки, изначально реализуемой за их счет, – загипнотизированные алгоритмом, они толпой пялятся в собственные ноутбуки. Трюк Марка разрушает дистанцию между социальными кастами Гарварда, в то же время ненадолго разрушая его онлайн-социальную сеть. Как и с другими разрушителями Финчера, врожденное понимание Марком медиа как общения делает его провидцем. Когда Эдуардо нацарапывает математическое уравнение, чтобы помочь Марку сгенерировать код FaceMash, текст вызывает в памяти загадочные каракули Зодиака – как курица лапой нацарапала – и напоминает, как в одноименном фильме изображена криптография, а вместе с ней и некая злая, загадочная идеология, заражающая повседневную реальность. В обоих случаях можно сказать, что надпись сделана на стене.

«Мастерство не в кодировании, – написала Элисон Уиллмор в Vulture об этой сцене в эссе, приуроченном к десятой годовщине «Социальной сети» в 2020 году. – Оно в социальной инженерии... то, как [Facesmash] превратил существующий (и в данном случае жестокий) импульс в захватывающий, доступный для совместного использования формат». После хаотичного десятилетия, в течение которого Facebook широко критиковался как центр интеллектуального анализа данных, широкомасштабное вторжение в частную жизнь и опасная, нерегулируемая

гиперпартийность, такие замечания казались необходимыми. В Wired Анджела Уотеркаттер сопоставила чрезвычайную популярность фильма сразу после релиза с более поздними утверждениями о том, что при взгляде назад выяснилось, что его создатели были недостаточно критичны. «Посмотрите «Социальную сеть» в 2010 году, и она может показаться намного мрачнее, чем должно было быть все, что связано с компанией, – пишет она. – Посмотрите фильм сегодня, и окажется, что компания отделалась легким испугом». Такой ретроспективный взгляд реконструирует аспекты фильма Финчера от докудраны до протоантиутопии без ущерба для его качества. В то время как вездесущность Facebook лишила сайт «крутого» статуса – он был превзойден по популярности, если не по числу пользователей более изящными, ориентированными на молодежь видеосервисами, а также Twitter, – его идеализация из «Социальной сети» вовсе не притупила остроту фильма.

В 2010 году Цукерберг не прокомментировал фильм Финчера, отмахнувшись от него в New Yorker как от «вымысла» и великодушно заявив, что является поклонником телесериала «Западное крыло» по сценарию Соркина. (Примерно в то же время в The Hollywood Reporter Скотт Рудин признал, что на него было оказано давление официальной командой Цукерберга, чтобы он внес изменения в финальный вариант фильма.) Четыре года спустя в интервью The Guardian Цукерберг был менее благосклонен, заявив, что Соркин «навыдумывал кучу всего». «Я думаю, реальность такова, что написание кода, а затем создание продукта и компании – недостаточно гламурная вещь, чтобы снимать о ней фильм, – добавил он. – Так что вы можете себе представить, сколь многое им пришлось приукрасить». Учитывая, что структура «Социальной сети» основана на принципе «он сказал, что сказал», комментарии Цукерберга казались не столько непризнанием подхода авторов фильма, сколько его продолжением.

Конечно, сценарий «Социальной сети» изобилует украшениями, начиная с отрывистого рассеянного диалога с его архаичной, но не неприятной театральностью. Зависимость Соркина от яростных, самодовольных высказываний почти во всех его



16.



17.



18.



сценариях – это, выражаясь сленгом, который может возненавидеть 61-летний автор, не любящий Интернет, баг, который является фичей. В любом случае на данный момент он полностью встроен в систему, и формат, который Соркин использовал в «Социальной сети», будет повторен с несколькими исправлениями в более слабом фильме Дэнни Бойла «Стив Джобс» (2015). Вечная тема Соркина – интеллектуальная исключительность. Он озабочен архетипом политически некорректного правдоруба: вспомните психопатического четырехзвездочного генерала Джека Николсона в фильме «Несколько хороших парней» (1992), гневно рационализирующего смертоносную военную практику, или бредящего Богом хирурга в исполнении Алека Болдуина в фильме «Готова на все» (1993). Буйный агент ЦРУ, сыгранный Филипом Сеймуром Хоффманом в фильме «Война Чарли Уилсона» (2009), также попадает в данную категорию. Даже когда эти фигуры официально считаются злодеями, их трактовки, созданные специально для таких блестящих актеров, как Николсон или Хоффман, имеют героический аспект. Крикливое, заключенное в скобки заявление «и меня никогда не тошнит в море», добавленное к самовозвеличивающим тирадам в лентах «Готова на все» и «Война Чарли Уилсона», – это не просто цитата (из оперы Гилберта и Салливана «Девушка, которая любила моряка»), а синекдоха очевидной

гордости Соркина за его собственную высокопарную непротиворечивость.

По сравнению с его дерзко болтливыми мужскими персонажами женщины Соркина, как правило, занимают второстепенное или подчиненное положение, даже если они дерзки и служат рупором для всего этого бахвальства (заметным исключением является язвительный пресс-секретарь в «Западном крыле» Си Джей Крегг в исполнении Элисон Джени). В этом смысле он и Финчер – по крайней мере, в «Социальной сети» – считались подходящей парой, и однобокая гендерная динамика фильма была подвергнута нелестной критике в различных кругах. В какой-то момент Эдуардо возмущается Марком: «Как тебе удастся заставить всех девушек ненавидеть нас?»

Помимо униженной Эрики, сыгранной Марой, которая после первой сцены почти не появляется в фильме, единственными персонажами женского пола являются капризная подруга Эдуардо Кристи (Бренда Сонг), очевидная охотница за деньгами, которая занимается оральным сексом в общественном туалете, и Амелия Риттер (Дакота Джонсон), студентка Стэнфорда, которая завершает контакт на одну ночь с Шоном Паркером сообщением о популярности Facebook среди ее сверстников. Джонсон забавна и очаровательна в своей прорывной роли, но она также притягательна: мы знаем, из какого она колледжа, потому что его название нанесено по трафарету на ее облегающие трусики-бикини.

В статье для Daily Beast Ребекка Дэвис О'Брайен не стеснялась в выражениях, характеризуя участниц «Социальной сети» как «реквизит, пышногрудых статисток, буквально набранных бог знает откуда на роли обожающих фанаток, мстительных шлюх или толстых феминистских зануд... контраст для мужских персонажей, которые, в свою очередь, жестоки или равнодушны к ним». Сара Лейси из Tech Crunch назвала Соркина лицемером за пропаганду сексизма под вывеской журналистской лояльности: «Вы просто посредник, добросовестно документирующий мир, где женщины обычно раздеваются перед мужчинами, покидают комнату, если мужчины хотят поговорить о бизнесе, а новый современный суперботаник ненавидит женщин, которые его отвергли». В ответ Соркин разместил

сообщение в Интернете, подлив масла в огонь. «[Социальная сеть] рассказывает об очень злой и глубоко женоненавистнической группе людей, – сообщил он в разделе комментариев известного телевизионного блога, повторяя заявление Марка в «Живом журнале», упомянутое в фильме. – Я хотел бы пойти от двери к двери и дать это объяснение/извинение любой женщине, оскорбленной тем, на что вы указали, но, очевидно, это нереально, вот я и подумал, что самое меньшее, что я могу сделать, это поговорить непосредственно с вами». (Таков разговорный эквивалент того, как Марк бросает два пива в приятеля и его подружку в знак солидарности, и обе банки расшибаются о стену.)

Оборонительный сарказм Соркина предвосхитил его последующую печально известную встречу в 2012 году с Сарой Николь Прикетт из Globe and Mail, которая разозлила его во время интервью о сериале НВО «Служба новостей». «Слушай сюда, интернет-девочка, – рявкнул Соркин на свою собеседницу. – Тебе бы не повредило время от времени посмотреть фильмы или брать в руки газету». «Затем, – написала Прикетт, – [он] неторопливо ушел, надеясь, что я напишу что-нибудь приятное, как будто он никогда не знал, как работают новости и сколько выдумок могут оказаться правдой».

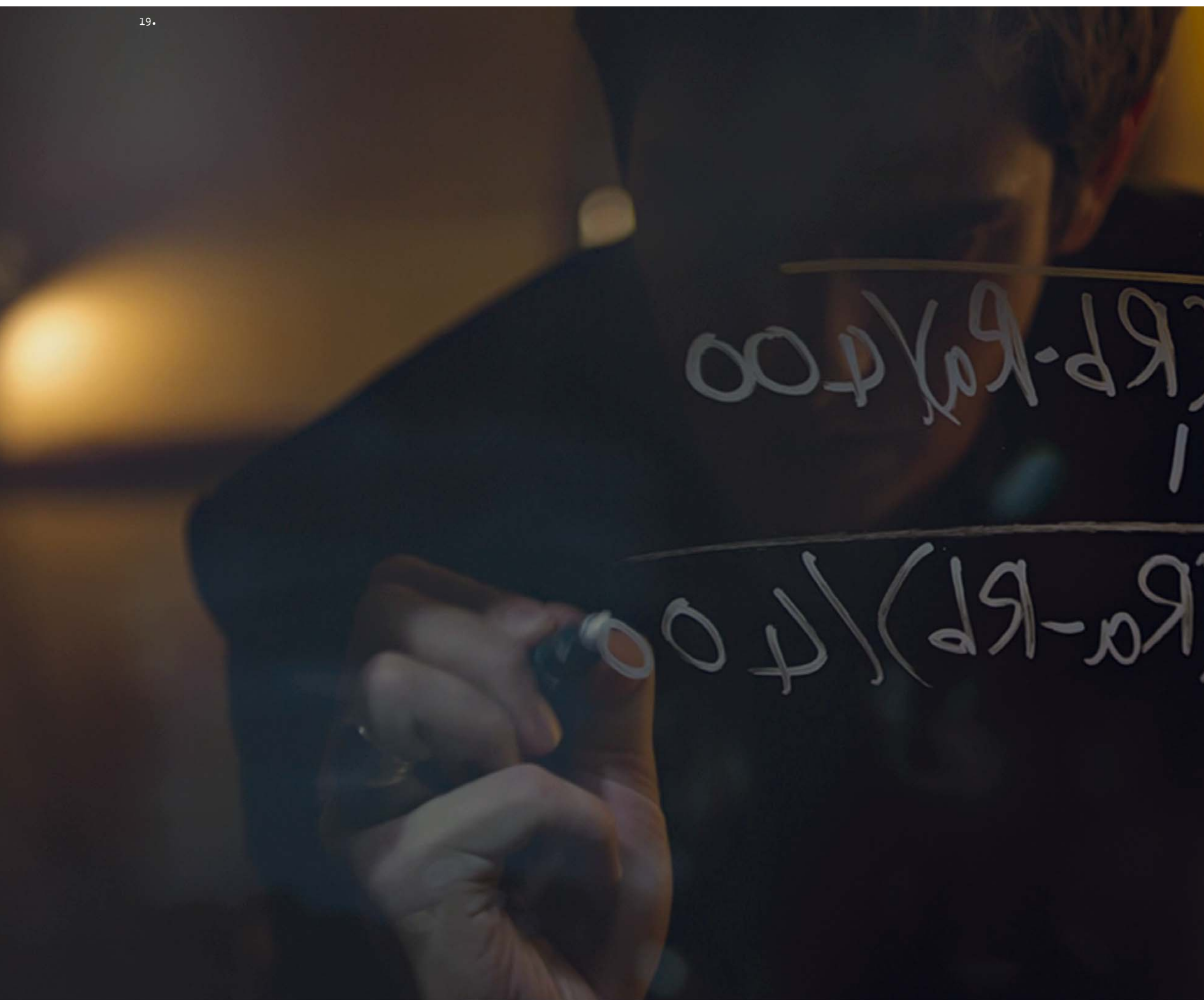
#

Как и у любого исторически-документального художественного произведения, истинная ценность «Социальной сети» в конечном счете вторична по отношению к ее развлекательной ценности, которая весьма значительна – и во многом связана с драматической стороной сценария Соркина. Противоречие заключается в том, насколько мастерство Финчера зависит от скрупулезного правдоподобия текстуры, точного воспроизведения различных мест, пространств и вариантов одежды начала нулевых, пока фильм не станет симулякром. (Цукерберг признал, что «каждая рубашка и флиски [в фильме] – это рубашка или флиски, которые принадлежат мне».) Поверхностно фильм убедителен, но гарантирует ли это некую более глубокую подлинность и понимание? Подобный поверхностно-глубинный

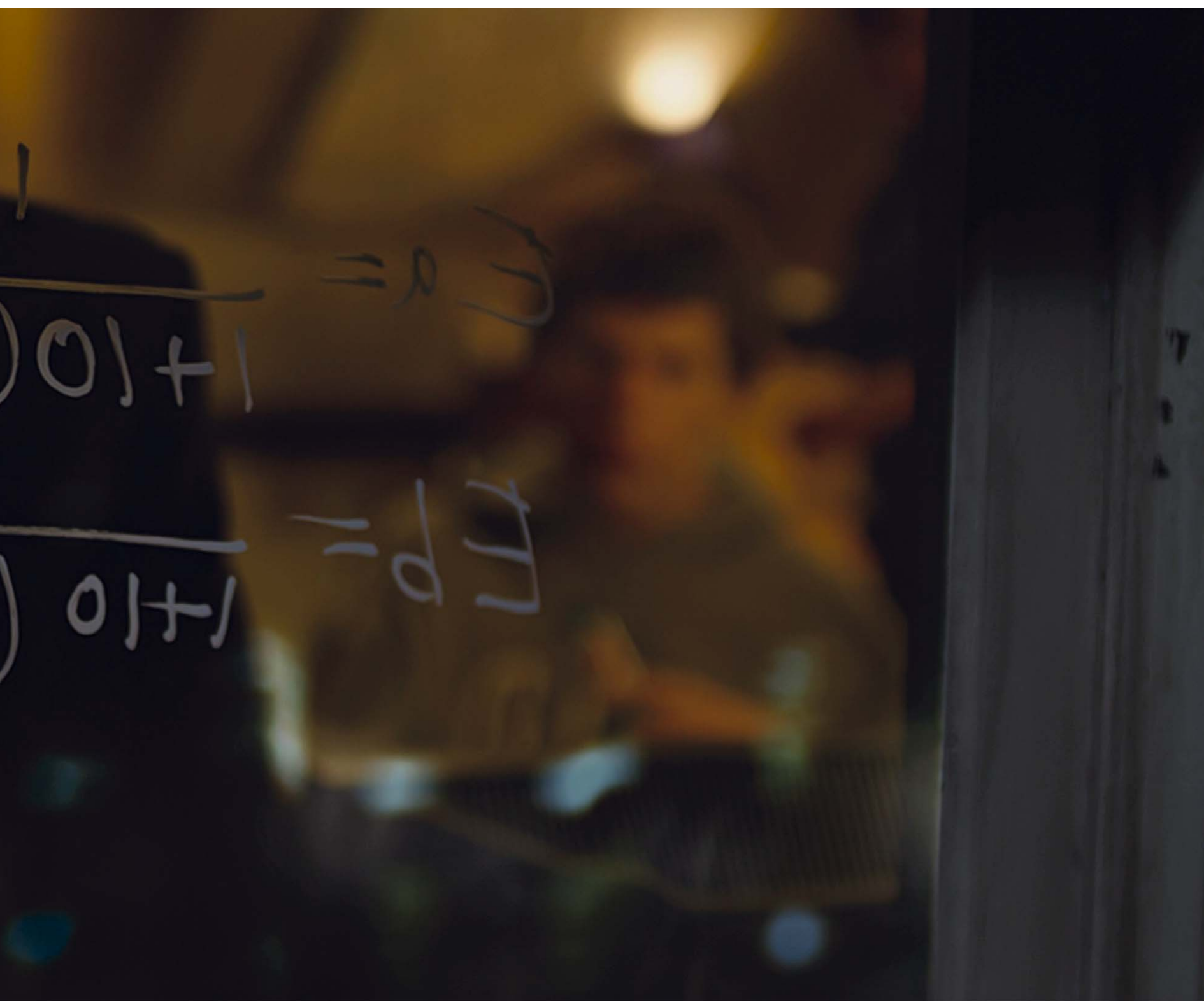


19. Как эпизод с каталогом IKEA в «Бойцовском клубе» или каракули Зодиака, алгоритм Facemash, придуманный Эдуардо, — пример использования Финчером письменного текста в качестве яркого графического элемента, наложенного на мир фильма, замеревший в ожидании появления вездесущего Facebook.

19.









подход позволил «Зодиак», принявшему форму процедурала, подобраться к неуловимости истинного знания: работая в жанре, посвященном разгадыванию тайн, Финчер оставил свой картотечный шкаф приоткрытым. Аналогичным образом можно привести довод о том, что «Загадочная история Бенджамина Баттона» с едва видимыми мелькающими воспоминаниями о мире, который быстро меняется вокруг главного героя, представляет собой комментарий к солипсизму, когда Бенджамин, несмотря на свою необычность, смирился с судьбой наблюдателя. Оба этих фильма связывает чувство одиночества – общее состояние крестоносца и изгоя. То, что «Социальная сеть» пытается передать с помощью разумного сочетания воссоздания и приукрашивания (а также реализма и театральности), – это изолирующая природа амбиций, трюизм, контекст массового межличностного общения, высмеиваемый окружающими.

Антисоциальные сверхупевающие люди – повторяющийся резонансный архетип в американской художественной литературе и кинематографе. В «Гражданине Кейне» Орсон Уэллс создал кинематографический образец историй о людях, которые завоевывают весь мир ценой своей души. Финчер цитировал слова о том, что «Социальная сеть» была задумана как ««Гражданин Кейн» из фильмов Джона Хьюза», а ее финальные кадры, где Марк сидит один в офисе, неустанно обновляя свою страницу в Facebook, чтобы узнать, приняла ли Эрика его запрос на дружбу, массово воспринимались как отсылка к «Кейну», намекавшая, что бывшая девушка Марка, по сути, и есть его «Бутон розы». Когда неназванная дружелюбная студентка юридического факультета, которую играет Рашида Джонс (почти пародийный тип в стиле Соркина), говорит герою в

заключительных репликах фильма: «Ты не мудак, Марк, ты просто изо всех сил стараешься им быть», это выглядит как своего рода галантность неудачника, подтвержденная третьей стороной. Печально глядя на фотографию Эрики в ее профиле, Марк не так похож на Чарльза Фостера Кейна в Шанду, как на новомодного, неромантического Джея Гэтсби, смотрящего на зеленый свет на причале Дейзи Бьюкенен. Как и «Великий Гэтсби», «Социальная сеть» – это произведение сатиры рубежа веков; как и Фицджеральд, фильм комментирует психологию и нравы выбранного момента, сосредоточив внимание на формирующемся нео-аристократическом американском классе, – то, что Х. Л. Менкен охарактеризовал в своем обзоре произведений Фицджеральда как «цветистое шоу современной американской жизни и особенно дьявольский танец, исполняемый наверху... Карнавал для тех, у кого слишком много денег, чтобы тратить их, и слишком много времени для их траты». Вечеринки Гарвардского финального клуба с их провокационными танцами, запечатленные в монтаже, являются такими же символами декадентского избытка, как и шумные вечеринки Гэтсби. Самый карнавальный персонаж «Социальной сети» – Шон Паркер в исполнении Тимберлейка, с незабываемым высказыванием: «Знаешь, что круче миллиона долларов? Миллиард долларов». Выбор бывшего участника бойз-бэнда на роль человека, обвиняемого в попытке разрушить экономику звукозаписывающей индустрии, был блестяще реализован, и Тимберлейк соответствует ситуации, используя свою неоспоримую харизму для изображения парии, ставшего соблазнителем. Склонный к риску, управляемый набором отчаянных



20.

20. Решение выбрать Джастина Тимберлейка на роль основателя Napster Шона Паркера оказалось остроумным и резонансным.
21. Весенние каникулы навсегда: подростковые шутки в штаб-квартире Facebook на Западном побережье подчеркивают незрелость Марка и особенно его коллег, которые относятся к предпринимательству как к продолжению «недели новичка» в вузе.





21.

саморазрушительных импульсов, Шон – герой поучительной истории, в котором Марк видит наставника, – вдохновляющий случай задержки развития с его собственным порочным комплексом преследования. (Его Ватерлоо – поимка за употреблением кокаина на домашней вечеринке в средней школе.)

Если «Социальной сети» не хватает размаха «Гражданина Кейна» – или сурового величия фильма Пола Томаса Андерсона «Нефть» (2007) в духе Уэллса с его эпической хронологией взлета и падения, то, возможно, дело в том, что ее персонажи – сравнительно несформировавшиеся вундеркинды, которым еще предстоит ощутить истинное чувство печали или сожаления. (То, что Уэллс смог в двадцать пять лет правдоподобно драматизировать упадок иссохшего Кейна, говорит об уникальности его достижения; это также придает повествованию о взлете и падении Кейна жуткое ощущение пророчества.) Когда Марк надевает потрепанную толстовку и шлепанцы, собираясь на слушание перед административным советом Гарварда, – это не столько акт подросткового неповиновения, сколько установка по умолчанию – шарканье по пути наименьшего сопротивления, которое также пародирует характер замкнутого ребенка, отказывающегося одеваться по погоде (отсюда и его желание уехать на запад, в Пало-Альто, где шлепанцы в моде.) Когда позже (по настоянию Шона) Марк устраивает подобную сцену с группой инвесторов, это больше похоже на то, что он заставляет взрослых подстраиваться под его уровень.

С ребятами не все в порядке, но мир взрослых вряд ли намного лучше. В той мере, в какой «Социальная сеть» представляет Уинклвосс как хорошо одетых чучел в сцене их встречи с президентом Гарварда Ларри Саммерсом (Дуглас Урбански, бывший министр финансов США при Билле Клинтоне), их роли и наше отношение к ним искусно усложняются. (Это также открывает политический пласт фильма Финчера.) Явно раздраженный тем, что его пытаются обмануть прямо в его трехсотлетнем офисе, Саммерс отказывается принимать всерьез заявления своих посетителей о краже интеллектуальной собственности. Он сбив с толку их рассказом о «Harvard Connection», а также о буквальных гарвардских связях. Попытки близнецов швырнуть студенческим справочником университета в главного администратора,

а также использовать собственное обращение Саммерса к первокурсникам против него («Позволить нашему воображению увлечь нас за собой – это именно то, что нам велели делать», – блеет Кэмерон) активизируют наше злорадство. Этот прикольный обмен репликами показывает Соркина с лучшей стороны: хладнокровный Урбански с каменным лицом побеждает братьев с высокомерием, превосходящим их собственное (это также подразумевает, что нарки<sup>2</sup> в деловом мире никому не нравятся, особенно приверженцам Клинтона).

То, что нам известно о деятельности Саммерса вне фильма, включая его роль главного советника Обамы после экономического краха 2008 года, когда его политика борьбы с дефицитом сократила размер пакета мер по стимулированию экономического роста Администрации, ставит под угрозу его претензии на моральный или иной опыт и авторитет. За его позицией «я все это уже повидал» скрывается определенная слепота. Уинклвосс трудно назвать провидцами; их интеллект зашорен привилегиями, и именно поэтому они всегда мыслили только в терминах «Harvard Connection». Здесь, однако, им предоставляется момент ясности. Между строк сцены прочитывается демонстративное презрение Финчера ко всему, что напоминает заведения или учреждения, и его глубокий интерес к устареванию любых институтов. Как всегда, он находится на стороне смены парадигмы. «Кнопка в сцене, где Тайлер дергает ручку двери в кабинет президента Гаварда, – это напряженный, хотя и бессильный жест, – пишет Брендан Бойл. – Уинклвосс лишены возможности войти... к тому времени, как они встретятся с Марком, дающим показания, их позиции уравниваются, а они все еще продолжают хвататься за дверную ручку».

Конференц-залы в «Социальной сети» – это скромные невзрачные комнаты, далекие от богатых интерьеров Гарварда из красного дерева; кажущаяся нейтральность противоречит их неявному враждебному использованию. Как и визит Уинклвосс в офис Ларри Саммерса, эти задокументированные интерлюдии изображают вундеркиндов, лоббирующих вмешательство взрослых.

2 Офицер полиции или федеральный агент, особенно работающий под прикрытием, специализирующийся на наркотиках и связанных с ними преступлениях. – Прим. пер.





22.

Стилистически они напоминают допросы в фильмах «Семь», «Зодиак» и «Охотник за разумом», построенные вокруг чередующихся крупных планов без привязки к чему-либо вроде приемов съемки в обратном направлении: положения камеры головокружительно разнонаправленны.

Стерильность этих эпизодов – их однообразие и даже яркость – контрастирует с блестяще отполированными сценами в Гарварде, настолько пропитанном традициями и возможностями, что их богатство только усиливается в ретроспективе. Агрессивные всплески красного и зеленого на абстрактных полотнах, украшающих офисы Facebook в Кремниевой долине, – явно работа дорогостоящего консультанта – служат фоном для кульминационного эмоционального взрыва Эдуардо из-за предательства Марка. Его элегантный костюм «черное на черном» контрастирует с курткой и футболкой North Face его теперь уже бывшего лучшего друга, повторяя ту же дихотомию джентльмена и хипстера, что и в битвах Марка с Кэмероном и Тайлером. «Извини, что мой костюм от Prada в химчистке, вместе с толстовкой и гребаными шлепанцами», – рявкает он, прежде чем посоветовать Марку нанять адвоката. Именно эта реплика (феноменально сыгранная Гарфилдом) подчеркивает осознанный, отмеченный цветовой маркировкой и

чрезвычайно циничный подход Финчера к притче о взрослении – несомненно, более циничный, чем в «Загадочной истории Бенджамина Баттона», герой которой обретает некоторую мудрость, касающуюся старения, пусть ее и трудно применить. То, что мы наблюдаем в «Социальной сети», – это переход не от невинности (редкий товар во вселенной Финчера) к опыту, а скорее от равнодушия к последствиям, в которых кредит и компенсация неразрывно связаны как формы валюты. То, что для миллиардера поневоле финансовые проблемы сравнительно незначительны, не отменяет карательного способа, которым они были применены; судебный процесс – это взрослый способ ведения бизнеса. В отсутствие каких-либо видимых родительских фигур, за исключением мамы и папы Уинкловоссов, которые выглядят как безупречные заводчики скота, молодежный ансамбль фильма представляет высокостатусную компанию из комикса Peanuts<sup>3</sup> («Снупи и мелочь пузатая») с Эдуардо в роли Чарли Брауна и Марком в роли Люси, вечно готовой и желающей отбить футбольный мяч.

Помимо того что фильм позволяет в некоторой степени сохранять историчность «для протокола», структура квазидрамы в зале суда оставляет

<sup>3</sup> Ежедневный американский комикс, созданный Чарльзом М. Шульцом и выходивший со 2 октября 1950 года по 13 февраля 2000 года. – *Прим. пер.*



зрителю место для вынесения суждений, которые подход Финчера скрывает, погружаясь в переплетение многочисленных точек зрения (еще один намек на «Гражданина Кейна») разделенного на слои монохромного зрелища. «Я не собираюсь распинать Марка Цукерберга, – сказал Финчер Марку Харрису. – Мне известно, каково это, когда тебе двадцать один год, ты пытаешься снять фильм за 60 миллионов долларов и сидишь в комнате, полной взрослых, которые считают тебя очень милым, но при этом не собираются давать тебе контроль над чем-либо... Мне знаком гнев, который приходит, когда человек просто хочет, чтобы ему разрешили делать то, на что он способен». Отсылка к «Чужому 3» является еще одним доказательством того, что травма, которую работа над ним нанесла Финчеру, стала хроническим заболеванием – признаком того, что в некотором смысле он никогда не повзрослеет. Но вместо того чтобы предполагать соотношение один к одному между режиссером и его антигероем, интереснее рассмотреть, как фильм учитывает мотивы и достижения Марка. Общим знаменателем между многими героями Финчера является желание привлечь к себе внимание, что заставляет их либо разыгрывать спектакль, либо обращать публику в свою веру, часто на публичных форумах и через тщательно разработанные системы. Убийства Джона Доу, «Проект "Разгром"» и часы месье Гато – все по-своему выражают раздражающую неудовлетворенность реальностью, которая требует ее радикального изменения, будь то с

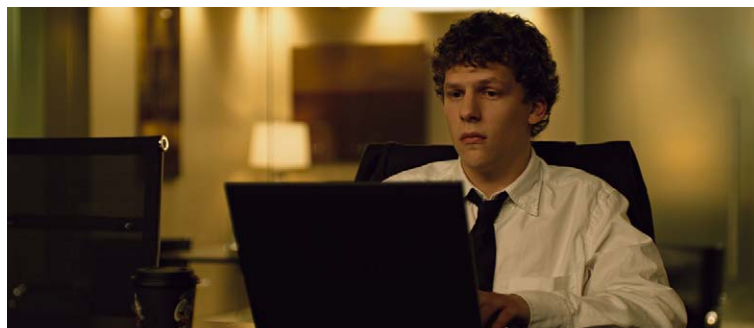
помощью розыгрышей, порнографии с пытками или тщетных попыток повернуть время вспять.

То, что Марк воспринимает информацию как синоним власти, указывает как на его проницательность, так и на наивность; он думает, что, если вы знаете, что кто-то одинок, потому что таков его статус в отношениях, то его можно заполучить, забив на совместимость и согласие. «Социальную сеть» как зрелую работу в конечном итоге отличает не ее глянец или актуальность как истории о сексе, деньгах, гениальности и предательстве, а маленькая, дрожащая частичка идентификации, описанная Финчером. Она на самом деле связана не с умом, амбициями или гневом Марка, а с его неуверенностью, которая фиксируется и проецируется обратно на аудиторию, чьи члены восприняли его результирующие инновации как вторую натуру. Даже когда финал заманивает персонажа в виртуальную ловушку, созданную им самим, режиссура упорно отказывается дистанцироваться от героя или осуждать его.

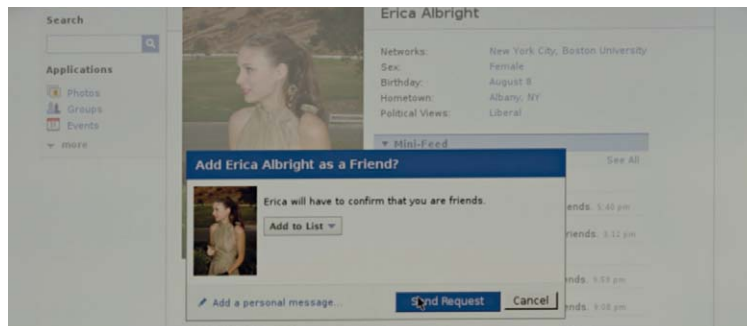
Концепция доброй, убитой горем Эрики Олбрайт в роли «Бутона розы» Марка разумна в сценарном смысле. Она, наконец, сентиментализирует скрытое женоненавистничество сценария, превращая Марка в жертву его собственного дурного, пьяного суждения. Но момент из «Гражданина Кейна», который приходит на ум в заключительные моменты «Социальной сети», – это кадры персонажа Уэллса, отражающиеся в бесконечности, когда он проходит через зеркальный зал. Не цитируя кадр напрямую, Финчер переворачивает идею

Уэллса о невероятно многогранной личности – высокопарной загадке, превращая ее в изображение беспомощной заразной прозрачности. В Марке нет 6 футов 5 дюймов роста и 220 фунтов веса, у него нет брата-близнеца, и все же он совсем не сигулярен: он зеркало. Как говорится, он может быть создателем Facebook, но он также и его пользователь; и жизнь в его новой парадигме очень похожа на ту, что была раньше. «Позвольте мне рассказать вам об очень богатых, – сказал Ф. Скотт Фицджеральд, – они отличаются от нас с вами». Фильм Финчера не слишком в этом уверен. Как и любая лента, отражающая конкретное время и место, «Социальная сеть» раскрывает свои границы как документального, так и пророческого характера. Но если в каком-нибудь фильме двадцать первого века есть такой подходящий, неподвластный времени пророческий образ, как одинокий юноша, рассеянно кликающий в пустоту из-за отсутствия других дел – или желаний, или чувств, – его еще не сняли.

23.



24.



22. Предательство Эдуардо Марком вызывает момент возмущения бета-самца, который также подчеркивается различием в одежде двух мужчин: безупречный черный костюм Эдуардо против толстовки с кашпоном Марка и его «гребанных шлепанцев».
- 23–24. Кликанье в пустоту: попытка Марка добавить Эрику на Facebook – это момент «Розового бутона» «Социальной сети».



Рис. А. «Удар по казино. Реальная история о шести студентах МТИ, которые обыграли Лас-Вегас на миллионы долларов», Бен Мезрич, 2002

Прежде чем написать «Миллиардеров поневоле», Бен Мезрич «нарыл» похожую историю из реальной жизни молодых предпринимателей, подчиняющих своей воле сложную экономическую систему.

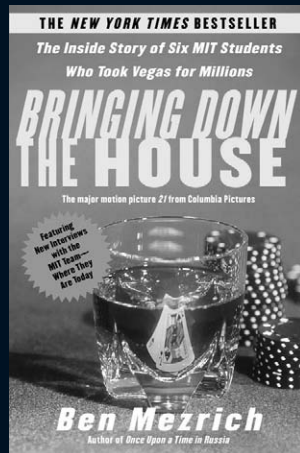


Рис. В. «Его девушка Пятница», Ховард Хоукс, 1940

Безмятежная скоростная болтовня Марка с Эрикой в начале «Социальной сети» напоминает яркие диалоги из комедии Говарда Хоукса.



Рис. С. Рас-Ман [Видеоигра]

Идя в одиночестве по кампусу домой, Марк мог бы быть персонажем известной аркадной видеоигры.



Рис. F. Джон Хьюз

Финчер полюбил, что его мечтой было сделать «Гражданина Кейна» из фильмов Джона Хьюза».

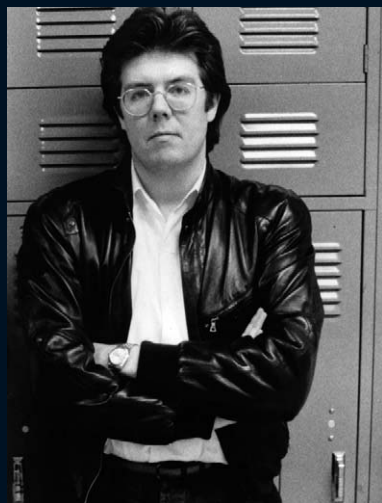


Рис. G. Propaganda Films

В 2010 году Финчер сравнил культуру стартапов в своей старой компании по производству музыкальных видеоклипов и коммерческой продукции с историей, показанной в «Социальной сети».



Рис. H. «Связанные насмерть», Дэвид Кроненберг, 1988

Жуткая история Дэвида Кроненберга с Джереми Айронсом в главной роли однойцовых близнецов-гинекологов установила новую планку для фильмов, где один актер играет сразу нескольких персонажей.





Рис. Д. «Готова на все», Харольд Беккер, 1993 [Кадр с Алексом Болдуином]

Умение Аарона Соркина писать язвительные, чрезмерно артикулированные монологи (и персонажей с комплексами Бога) отражено в сценарии «Социальной сети».



Рис. Е. «Гражданин Кейн», Орсон Уэллс, 1941

Стилистически и тематически пробный камень для «Социальной сети», включая концовку в духе «Бутона роз».



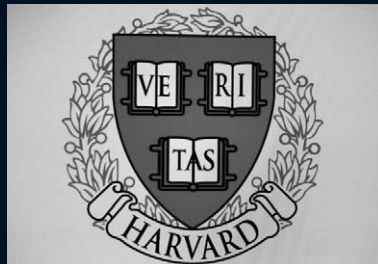
Рис. I. «Американский пирог», Пол Вайц, 1999

За блеском технологических и юридических интриг «Социальная сеть» во многом напоминает комедию о взрослении на рубеже тысячелетий.



Рис. J. Гарвардский справочник

Старомодное стремление Уинкловоссов делать все по правилам выделяет их как аналоговых людей в цифровом мире.



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ААРОН СОРКИН (ПО МОТИВАМ КНИГИ  
БЕНА МЭЗРИЧА)

ОПЕРАТОР ДЖЕФФ КРОНЕНВЕТ

МОНТАЖЕРЫ КИРК БАКСТЕР, ЭНТУС УОЛЛ

БЮДЖЕТ 40 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ

КАССОВЫЕ СБОРЫ - 224,9 МИЛЛИОНА ДОЛЛАРОВ

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 120 МИН

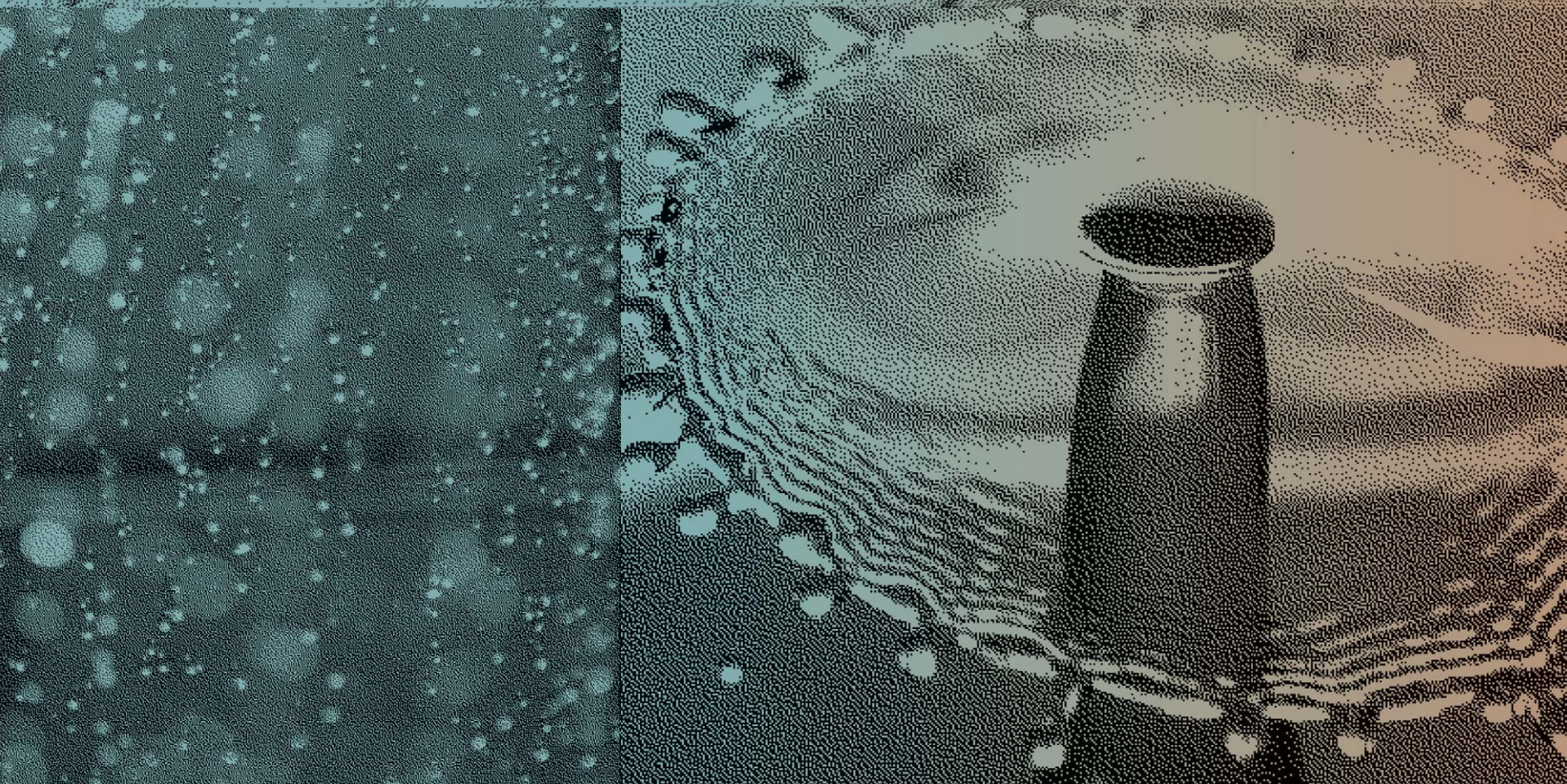
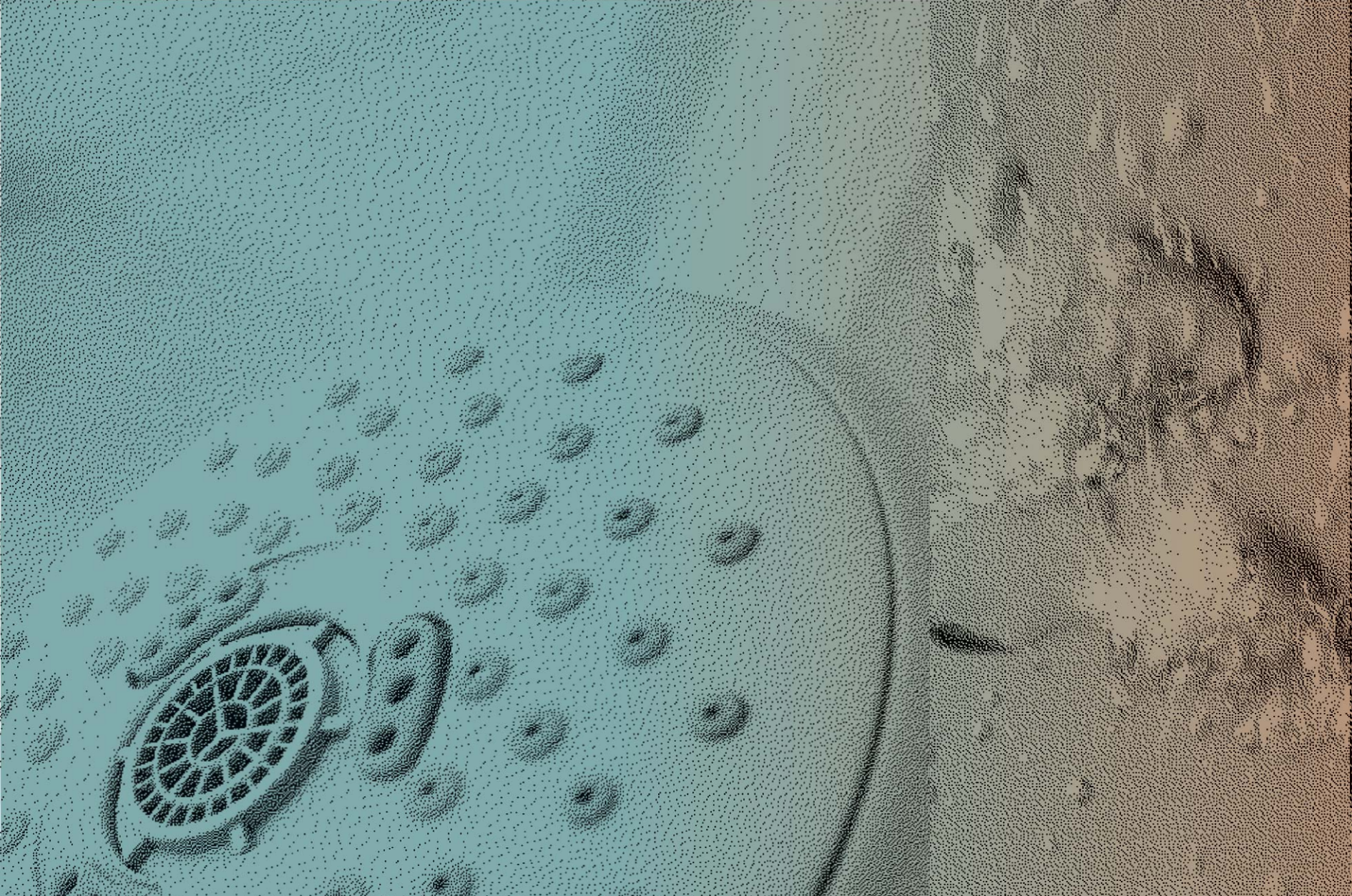




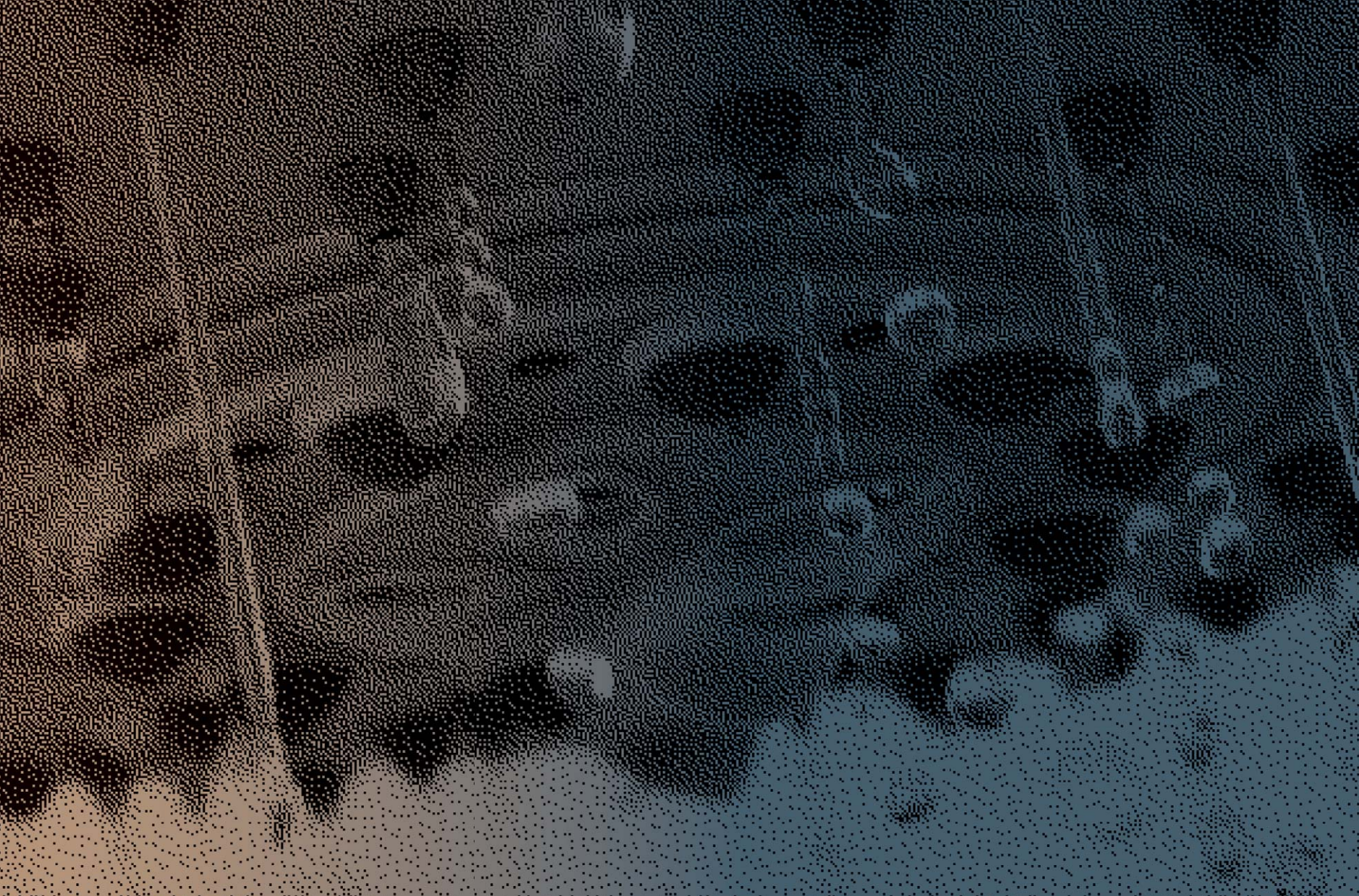












**ОН И ОНА**



5.1



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
РЭНДИ ШАРП



« Начальные титры «Девушки с татуировкой дракона» стилистически исполнены в духе знаменитых вступлений из фильмов о Джеймсе Бонде. Здесь сцены и персонажи из нескольких романов Стига Ларссона трансформируются и переплетаются в абстрактном запутанном повествовании, подразумевающим пытки, возрождение и сращивание человеческого тела с технологиями.

## 5.1

# «ДЕВУШКА С ТАТУИРОВКОЙ ДРАКОНА»

2011

В девятом фильме Дэвида Финчера «Девушка с татуировкой дракона» есть две важные подсказки из поп-музыки, каждая из которых раскрывает его замысел. Первая – это кавер-версия песни Led Zeppelin – Immigrant Song («Песня иммигрантов»), которая звучит во вступительных титрах фильма. Текст песни, написанной в 1970 году Робертом Плантом как

оммаж скандинавской мифологии, рисует прибытие в «страну льда и снега», обозначая скандинавский характер фильма и место действия так же верно, как воющий вокал Карен О выражает ярость ее героини. Синхронизированная с набором абстрактных черных пятен Роршаха, Immigrant Song рвется вперед, как извержение растревоженного

подсознания. Художественно отличающаяся версия песни предвосхищает возможности – и непредвиденные обстоятельства – адаптации популярного произведения.

Вторая музыкальная подсказка – студийная версия основного хита нью-эйдж ирландской певицы Энии 1998 года Orinoco Flow («Течение Ориноко»), песни, подзаголовком которой в скобках Sail











Away свидетельствует о ее медитативном дрейфе. Эта песня – легкий для прослушивания эквивалент мечты наяву, но в «Девушке с татуировкой дракона» ее воспроизводит на высокотехнологичной стереосистеме состоятельный психопат, готовящийся пустить на филе своего гостя. Если использование Квентином Тарантино навязчивой мелодии начала 1970-х Stuck in the Middle With You для музыкального сопровождения сцены пыток в «Бешеных псах» (1992) было задумано как дань уважения «Заводному апельсину» (когда героя истязали «Техникой Людовика»), Финчер контрапунктом цитирует обе ленты, напрямую связывая их с присущей его собственным фильмам темой зла, скрытой, пусть и неглубоко, под буржуазной благообразностью.

В промежутках между этими отборными композициями в «Девушке с татуировкой дракона» исполняются лучшие хиты ее создателя. «Фильм занимает достойное место в диалектике творчества Финчера», – написал Дж. Ховерман в The Village Voice, наблюдая за синтезом процедуры о серийном убийце «Зодиак» и биографического фильма о компьютерных ботанах «Социальная сеть». Он мог бы также упомянуть множество срежиссированных сцен преступлений («Семь») или то, что антисоциальный хакер в центре фильма вписывается в андрогинную линию через патриархальные институты («Чужой 3») по пути к электронному обману человеконенавистника-миллиардера («Игра»). Кульминация «Потока Ориноко» происходит в доме, который больше всего напоминает оживший каталог IKEA («Бойцовский клуб») с собственным укрепленным секретным помещением («Комната страха»). По сути, «Девушка с татуировкой дракона» – это роман героев с большой разницей в возрасте, который структурно перекликается с «Загадочной историей Бенджамина Баттона». Продержав любовников на не пересекающихся дорожках более часа экранного времени, Финчер наконец разрешает им встретиться посередине.

В этом и многих других смыслах «Девушка с татуировкой дракона» представляет собой огромный сборник финчеризмов – это касается не только сюжетных моментов и типов персонажей, но и визуальных решений, от стилизованной последовательности до

оцифрованной пронзительной мизансцены, которая с первозданной безжалостностью показывает тела, предметы и места действия. Мрачная палитра оператора Джеффа Кроненвета обеспечивает цветовую кодировку локаций и временных рамок: прошлое, запечатленное в янтаре; настоящее, замороженное во льду. Скользящий ракурс, снятый сквозь кружащиеся снежинки в направлении



нависающей башни из слоновой кости, кристаллизует эстетику фильма как «белое на белом» – в основе история, исследующая заикленность Швеции на расовой чистоте – и его густую атмосферу имманентности<sup>1</sup>. Как и в «Социальной сети», монтажеры Кирк Бакстер и Энгус Уолл, получившие второй подряд «Оскар» за свою работу, неустанно разделяют эпизоды на взаимосвязанные составные части, доводя установочные кадры и экспозиционный диалог до состояния вечного страха. Пульсирующая минималистичная электронная партитура дуэта Резнор-Росс как колючей проволокой опоясывает шумные аудиоландшафты звукорежиссера Рена Клайса, подобно звукам на скотобойне. С угрюмой неумолимой виртуозностью «Девушка с татуировкой дракона» на каждом шагу – в звуках, образах и отношениях – выставляет напоказ своего автора. Вопрос в том, является ли конечный продукт чем-то большим или меньшим, чем сумма его частей с монограммой.

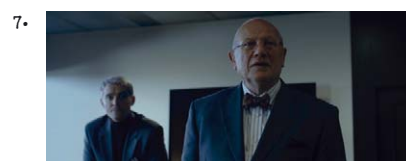
Такой беспристрастный расчет может показаться неуместным с точки зрения развлекательной ценности и художественных достоинств фильма (и то, и другое спорно),

<sup>1</sup> Учение о проявлении божественного в материальном мире, которое поддерживается некоторыми философскими и метафизическими теориями о божественном присутствии. – Прим. пер.

1.

1. Помимо того что Микаэль – пусть и помятое, но красивое олицетворение журналистики старой школы, он еще и пассажир, которого возят туда-обратно из Стокгольма в Хедестад на машине и поезде.
- 2–9. Лисбет присуще то же угрюмое неповиновение, что и Марку Цукербергу. Она втайне гордится тем, что выглядит неуместно в элегантных функциональных помещениях, которые предпочитают ее корпоративные клиенты; если Микаэль является пассажиром, то она перемещается с места на место на собственном мотоцикле.





но он вполне подходит триллеру, загнипнотизированному собственным монтажом. Скользящий кадр, явно в стиле Кубрика, снятый сопровождающей камерой, приближающейся к неприступному загородному поместью, символизирует нервную приближение «Девушки с татуировкой Дракона». Как и «Семь», этот фильм наполнен тактильным ощущением того, что все части встанут на свои места. «Финчер превращает данные в драму, – пишет кинокритик Игнатий Вишневецкий, – а затем размещает их в последовательном порядке... хотя [у него] есть свои экспрессионистские всплески, его нынешний стиль в основном криминалистический, [и это] превращает фильм в расследование расследования – триллер о триллере».

Подобная оценка может показаться немного тавтологичным, более претенциозным способом сказать – приношу извинения Мюриэл Спарк, – что для режиссера, который часто снимает фильмы одного типа, «Девушка с татуировкой дракона» – это один из тех фильмов, которые он снимает. Следуя данной логике, людям, которым нравились другие фильмы Финчера, понравился бы и этот, и все же общим постоянным рефреном в неоднозначном восприятии фильма

критиками было то, что его содержание каким-то образом находилось в зоне интересов Финчера и ниже его способностей. Или проблема кроется в другом? В The L Magazine Марк Аш процитировал замечание Эми Таубин о том, что «у [Дэвида] Финчера никогда не было сценария, достойного его талантов», прежде чем саркастически спросить: «В какой момент это становится [его] виной?»

Для такого скептика, как Аш, авторский подход Финчера уже давно отошел от классической концепции квалифицированного новатора, работающего внутри вертикальной иерархии. К 2010-м годам Финчер оказался в редком положении, позволявшем ему выбирать проекты и осуществлять контроль над студийным капиталом. Его поспешный добровольный выбор механически безвкусного бестселлера мог быть воспринят как следствие недостатка аргументации или избытка цинизма – или намека на то, что, несмотря на все его самообладание, Финчер был беспомощным практикующим убийцей – жертвой того же патологического рецидива, что и в его фильмах о серийных убийцах. «Может быть, я слишком изолировался, – сказал Финчер Бенджамину Сечеру из The Guardian. – Или стал слишком самоуверенным, или просто





10.

социопатом. Но я могу делать только то, что считаю лучшим».

Существует разница между тем, чтобы делать то, что ты считаешь лучшим, и делать это как можно лучше, в том числе и для ряда критиков. «Девушка с татуировкой дракона» попала в последнюю категорию. «Самый классный фильм, который можно было снять по мерзкому "перелистыванию страниц" Стига Ларссона: долгожданное возвращение Дэвида Финчера на территорию серийных убийц – это безразлично мрачное криминальное развлечение», – написал Джастин Чанг в *Variety*. «То, что Финчер сделал из дерьма конфетку... не повод для торжества», – усмехнулся Эндрю Трейси из *Reverse Shot*. Эти нападки на исходный материал фильма были достаточно справедливы, если учесть, что книга Ларссона, опубликованная в 2005 году после неожиданной смерти ее автора от сердечного приступа в возрасте пятидесяти лет, была халтурой, выдававшей себя за прогрессивную социальную критику.

«Девушка с татуировкой дракона» рассказывает о журналисте средних лет, который объединяется с панковатой девушкой-хакером на несколько десятков лет моложе его, чтобы расследовать нераскрытое преступление десятилетней давности, совершенное на отдаленном шведском острове Хедестад. В течение сорока лет бизнесмен Хенрик Вангер мучился над загадкой судьбы своей любимой внучатой племянницы Харриет, которая однажды днем исчезла из семейного дома. Ежегодно в день ее рождения он получает в подарок засушенные цветы в рамке для фотографий от

неизвестного отправителя, который, как он предполагает, должен быть ее убийцей, и подозревает, что это член его собственного неблагополучного семейства. Статус книги, выбранной для написания сценария, был связан не столько с ее тщательно продуманным сюжетом, сколько с вопросом ее посмертной публикации и политической полезности. Известный левый журналист, который десятилетиями наблюдал за крайне правыми группировками в Европе через публикации в собственном журнале *Expo*, Ларссон прославился при жизни как правдоруб. Его смерть накануне перехода от блокбастера к художественной литературе была воспринята в некоторых кругах как результат зловещего заговора, подобного тому, что описан в его романе. В своем единственном интервью о книге в октябре 2004 года автор заметил, что криминальные истории «являются одной из самых популярных форм развлечения, которые существуют», добавив, что он написал детектив только потому, что ему «[было] что сказать».

«Просвещенный социализм и политическую страсть Стига Ларссона невозможно подделать», – написал известный шведский критик после публикации «Девушки с татуировкой дракона». Тем не менее есть нечто отталкивающее фальшивое в подходе книги, который выгодно сочетает антикапиталистические лозунги с предполагаемым расширением прав и возможностей феминисток. Последняя предстает в облике стройной угловатой Лисбет Саландер, одноименной «девушки» из названия, опытной хакерши с эйдетической памятью, описанной ее создателем как «полный аутсайдер...

вообще без какой-либо социальной компетентности». Ларссон утверждал, что его вдохновителем для создания персонажа послужила детская героиня Пеппи Длинныйчулок, мятежная сирота, любимая во всем мире как женский скандинавский вариант Питера Пэна: «Как, – задавался он вопросом, – она выглядела бы взрослой?» Ответ дает собственная проза Ларссона: когда Лисбет впервые появляется в романе, она описана как «бледная молодая женщина андрогинного типа с короткими волосами и пирсингом в ноздре и бровях» – знаки отличия, которые персонаж носит как знак чести.

То же самое относится и к татуировке дракона с ее двойными намеками на грубый секс и сказочные архетипы; в неоавантюрной концепции Ларссона Лисбет – странствующий рыцарь, принцесса-сирота и огнедышащее чудовище в одном лице. Колкая, мрачная дистанцированность персонажа от общества, пренебрежение модой, поведенческими нормами и склонность к жестокости в целях самообороны раскрываются как побочные продукты индивидуального и институционального насилия. В начале книги Лисбет выписалась из психиатрической клиники, а позже подверглась жестокому сексуальному насилию со стороны назначенного ей судом опекуна. Ее стремление к возмездии как за себя, так и от имени пострадавших женщин во всем мире приводит ее к сотрудничеству с Микаэлем Блумквистом, разоблачителем старой школы, с трудом переживающим судебное решение, которое способно обанкротить его независимый журнал. Нуждаясь в деньгах – и передышке от контроля общественности после того, как его опозорили в суде, – он принимает предложение Хенрика расследовать исчезновение Харриет под предлогом написания семейных мемуаров Вангеров. Его мотивы чисто корыстные, в то время как мотивы Лисбет идеологические; он возбуждает ее любопытство и обеспечивает лояльность, приглашая «помочь [ему] поймать убийцу женщин».

Микаэль – стойкий, благородно небрежный и обманчиво безнадежный в великой традиции либерального китча, восходящей к вынужденному антифашисту Рикку в исполнении Хамфри Богарта в «Касабланке» (1942). На ум приходит цитата Умберто Эко о классической драме Майкла



Кёртица, которую можно применить и к драматургии Ларссона: «Клише правят балом». Как предмет исследования романтической авторской самопроекции, персонаж предстает не только как испачканный чернилами негодяй, но и похотливый Ромео, который спит со своей замужней сожительницей – редактором Эрикой, сестрой Вангера. Сама девушка с татуировкой дракона прозрачна, как целлофан, в то время как кипящий гнев и непроницаемость Лисбет разоблачают более грубые и спекулятивные импульсы Ларссона. Одно дело – гадать, что случилось с Пеппи Длинныйчулок, и совсем другое – переделать ее в атактичного ангела-мстителя. В The New Yorker Нора Эфрон высмеяла жесткий стиль Ларссона, поверхностную патологию и обманчивый сексизм в коротком эссе, хитро озаглавленном «Девушка, которая расставила точки над “i”». «Лисбет Саландер имела право на плохое настроение из-за своего несчастного детства и крошечной груди, но начинало сбивать с толку, насколько раздражительность можно списать на хрупкую фигурку и жестокого отца, которого ты однажды намеренно подожгла, а затем годы спустя раскроила ему голову топором».

Подразумевается, что шутка Эфрон ласково откалывает фрагмент от новоиспеченного литературного монолита. Но она выявляет то, что так неприятно в «Девушке с татуировкой дракона», которая разжигает и удовлетворяет жажду крови под эгидой морального превосходства. Для книжной интриги о серийных убийствах сторонников нацистов и лицемерных корпоративных страшилищ – соответственно, олицетворяющих сомнительный нейтралитет Швеции во времена

Второй мировой войны и в ее современной неолиберальной повестке дня, – наказание просто не может превышать преступление. Но Лисбет в качестве исключения предоставляется этический карт-бланш, чтобы по мере необходимости обойти эти нормы. После пятисот или около того страниц описания садизма с каменным лицом ужасные наклонности Ларссона выходят за рамки самопародии, «точек над “i”» и всего остального, что не помешало ему набросать целый повторяющийся декалог под названием «Миллениум».

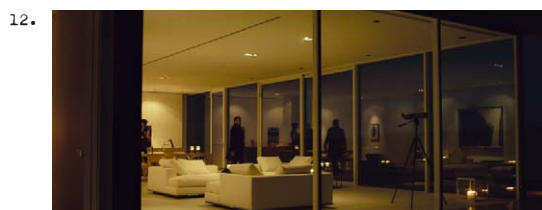
К 2010 году по всему миру было продано 40 миллионов копий, включая написанные Ларссоном продолжения, права на которые переданы его соотечественнику Дэвиду Лагеркранцу. Серия «Миллениум» была не только чрезвычайно прибыльной, но и оказала огромное влияние, вызвав целый цикл так называемого «северного нуара», сочетающего секс, насилие и культурно-специфические социальные комментарии. Конечно, Ларссон был не столько подлинным новатором, сколько хитрым синтезатором масскульта. Не случайно продюсер Скотт Рудин купил права на экранизацию книг, держа в голове кандидатуру Финчера. Учитывая, как много «Девушка с татуировкой дракона» позаимствовала из фильма «Семь», участие режиссера было похоже на закрытие цикла творческой обратной связи. Sony заключила контракт с Финчером на постановку всей трилогии «Миллениум», передав потенциально прибыльную франшизу режиссеру, который провел десятилетия после «Чужого 3», протестуя против менталитета подобных проектов. «Это совершенно другая вещь [чем «Чужой 3»], потому что тогда речь шла о кинематографической, а не литературной франшизе, – заявил Финчер IndieWire с видом человека, дипломатично (или, возможно, шутливо) отделяющего мух от котлет. – Моя работа на сей раз заключалась в том, чтобы просто взять книгу и попытаться изложить ее средствами кинематографа».

В этом и других интервью Финчер преуменьшил обсуждение шведскоязычной версии фильма Нильса Ардена Оплева «Девушка с татуировкой дракона» 2009 года – международного кассового хита, звезда которого Нуми Рапас получила широкую известность и снялась в двух продолжениях – «Девушка, которая играла с огнем» и

«Девушка, которая взрывала воздушные замки», благодаря которым на нее обратил внимание Голливуд. Снятая в собственных «средствах кинематографа», «Девушка с татуировкой дракона» Оплева сделана надлежащим образом, но это единственное условие, на котором ее можно принять. Его добросовестность достигается ценой отсутствия критической или какой-либо иной дистанцированности от текста Ларссона. Как и любая достойная кавер-версия, фильм Финчера, снятый по сценарию Стивена Зеллиана (оскароносный ремесленник, как и Эрик Рот), обнаруживает грань между достоверностью и изобретательностью.

Если не принимать режиссерское мастерство как должное или полностью отбросить аналогию Трейси с дерьмом и конфеткой, то относительное превосходство фильма Финчера над книгой Ларссона и адаптацией Оплева – это не столько вопрос формализма, сколько подвиг драматического мастерства, создание целостности из добавленной выдумки. Подобное ударам метронома чередование сюжетных линий заставляет «Девушку с татуировкой дракона» восприниматься как два разных фильма, но это больше похоже на то, что фильм несет наложенную на него двойную функцию: одновременно ритуальную, зловещую тайну убийства («Агата Кристи плюс анальное изнасилование» по Трейси) и остроумную доходчивую аллегорию о слиянии аналоговых и цифровых носителей. Лента превращается в историю безответной любви, которая отражает вечное увлечение Финчера одиночеством.

Суровый экстерьер фильма противоречит боли. С начальных титров, идущих под Immigrant Song, постепенно подобно темной, первобытной тине просачивается чувство меланхолии, усиливающее отчуждение героини,



10. Мартин Вангер, стройный образец шведской утонченности и любитель неземной гальской поп-музыки, способен вести скрытную двойную жизнь под прикрытием богатства и статуса.

11-12. Крепости Вангеров охватывают архитектурные эпохи и представляют десятилетия социального господства, но они также символизируют переход от классической элегантности к холодной точности.





13.

которая, похоже, либо вынуждена, либо сознательно полна решимости вести уединенное существование на собственных условиях.

## #

Кастинг Руни Мары на роль Лисбет Саландер отмечает интересное родство между «Девушкой с татуировкой дракона» и «Социальной сетью». Оригинальное шведское название книги «Män som hatar kvinnor» переводится на английский как «Мужчины, которые ненавидят женщин». Эта фраза вполне применима к «Социальной сети», сценарист которой утверждал, что готов принять обвинения в женоненавистничестве (то же утверждение, доведенное Ларссоном до гиперболы). После двух месяцев прослушиваний Мара получила роль, не уступив более состоявшимся актрисам, таким как Скарлетт Йоханссон и Натали Портман. В интервью Entertainment Weekly она вспомнила, как пришла на встречу с Финчером «взбешенной» и «готовой драться» из-за затянувшегося процесса принятия им решения. Мара привносит в «Девушку с татуировкой дракона» дерзкую, блестяще пластичную телесность, которая идеально подходит для персонажа, экспериментирующего с собственной самопрезентацией. Но она также обладает интертекстуальной аурой, что освещает связь фильма с его

более престижным предшественником и опровергает его.

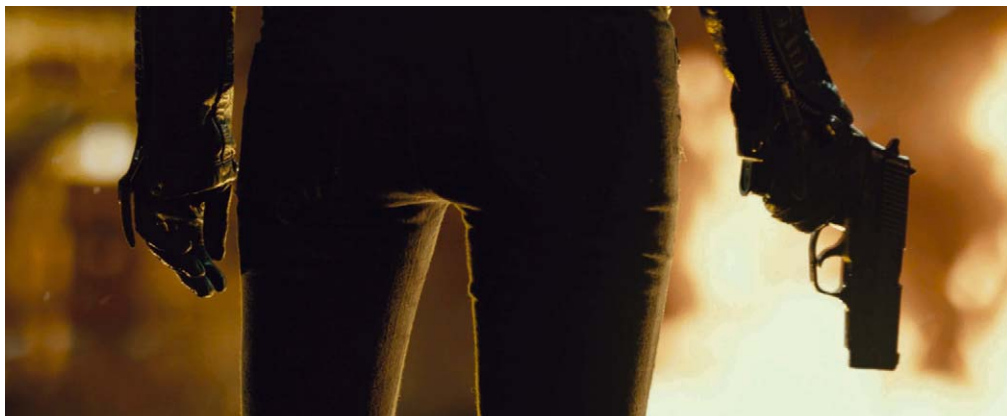
В роли Эрики Олбрайт из «Социальной сети» Мара играла не столько героиню, сколько ее структурирующее отсутствие – бывшую девушку, которая спровоцировала тысячу постов с ушатом грязи, уменьшенных (или раздутых) до размеров фотографии профиля в Facebook. Лисбет, однако, является движущей силой всего, что происходит вокруг нее, – катализатором и носителем всепоглощающей линейности фильма. Свобода действий и мобильность закодированы в ее шлеме, кожанке и черном как смоль мотоцикле, который она пилотирует на протяжении всего фильма, служа трехмерной иллюстрацией манги. Приятно наблюдать, как Мара переходит от фона для сдерживаемой неловкости Джесси Айзенберга к воплощению персонажа похожего типа с еще более яростно сублимированной силой, поскольку Лисбет умеет ориентироваться в социальных сетях, где доминируют мужчины. В экономически стратифицированной иерархии зла, показанной в фильме, отвратительный венчурный капиталист Ханс-Эрик Веннерстрём, управляющий корпоративными ветряными мельницами, против которых Микаэль сражался в проигранной им битве, занимает самый высокий уровень – вы можете себе представить, что на его визитных карточках написано по-шведски «Я генеральный директор, сука!». В конце концов он будет повержен хакерскими навыками Лисбет – решающим оружием интроверта.

Больше, чем любой другой отдельный элемент «Девушки с

татуировкой дракона», актерская игра Мары примиряет гладкие поверхности графического романа Финчера с правдоподобным интерьером. «Я думаю, что не видел актрису, которая делала бы больше с невозмутимым выражением лица, чем Мара в этом фильме», – написал Уэсли Моррис в Boston Globe. – Ее лицо не двигается, но независимо от того, бьет ли она мужчину электрошокером или стоит перед зеркалом, наблюдая, как сигарета свисает у нее изо рта, мы чувствуем ее». В соответствии с прочтением «Девушки с татуировкой дракона» как саморефлексивного яркого ролика, жесткая игра Мары и ровный аффект вызывают в памяти Хелену Бонем Картер в роли Марлы Сингер в «Бойцовском клубе» и особенно раздражительную, вспыльчивую версию Эллен Рипли в «Чужом 3». Мара переняла действие последней – поза героя во время кульминации отлично сочетается со звездными персонажами. Когда Лисбет спасает Майкла в исполнении Дэниела Крейга от неминуемой смерти от рук Мартина Вангера, сыгранного Стелланом Скарсгардом, это не просто обращение вспять устаревших тропов «девицы в беде», но и ироничная деконструкция славы Крейга – и его мужественности – как последнего воплощения Джеймса Бонда.

Между Стигом Ларссоном и Яном Флемингом существует странное соответствие в том смысле, что ни один из авторов не прожил достаточно долго, чтобы увидеть экранизацию своих романов. «Девушка с татуировкой дракона» перекликается с агентом 007 на нескольких фронтах, включая вступительные титры, которые отдают дань уважения модели мультиплексного импрессионизма серий о Бонде – его специфическим аудиовизуальным увертюрам, подобранным к каждой серии. Поскольку «Девушка с татуировкой дракона» должна была стать первым фильмом франшизы, эпизод с Immigrant Song (созданный лос-анджелесской студией Blur) основан на образах из первых трех романов «Миллениума», он сжимает экспозицию и развитие персонажей в связанную фугу. Креативные рекомендации Финчера художникам Тиму Миллеру и Нилу Келлерхаусу были абстрактными: «очень взрослая, супертемная кожа, кровь, снег, грудь, влагилице, иглы, пирсинг, мотоцикл, месть». Конечный продукт пропитывает фетишистский инвентарь режиссера вязкой черной жидкостью,

14.





13. Недостатки журналистского мастерства Микаэля обнаруживаются в подвале Мартина Вангера. Он понимает, что его цель – «убийца женщин» – рад сделать исключение для мужчины.
14. Перевернув классический мотив «девицы в беде», «Девушка с татуировкой дракона» показывает, как Лисбет играет ведущую роль, в одиночку положив конец насилию.

окруженной вспышками ярко-оранжевого огня, сигнализирующими о возрождении Лисбет подобно фениксу на протяжении всей истории. В интервью Art of the Title Финчер похвалил работу Миллера в терминах, похожих на описания его собственного подхода. «У него невероятный глаз, – сказал Финчер, – но он всегда подчинен функции: должен затронуть сердце, или мозг, или паховую область. Его задача – привлечь внимание к какой-то другой части вашего существа».

Грань между эротизмом и отвращением, между ощущением в паху и неправильным движением весьма тонка. Склонность Финчера к разошедшимся декорациям пронизывает всю его фильмографию, дебютируя с невидимого, но неизгладимо намекающего на смерть от страпона эпизода «Похоть» в фильме «Семь», а также попытки Космических мартышек в «Бойцовском клубе» кастрировать Рассказчика. Когда члену Микаэля угрожает нож Мартина, это напоминает сцену в «Голдфингере» (1964), где Шону Коннери угрожает стратегически расположенный лазер, а также бичевание соответствующих органов, которому подвергся Крейг в «Казино Рояль» (2006) от рук садиста Лё Шиффра в исполнении Мадса Миккельсена – момент, наполненный зловещим гомоэротизмом. Больше, чем любой другой Бонд со времен Коннери, Крейг был сексуализирован как агент 007, начиная с обратного намека на Урсулу Андресс в «Казино Рояль», где актер выходит из приюта без рубашки. «Девушка с татуировкой дракона» подталкивает исполнителя в другом направлении, к мягкой пассивности, которая подрывает его героизм, основанный на дозволенности убийства, и вместо этого привлекает внимание к пределу прочности Лисбет. В интервью GQ Крейг подчеркнул, что Финчер

не хотел эксплуатировать его ауру секретного агента. «Он просто присылал мне миски с пастой и бутылки вина, – сказал Крейг. – Он утверждал, что я не похож на журналиста и двигаюсь, как герой боевика».

Разумеется, Крейг выглядит более динамичным, чем его коллега по шведской версии Микаэл Нюквист, чей Блумквист – шаркающее ничтожество, но он по-прежнему выделяется как хрупкий человек средних лет, и очки для чтения постоянно свисают с его уха и покоятся на ключице. Там, где Лисбет пронесится из одной сцены в другую на своем мотоцикле, Микаэля всегда перевозят на поезде или на машине с шофером. Всякий раз, когда он приезжает, то не может подключиться к сотовой связи: Финчер повторяет образ Крейга, высоко держащего свой телефон в качестве принимающего устройства. Микаэль, журналист печатного издания, – человек аналоговой эпохи, и подобная визуальная стенография творит чудеса в фильме, настолько насыщенном и отягощенном повествовательной информацией. Неотразимым и привлекательным – для нас, а постепенно и для Лисбет – Микаэля делает упорная, упрямая решимость, характерная для сыщиков старой школы.

Финчер, как правило, лучше всего работает с тщательно написанными сценариями, а адаптация Зеллиана впечатляюще строга в отношении сохранения структуры романа. Вторая сюжетная нить сильнее и детальнее, и развитие Лисбет из предмета вуайеристского, обезличивающего любопытства – «девушки с татуировкой дракона» – в центр идентификации и субъектности значительно интереснее и увлекательнее, чем местонахождение пропавшей Харриет Вангер. Захватывающее исполнение Мары обязывает нас смотреть на мир глазами женщины, которая отказывается встречаться взглядом с другими. В первый раз Лисбет устанавливает активный зрительный контакт с Микаэлем, который появляется в ее квартире через семьдесят пять минут после начала фильма. С точки зрения сонной хозяйки, его присутствие на одну ночь очевидно не является угрожающим – отношение подтверждает ее футболка с лаконичной надписью: «Пошел ты, гребаный ублюдок».

Таково достаточно обаятельное вступление, и оно обрисовывает

узнаваемую финчеровскую диалектику а-ля Миллс и Сомерсет в фильме «Семь», или Тайлер и Рассказчик в «Бойцовском клубе», или, что еще ближе, Бенджамин и Дейзи в «Загадочной истории Бенджамина Баттона»: мужчина и женщина; старый и молодая; идеалист и провокатор; редактор и внештатный сотрудник; аналоговый и цифровой человек.

Все эти дихотомии проистекают от Ларссона, чье чувство романтики и стремление к актуальности для миллениалов столь же хитроумны, как и многочисленные макгаффины в его истории: анонимные письма; любительская нумерология; пропавшие девушки, прячущиеся на виду. Однако Финчер с его темпераментом склонен к технократическим аспектам кинопроизводства и явно отождествляет себя с Лисбет и восхищается ею в этом плане. Он превращает исходные данные в драму; она использует наблюдение, чтобы обработать подозрения и приблизиться к уверенности (и, как детектив Сомерсет или Роберт Грейсмит, вполне органична в библиотечной обстановке). В начале фильма один из подчиненных Хенрика наносит Лисбет для составления досье на Микаэля, и это задание делает ее настоящей главной героиней фильма: для Финчера знание – сила, а Лисбет является хранилищем информации. Ее вердикт, представленный работодателям, лаконичен и категоричен и формирует наше мнение: «По-моему, он чист».

Такая подлинная чистота редко встречается в антисептическом адском пейзаже «Девушки с татуировкой дракона», особенно среди мужских персонажей. Финчер никогда строго не подчеркивал мужественность (не считая сатирических пин-апов Брэда Питта в «Бойцовском клубе», где есть свой чизкейк-бой<sup>2</sup>), но этот фильм, в частности, наполнен мужскими гротесками. В их числе не только изнеженный, вежливый Мартин Вангер, чья личность в качестве «убийцы женщин» идентифицируется как часть семейной линии, начинающейся с его жестокого отца Готфрида, но и голландский актер Йорик ван Вагенинген в роли опекуна Лисбет Нильса Бьюрмана, который использует

<sup>2</sup> Чизкейк был американским жаргонным словом, которое стало общественно приемлемым термином для полуобнаженных или обнаженных фотографий женщин, потому что пин-ап считался табу в начале XX века. – Прим. пер.



15. Почти точно в середине фильма пути Микаэля и Лисбет наконец пересекаются, когда он заручается ее поддержкой. Поскольку Лисбет погрязла в состоянии постоянного (если не окружающего ее) гнева, Финчер просит нас оценить уровень иронии, отображаемый слоганом на ее футболке.









финансовые потребности своей подопечной и отсутствие у нее поддержки для сексуального рабства с целью вымогательства. Мы нечасто видим предыдущее доверенное лицо Лисбет, Хольгера Пальмгрена (Бенгт С. Карлссон), прежде чем он перенесет тяжелый инсульт, но символизм порядочного человека, выведенного из строя и замененного его прямой противоположностью, соответствует мужененавистничеству Ларссона. И использованный Финчером ван Вагенинген – чисто олдскульный типаж: у актера пронзительные свиньи глазки и массивный выпирающий живот, который выступает из заправленной рубашки, а позже предоставляет Лисбет достаточно «холста» из плоти и крови для акта праведного возмездия – размещения сообщения, которое также служит в качестве семиотического знака препинания, излагающего одну из идей фильма неровным шрифтом из заглавных букв.

«Я СВИНЬЯ-НАСИЛЬНИК», – гласит надпись, вытатуированная на животе Нильса, вырезанная алыми буквами как импровизированная печать Каина. В фильме «Семь» социальный критик, он же боди-художник Джон Доу записал свои обвинительные приговоры во внутренностях, опровергая обвинения в садизме и ссылаясь на справедливое дело «обращения совершенного греха против грешника». «Вам удобнее называть меня сумасшедшим, – спокойно говорит он детективу Миллсу, на что Лисбет отвечает небольшим диалогом, когда цитирует свою собственную искаженную историю становления в ответ человеку, использовавшему ее в своих интересах. «Отчеты, которые преследовали меня всю жизнь... Что бы они сказали, если бы вам пришлось подвести итог?» – спрашивает она лежащего ничком социального работника. «Говорят, что я сумасшедшая... Все в порядке, вы можете кивнуть, потому что это правда. Я сумасшедшая». На последней реплике Финчер дает очень крупный план лица Мары, ее глаза обведены черным, как макияж репликанта Прис из «Бегущего по лезвию». Это первый подобный крупный план в фильме, и он поставлен и разыгран в виде конфронтации – как для Лисбет, так и для зрителей – с разрушенной, но ясно оправдывающей себя патологией. Вместо осуждающей отстраненности Джона Доу – или

церковной жестокости Готфрида и Мартина Вангеров, использующих Книгу Левит для серии ужасных казней, где способ умерщвления отражает грех, в котором виновен преступник, – Лисбет принимает, а затем вводит в действие свою собственную классификацию как опасная женщина, чей стыд и гнев служат самоактуализации.

Ссылаясь на «зловещую нить сексуального насилия», проходящую через «Девушку с татуировкой дракона», А. О. Скотт осудил «тошнотворную, дразнящую сенсационность Финчера». В целом такую критику трудно опровергнуть в свете похотливости Ларссона и его склонности к моральным эквивалентам «око за око», которую фильм не может не повторить. Тут снова в игру вступает вопрос вкуса – точнее, аппетита Финчера к определенному виду шикарной развращенности. В The Atlantic Ричард Лоусон раскритиковал режиссера за то, что он выразил «легкий проблеск неопределенности» в сцене, где Нильс заманивает в ловушку и насилует Лисбет: «Мы действительно должны это делать?» – почти шепчет фильм. А потом действие продолжается и насилие совершается, что довольно бессмысленно с точки зрения дальнейших потребностей сюжета».

Лоусон критикует режиссуру Финчера, но не описывает ее; эти «проблески неуверенности» вбивают разделяющий кол между книгой и фильмом и предполагают, что предназначение последнего – его организующий принцип и «дальнейшая потребность» – могут быть более многогранными. Сцена изнасилования перемежается повторяющимися поворотами, движением камеры назад, прочь из квартиры и дальше по коридору, соединяя попавшую в ловушку героиню с нашим собственным желанием избежать неприятных подробностей, которые лучше оставить за закрытыми дверями. Этим чувствам мешают – намеренно и болезненно – когда монтаж возвращает нас в спальню, чтобы увидеть Мару прикованной, расprostертой и изнасилованной – жертву похотливых побуждений, разделяемых в той или иной конфигурации персонажем, режиссером и частью аудитории. Сложность усугубляется нашим пониманием того, что, хотя Лисбет если и не виновна непосредственно в произошедшем, то хотя бы отдаленно



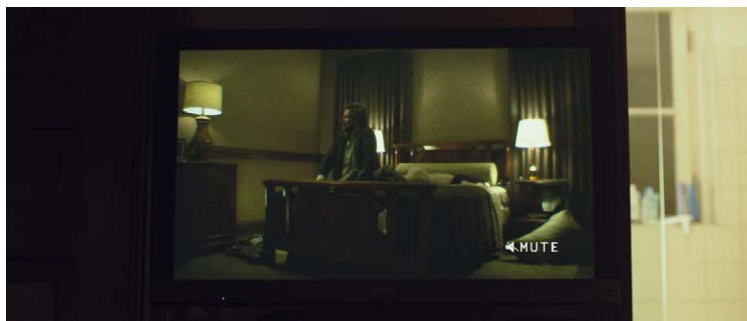
16.

виновна или соучастна в том, что с ней происходит. Ее роль жертвы связана с формой контроля: она тайно фиксирует нападение на нее, собирая неопровержимые доказательства, которые однозначно освободят ее от опеки Нильса, а также гарантируют ей безопасность. Таков впечатляющий акт ее возмездия.

Совпадение линий зрения плачущей Лисбет, лежащей лицом вниз на кровати, и цифровой камеры, спрятанной в ее рюкзаке, который находится там, где были сделаны предыдущие снимки, передает ужас ее унижения, а также его многократное использование – часть вуайеристской мизансцены. Чтобы Лисбет достигла настоящего освобождения, она должна включить свою камеру за закрытыми дверями, и Финчер, руководствуясь бессердечной провокацией, попыткой сопереживания или чистой приверженностью темам своего рассказа о гендерном садизме и всевидящей слежке, берет нас с собой.

Мотив слежки продолжается и усиливается во второй половине «Девушки с татуировкой дракона». Прибыв в гостевой дом Микаэля в Хедестаде, Лисбет первым делом устанавливает несколько видеокамер по периметру территории. Как замечает критик Найлс Шварц, все в сфере Лисбет точно так же опосредованно: «Когда [дружелюбного] подобранного кота находят убитым на пороге [Микаэля], он взбешен и потрясен, в то время как Лисбет хладнокровно берет свою камеру и фотографирует труп животного». Именно технологические возможности Лисбет позволяют Микаэлю не только оцифровать, но и анимировать серию старых фотографий, раскрывающих местонахождение и душевное состояние Харриет Вангер за несколько часов до ее исчезновения. Наш аналоговый герой вряд ли сможет запустить iMovie. Как и другие детективы Финчера, погружение Лисбет в информацию – библиотеки, файлы, архивы – вызывает состояние возбуждения («мир знаний у вас под рукой», по словам детектива Сомерсета).





17.

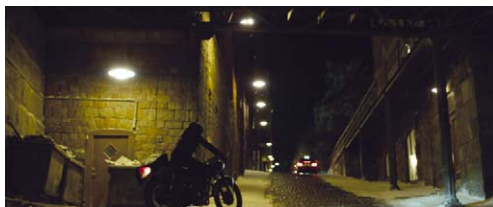
16. Объектив, выглядывающий из сумки Лисбет, контекстуализирует решение Финчера показать нам сексуальное насилие над ней – она знает, что все записывается в качестве доказательства.
17. Акт мести Лисбет инсценирован сначала как искаженное зеркальное отражение ее собственного нападения, а затем лобовое столкновение с экстремальным крупным планом; она спокойно описывает себя как «сумасшедшую», используя в качестве оружия выводы фальшивого психологического профиля ее опекуна.

Но волнение Лисбет едва пробивает железную завесу нейтралитета, которую она установила для себя: ее стальная хватка в физическом бою и сексуальном совокуплении была бы бесстрастным визуальным приколом, если бы Финчер и Мара не использовали ее на потребу сюжета в заключительной части «Девушки с татуировкой дракона»: не завершение или возмездие – и то, и другое послушно соответствует тексту Ларссона, – а близость.

Психологическая архитектура романа Ларссона отличается детерминированной прочностью. Травмирующие отношения Лисбет с ее

чудовищно жестоким отцом (более полно раскрытые в романах-продолжениях) воспроизводятся в эпизодах с Нильсом. Ее влечение к Микаэлю, мужчине средних лет, в такой же степени связано со стремлением обрести надежную, достойную фигуру отца – более сильную, чем добропорядочный, но ослабленный болезнью Холмер Пальмгрен, – как и со скорее ситуативным желанием и сексуальной совместимостью. Поскольку сценарий Зеллиана скрывает большую часть предыстории Лисбет, роман между персонажами разворачивается в фильме более органично или настолько спонтанно, насколько это возможно





21.

в рамках такого искусственно запутанного повествования. Точно так же, как включение Финчером побочного сюжета «изнасилование – месть» разоблачает (или, возможно, подвергает сомнению) закодированную в романе эксплуатацию, его воспроизведение сюжета романа приводит к драматическому тупику: к тому времени, когда Мартин в монологе говорит связанному Микаэлю: «Мы не такие уж разные, ты и я», «Девушка с татуировкой дракона» вступает в мертвую зону общего клише. (Одна спасительная деталь: бумер-психопат Мартин воспроизводит Orinoco Flow на магнитофоне, а не на iPod.)

Сквозь изнуряющее оцепенение прорывается собственническая привязанность Лисбет к Микаэлю, которую Финчер описывает поэтично от первого секса по ее инициативе – почти комичного роботизированного соблазнения – до чудесного момента, когда, глядя вместе в ноутбук на гостиничной кровати, Микаэль обнимает ее и получает грубый приказ: «Засунь руку мне под рубашку». Именно Лисбет задает темп их отношениям, и Финчер находит нежность в напряжении между ее запрограммированной, основанной на опыте потребностью в контроле и обособлении и растущим доверием к порядочности ее возлюбленного. (Самоуничтожение Крейга достойно похвалы, и он хорошо передает недоумение Микаэля по поводу преданности Лисбет; у него вид человека, пойманного на продолжающемся внимательном осмотре.) Эта очеловечивающая уязвимость имеет и другие последствия: в одном из самых ярких эпизодов фильма мы видим, как Лисбет резко отворачивается, в то время как Харриет Вангер – не мертвая, а скрывающаяся в течение сорока лет от своего кузена-психопата Мартина под вымышленным именем – воссоединяется с Хенриком благодаря Микаэлю.

«Харриет, блин, Вангер», – называет Лисбет предмет своего расследования,

и она не шутит. Отказываясь отделить запуганную невинную женщину от других членов ее невероятно богатой семьи, она выражает общее презрение к их богатству, а также трагическую, яростную ревность к женщине, которую по другую сторону ее травмы приветствуют в теплых, любящих отеческих объятиях – то, что Шварц идентифицирует как «кульминационный момент "голливудского хеппи-энда"», момент сентиментального завершения и воссоединения.

Последний акт «Девушки с татуировкой дракона» пронесется мимо этого голливудского хеппи-энда в погоне за неоднозначностью, которая ставит фильм в один ряд с другими работами Финчера. Первый порыв Лисбет – праведное, ответное презрение к коррумпированному шведскому правящему классу – находит выход в тщательно продуманной схеме обмана и разорения Веннерстрёма от имени Микаэля, последнего в череде событий, в которых она либо спасает, либо выручает своего возлюбленного. Здесь Финчер активизирует скрытые элементы фильма о Джеймсе Бонде, чтобы превратить Мару в комбинацию агента 007 и девушки Бонда. Получив фальшивый паспорт, она надевает платиновый парик и дизайнерскую одежду (и то, и то финансируется Микаэлем) для поездки в Цюрих, чтобы тайно украсть и перераспределить богатство Веннерстрёма на ряд частных счетов.

Воплощение Лисбет в образе поклонницы высокой моды Ирен Нессер представляет Мару на всеобщее обозрение иначе, чем в остальной части фильма: героиня становится сатирической противоположностью обычной Лисбет. Если вам кажется, что мы внезапно смотрим другой фильм, Финчер, как всегда, черпает свои стилистические подсказки у Лисбет и ее больших потребностей, которые теперь должны правдоподобно соответствовать ее сиянию. Вместо того чтобы прятаться от чужих взглядов,



22.

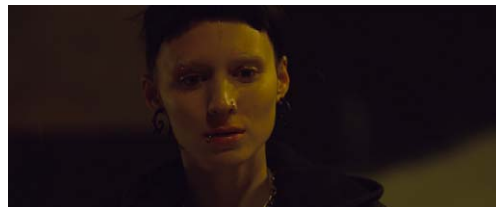
Лисбет использует свою заметность, выставляя напоказ свою новую личность как перед камерами службы безопасности банка, так и перед администраторами; на одной встрече она намеренно оставляет красное пятно на кофейной чашке. Вся эта эскапада – следы губной помады, «невидимая рука» рынка с высококлассным маникюром.

Временная готовность Лисбет быть замеченной указывает на жаждущий взгляд фильма, и камера Финчера снимает ее без лукавства, оставаясь объективным наблюдателем за процессом и психологией маскарада.

По возвращении в свой гостиничный номер после назначенной встречи Мара показана в промежуточном состоянии: парик снят, черные волосы заколоты, тело опоясано, татуировка дракона выглядывает из-под подкладки белого бюстгалтера. Прежде чем приступить к работе, она отбрасывает модный жакет в сторону и натягивает на полуобнаженное тело черный кожаный жилет, как будто свою старую кожу. Позже, возвращаясь в Стокгольм на скоростном поезде (миссия выполнена, спокойной ночи, Ирен!), она закуривает сигарету, выбрасывает парик в окно и ждет, чтобы выдохнуть. Крупный



18.



19.



20.





23.

план длится всего несколько секунд, но выражение лица Мары остается перед мысленным взором зрителя. Это облегчение? Усталость? Удовлетворение? Момент отождествления себя с Харриет-блин-Вангер, вынужденной провести свою жизнь под вымышленным именем? Или это сожаление по поводу того, что ее собственное раскрученное, традиционно красивое альтер-эго использовали?

Главенство одежды в заключительных моментах «Девушки с татуировкой дракона» представляет собой, пожалуй, лучший пример визуальной стенографии фильма, концентрирующий серию сложных эмоций, связанных с любовью, собственностью, разбитым сердцем и независимостью в процессе и результате одной покупки. Лисбет покупает Микаэлю дорогую кожаную куртку, как бы для того, чтобы собственная куртка сблизилась с ней. Придя в офис Millennium в нерабочее время, чтобы доставить подарок, она видит, что ее возлюбленный уходит с натуральной блондинкой Эрикой. Лисбет не открывает здесь ничего нового. Отношения Микаэля с Эрикой, с которой у него общая история, бизнес, жизненный опыт, – это не столько предательство, сколько подтверждение его отдаленности от более молодой возлюбленной; разрыв, который не преодолеть подарком. Вырисовываясь черным силуэтом на фоне уличного фонаря, Лисбет бросает подарок в мусорное ведро, садится на свой мотоцикл и уезжает по мощеной дорожке, оставляя последний точный, глубоко сфокусированный кадр, который движется вперед, но только до тех пор, пока не потеряет объект съемки из виду. В фильме, наполненном ощущениями имманентности и приближения, финальный кадр запечатлевает одинокое бегство.

Это невероятно резкое, внезапное решение, и Финчер снял его таким в ожидании еще двух частей, которые неизбежно сведут вместе Лисбет и Микаэля в соответствии с эпическим – и



24.

невероятно прибыльным – видением Ларссона. В 2012 году студия Sony подтвердила, что Финчер будет режиссером «Девушки, которая взрывала воздушные замки» и «Девушки, которая играла с огнем», их планировалось выпустить один за другим. К 2014 году студия отказалась от плана и выбрала «мягкую перезагрузку» франшизы, заменив героиню Мары на Клэр Фой и представив в качестве сиквела фильм 2018 года «Девушка, которая застряла в паутине», адаптированный по одному из «официальных» продолжений Дэвида Лангеркранца и снятый режиссером Федерико Альваресом. Можно утверждать, что это был наилучший возможный исход не только для Финчера, больше не привязанного к франшизе, отдача от которой, вероятно, пошла на убыль, но и для фильма, который парадоксальным образом приобретает определенную автономную целостность, сохраняя открытый финал.

Третья ключевая музыкальная подсказка в «Девушке с татуировкой дракона» – кавер-версия песни Брайана Ферри Is Your Love Strong Enough? («Достаточно ли сильна твоя любовь?») постиндустриальной супергруппы How to Destroy Angels. Песня рассказывает историю любви с первого взгляда, омраченной сомнениями: «Я знал с первого взгляда / У меня всегда будет шанс / С кем-то, ради кого я мог бы жить... Я прошу слишком многого? / Достаточно ли сильна твоя любовь?» (Позже Финчер использовал песню рок-группы Roxy Music – In Every Dream Home, а Heartache («В каждом доме мечты – сердечная боль») в фильме «Охотник за разумом»; и певец, и режиссер – закоренелые формалисты, зорко следящие за мейнстримом, их приемы, создающие впечатление скрытых замыслов, легко и приятно принимать за чистую монету.)

Сила, на которую ссылается Ферри, – это власть доверия, и готовность Лисбет совершить прыжок веры ради и вместе с человеком, которого она знает, как



25.

хорошего – «чистого, по ее мнению», – противоположна самоубийственным прыжкам в конце «Чужого 3» и «Игры» или экстатическому саморазрушению фильмов «Семь» и «Бойцовский клуб». В концовке, написанной Ларссоном, Финчер сосредоточивается на идее изоляции как цене независимости и извлекает яркие эмоции из голого скелета исходного материала. Избавление Лисбет от купленной куртки – это отказ не столько от Микаэля, сколько от идеи, что вы можете (или должны) попытаться переделать кого-то, кроме себя. (Финчер дает нам вставной кадр дизайнерской этикетки пакета для одежды, когда он попадает в мусорное ведро, – возможно, показатель определенной двойственности в отношении качественно сделанных конфеток из дерьма.) Там, где Марк Цукерберг продолжает бессильно и безрезультатно обновлять свой браузер, Лисбет – не такая уж миллиардерша поневоле – движется дальше через мир мужчин, которые ненавидят женщин, решительных, но изменчивых; безумных, но застрахованных; не нуждающихся в спасении или воссоединении. Она ни о чем не просит; ее любовь достаточно сильна, как и она сама.

18–20. Принимая альтернативную идентичность для своего последнего акта мести, Лисбет становится зеркальным отражением богатой блондинки Харриет Вангер; в гостиничном номере Финчер показывает ее в промежуточном состоянии завершающегося маскарада.

21–25. Прибыв в офис Millennium, чтобы удивить Микаэля подарком – кожаной курткой, Лисбет замечает, как он уходит со своей возлюбленной; пораженная осознанием собственной бесполезности, она выбрасывает подарок в мусорное ведро и уезжает.



Рис. А. Пеппи Длинныйчулок

Стиг Ларссон объяснил, что Лисбет была его взрослой версией скандинавской детской героини.



Рис. В. Дэвид Юм (1711–1776)

Шотландский философ Дэвид Юм также упомянул нашу склонность к дегуманизации врагов в своем «Трактате о человеческой природе» 1738 года.



Рис С. «Человек без страны», Курт Воннегут, 2005 [Роман]

Показанная крупным планом книга, брошенная Микаэлем, представляет собой перевод на шведский язык, отсылающий к откровенному неприятию Микаэлем ксенофобии.



Рис F. «Одежда и личность», Ким К. П. Джонсон, 1995 [Книга]

В сборнике статей обсуждается взаимосвязь между одеждой и идентичностью. Подборки публикаций из многих дисциплин представляют изучение таких аспектов, как текстиль и одежда, антропология, социология, социальная психология, и женской психики.

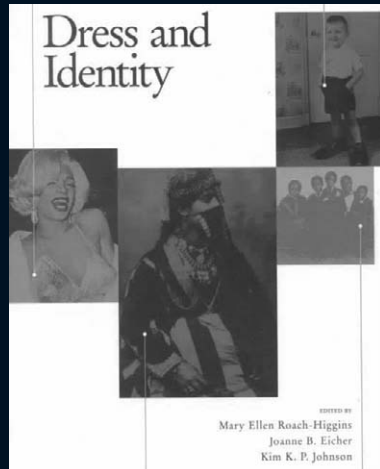


Рис. G. «Заводной апельсин», Стэнли Кубрик, 1971

Юмористическое использование Oginoso Flow Энии напоминает эксплуатацию Стэнли Кубриком «Пьющих под дождем» в «Заводном апельсине».



Рис Н. «Голдфингер», Гай Хэмилтон, 1964 год [кадр с Шоном Коннери]

Затруднительное положение Микаэля в подвале Мартина Вангера отсылает к традиции фильмов о Бонде, когда агенту 007 регулярно угрожают кастрацией.





Рис. D. Экро

Прототипом издания Микаэля Millennium послужил журнал Ларссона, посвященный наблюдению и критике европейских ультраправых.



Рис. E. «My 60 Memorable Games» [«Мои 60 незабываемых игр»], Бобби Фишер, 1969 [Книга]

Можно увидеть, как Лисбет покупает экземпляр книги Бобби Фишера о шахматах в подарок своему опекуну. Скорее всего, это шутка «для своих», поскольку сценарист Стивен Зеллиан также написал сценарий и снял фильм «В поисках Бобби Фишера».

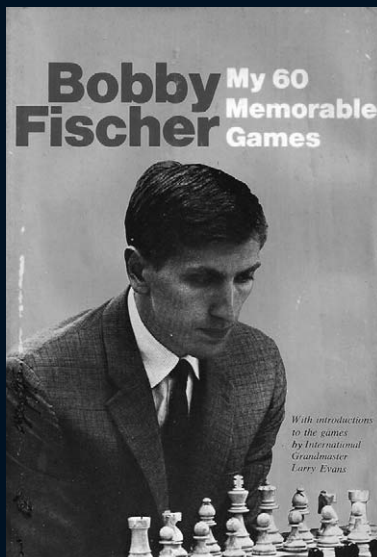


Рис. I. «Фотоувеличение», Микеланджело Антониони, 1966 [Кадр]

Реконструируя фотографии парада в рамках своего расследования, Микаэль и Лисбет могли бы оказаться в ремейке стильной картины Микеланджело Антониони, снятом на рубеже тысячелетий.



Рис. G. «Бегущий по лезвию», Ридли Скотт, 1982

Когда Лисбет ищет своему назначенному судом опекуну, она загромождена так, чтобы походить на репликанта Прис в исполнении Дэрил Ханны.



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ СТИВЕН ЗЕЛЛИАН  
ОПЕРАТОР ДЖЕФФ КРОНЕНВЕТ  
МОНТАЖЕРЫ КИРК БАКСТЕР, ЭНГУС УОЛЛ  
БЮДЖЕТ 90 МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ  
КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ 232,6 МИЛЛИОНА  
ДОЛЛАРОВ  
ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 158 МИН



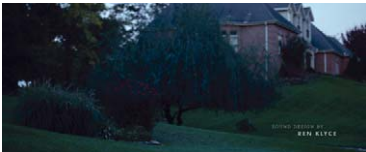
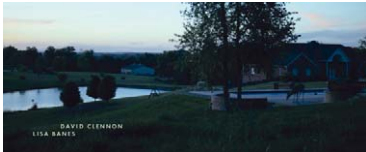








5.2



НАЧАЛЬНЫЕ ТИТРЫ  
РЭНДИ ШАРП



« Титры «Исчезнувшей» мелькают с неожиданной скоростью над кадрами пустого, малонаселенного города с множеством мест, где можно спрятаться (или потеряться); нервующая увертюра к хронике исчезновения.

## 5.2

# «ИСЧЕЗНУВШАЯ»<sup>2014</sup>

На вопрос о ней, заданный обаятельным незнакомцем во время престижной вечеринки в Нью-Йорке, Эми Эллиот предлагает три возможных предыстории: «(А) Я отмеченная наградами резчица по слоновой кости; (Б) Я полевой командир средней руки; (В) Я составляю психологические тесты для журналов».

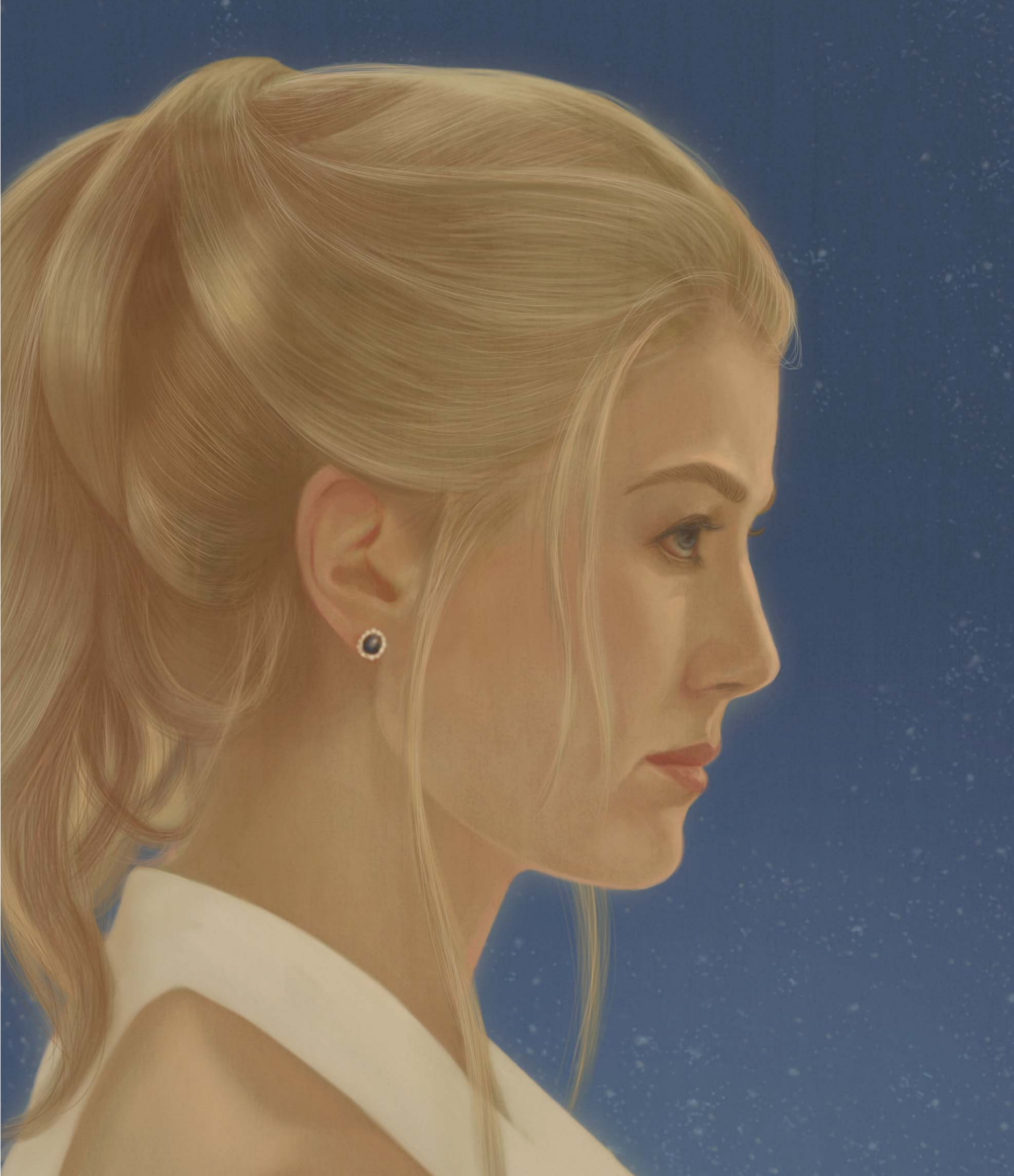
Правильный выбор – последний, но только отчасти: на протяжении фильма «Исчезнувшая» Эми продемонстрирует

ремесленные и боевые навыки, соизмеримые с ее бесцеремонно фальшивыми альтер-эго. Она также будет обитать во множестве физических, поведенческих и литературных личин или псевдонимов: Удивительная Эми; дневниковая Эми; похищенная Эми; крутая девчонка; любимица Америки; «сумасшедшая гребаная сука»; суицидальная Офелия; кровавый суккуб; Дева Мария. Номинированная на «Оскар» Розамунд Пайк в роли

женщины, вынужденной и способной к самообновлению, продвигает одиннадцатый фильм Дэвида Финчера сквозь нелепую неправдоподобность его сюжета. Переменчивость Эми усложняет ответ на обманчиво простой вопрос, заданный в начале ее ухажером: «Кто ты?»

Что представляет собой фильм «Исчезнувшая»? Если «Девушка с татуировкой дракона» была комбинацией кавер-версии и альбома величайших











хитов, то следующий фильм – нечто еще более головокружительное и еще менее поддающееся определению: симулякр искусно написанного триллера, тест с несколькими вариантами ответов, состоящий исключительно из вопросов с подвохом. Роман Гиллиан Флинн 2012 года подчеркивает загадочный характер Эми, и в восприятии критиков преобладали вариации формата выпускного экзамена, поскольку они изо всех сил пытались проанализировать книгу, преисполненную решимости разбить любые аргументы, касающиеся ее содержания. Аманда Доббинс в Vulture задавалась вопросом, была ли «Исчезнувшая» «(А) готическим портретом брака; (Б) исповедью мифически неуравновешенной женщины; (В) мужененавистнической фантазией о мести; или (Г) женоненавистническим резюме всех способов, которыми женщина способна ложно обвинить мужчину». Даже в большей степени, чем «Девушка с татуировкой дракона», «Исчезнувшая» вышла на экраны в сопровождении готовых тезисов для обсуждения. Бывший автор Entertainment Weekly, чьи первые два романа «Острые предметы» и «Темные места» изображали глубоко ущербных,

и беспрекословно проглоченный комментаторами и пятнадцатью миллионами читателей, был колющим из-за сомнительной гендерной политики. В интервью The Guardian автор ответила на обвинения в том, что «Исчезнувшая» и ее тест на героиню с множественным выбором «вредны для феминизма». «Единственное, что меня действительно расстраивает, – сказала она, – это мысль о том, что женщины от природы добры и заботливы. Для меня это очень ограничивает понятие феминизма, но дает возможность показать женщин с плохими характерами... В обществе все еще существует большое сопротивление идее, что женщины могут быть просто прагматически злыми».

Откат назад, к крайним предубеждениям, – вот где «Исчезнувшая» находит свое тематическое направление, а также литературную историю. Спустя пять десятилетий после того, как The Feminine Mystique («Женский мистицизм») Бетти Фриден приоткрыл завесу над «проблемой, у которой [не было] названия» – подавленным разочарованием американских женщин, размышляющих об источниках своей самореализации или ее отсутствии, – бренд «злого» прагматизма Эми Данн задел культурную струну. Обнаружив, что ее муж Ник изменяет ей с одной из своих студенток, Эми инсценирует сцену убийства в их доме и исчезает. После периода отсутствия, в течение которого они с Ником оба проходят через испытания, она возвращается, чтобы очистить его имя и неофициально возобновить их клятвы верности, используя свой новообретенный привлекательный статус выжившей знаменитости, чтобы удержать его от раскрытия ее обмана.

Хорошо воспитанная, сверхъестественно уравновешенная и крайне неуверенная в себе под маской Королевы Ос, Эми – девушка с плаката, которая воплощает стремление обладать и быть всем: жертвой; манипулятором; содержанкой; пропавшей девочкой. Метод Флинн заставить героиню рассказать о своем собственном предательстве непосредственно через серию дневниковых записей напоминает эпистолярный стиль оригинальных феминистских текстов второй волны, таких как «Под стеклянным колпаком» Сильвии Плат и «Дневник сумасшедшей домохозяйки» Сью Кауфман. Эти



1. саморазрушительных героинь женского пола, вовлеченных в готические сюжеты Среднего Запада, Флинн получила высокую оценку в New York Times за передачу «скрытой злобы» Патриции Хайсмит. Ее роман 1954 года «Бестолочь», в котором изменяющий муж фантазирует об убийстве своей прилипчивой, невротичной жены и попадает под расследование после того, как его супруга оказывается мертвой, наводит на мысль о возможной модели сюжета «Исчезнувшей».

Пересекающиеся триллеры верховной жрицы преступного мира Хайсмит были выдержаны в циничных классовых комментариях. Публика ошетилилась из-за вынужденного переезда в романе Флинн пострадавших от рецессии горожан в великий штат Миссури, но крючок, полностью

1. Финчер преуменьшил значение настольной игры Mastermind в первой сцене «Исчезнувшей», но тем не менее это затеняет наше первоначальное восприятие Ника (хотя Эми – истинный «властелин разума» в данной истории).
2. Призраком детского альтер-эго Эми нависает над каждым ее шагом; она обижается на своих родителей за то, что они выдумали (и «улучшили») ее детство, но все еще старается соответствовать созданному ими чистому, идеализированному образу «Удивительной Эми».



романы, как отмечает критик Река Сарваш, инсценировали те же интимные, домашние психодрамы, которые были изучены в научно-популярном исследовании Фриден о «"порочном круге" домашней жизни».

Разнонаправленная злоба преобладает и в «Исчезнувшей», а фильм Финчера по сценарию, написанному самой Флинн, остается верным волне мизантропии в романе. Удвоив тягу к безвкусным книгам в мягкой обложке, которая привлекла его к «Девушке с татуировкой дракона», Финчер снова оказался открыт для критики плохого вкуса, но книга Флинн – более остроумная и живая работа, чем растянутая копеечная страшилка Ларссона, и лучше подходит для режиссеров с высокой чувствительностью к иронии. В противовес мусору, выдаваемому за социальный комментарий, «Исчезнувшая» – это социальная сатира, выдаваемая за мусор. Режиссура Финчера – быстрая, плавная и надменно отстраненная – правильно помещает действие в пугающие кавычки. «Исчезнувшая» не нуждается в комической легкости, потому что она полностью обращена к фарсу. В своем эссе в London Review of Books «Смеюсь над "Исчезнувшей"» автор детективных романов Стеф Ча вспоминает, как смотрела фильм при полном аншлаге и «каждый новый поворот вызывал продолжительный общий смех... фильм переместился из темноты в царство абсурда». «Структура фильма [«Исчезнувшая»] состоит из двух половин... что идеально подходит для его настоящего жанра, – отметила Филиппа Сноу из New Statesman, – который, вероятно, относится не к триллерам, а к комедиям о браке или повторном браке».

Комедия о повторном браке имеет простую структуру, описанную критиком Стэнли Кэвеллом в его книге 1981 года «В поисках счастья», которая основана на идее о том, что глупые фарсы 1930–1940-х годов были «средством от депрессии» – эскапистскими любовными интрижками, объединяющими в пары гламурных кинозвезд для измученной, благодарной популистской аудитории. Фильмы, проанализированные в книге «В поисках счастья», обычно показывают пару, которая поженилась и развелась либо до начала фильма, либо во время фильма только для того, чтобы снова вступить в брак

в финале, добиваясь в процессе не только «подлинного прощения» прошлых обид, но и того, что Кэвелл называет «примирением настолько глубоким, что требуется метаморфоза смерти и возрождения». Фильм «Исчезнувшая» с его первоклассным актерским составом, тревожным экономическим подтекстом и имитацией воскрешения так же хорошо вписывается в схему Кэвелла, как и любой американский студийный фильм двадцать первого века; это язвительное обновление старой традиции.

В интервью Film Comment в 2014 году Финчер назвал «Исчезнувшую» «серьезным фруктом в маленькой конфетнице». В самом смешном эпизоде фильма Бена Аффлека забрасывают мармеладными мишками Гамми. Ник Данн – ухажер Эми на домашней вечеринке и будущий муж – обвиняется судом общественного мнения в убийстве и исчезновении жены. Его предполагаемая вина зависит от косвенных улик, подброшенных Эми, а также от его собственного незнания возможностей средств массовой информации. Бывший первый парень в кампусе по глупости позволил себе

несколько раз сфотографироваться во время поисков Эми, сверкая глупой пристыженной ухмылкой представителя студенческого братства; вместо алиби ему нужен экстремальный макияж. «Каждый раз, когда ты выглядишь самодовольным, или раздраженным, или напряженным, – говорит его адвокат Таннер Болт (Тайлер Перри), – я буду кидать в тебя мишками Гамми». «Я не убивал свою жену», – настаивает Ник. Его глаза слишком широко открыты, голос слишком напряжен. Бум! Попробуем снова.

Интерлюдия с мишками Гамми в «Исчезнувшей» действует (А) как критика несколько незаслуженной репутации Аффлека как «плохого» актера, а также его давнего статуса изгоя таблоидов и социальных сетей с громкой личной жизнью; (Б) как подтверждение характеристики самого Финчера как режиссера-надзирателя; (В) как воплощение очень специфического, напряженного тона фильма, который сочетает в себе самодовольство, раздражение и напряжение на субатомном уровне; и (Г) как

2.





иллюстрация бесконечно богатой темы подлинности материала, подчиненного, отфильтрованного и измененного восприятием средств массовой информации. Электрический стул в гримерке Ника обращен к туалетному столику, окруженному галогенными лампами. Композиция позволяет нам видеть двух Аффлеков, действующих бок о бок. Сверкающие вспышки, торчащие микрофоны и припаркованные фургоны служб новостей усеивают мизансцену фильма. Если «Девушка с татуировкой дракона» романтизировала журналистские расследования как защиту от корпоративной власти, «Исчезнувшая» воспринимает новостной ландшафт кабельного телевидения как паутину, сотканную из оппортунизма, унижения и эксплуатации, где кукловоды не несут ответственности за ошибочные суждения.

В октябре 2014 года «Исчезнувшая» ворвалась в кинотеатры, собственноручно покрытая тщательно нанесенным матовым лаком. Украшенный жестоким насилием (в том числе перерезанием горла канцелярским ножом) и откровенной наготой (включая два кадра мужских гениталий), фильм наградного сезона оказался слишком экстремальным для него, несмотря на его выбор в качестве картины-открытия Нью-Йоркского кинофестиваля. Такого рода престиж отличал «Исчезнувшую» от «Девушки с татуировкой дракона», которая не собрала достаточно денег, чтобы гарантировать продолжение, но все же была достаточно успешной, чтобы принести Финчеру бюджет в 60 миллионов долларов за отдельный жанровый фильм с рейтингом R без потенциала франшизы. (Адаптация романа заинтересовала Риз Уизерспун, первоначально метившую на роль Эми, но позже выступившую одним из продюсеров.)

В «Девушке с татуировкой дракона» Финчер нашел способ проникнуть в материал (если не выйти из него), связавшись с нетрадиционной, неподкупной героиней и пройдя через все повороты сюжета. Действие «Исчезнувшей» аналогичным образом разворачивается в мире мужчин, которые ненавидят женщин, но Эми ориентируется в своем окружении с помощью размагниченного морального компаса, и ее поведение менее очевидно, чем у Лисбет Саландер. Ее внешность и наследие больше напоминают Харриет Дэм Вангер, которая сама была

пропавшей девушкой, хотя причины ее бегства представлены с полным сочувствием. Привлекательность Эми для Финчера заключается прежде всего в ее чувстве стиля: режиссеру нравятся эстеты, микроменеджеры и правдолюбцы. В данном случае он находит определенную смесь этих трех качеств в персонаже, который подходит так же легко, как Эллен Рипли или Мэг Олтман, к мастерству Тайлера Дердена, Зодиака или Джона Доу.

Если предполагаемая низшая точка жанрового фильма «Девушка с татуировкой дракона» состояла в том, что Лисбет сняла на видео совершаемое над ней сексуальное насилие, чтобы заманить в ловушку своего обидчика, то «Исчезнувшая» достигает пика – или плато, – когда Эми насилует себя бутылкой вина, а затем демонстрирует последствия несуществующего изнасилования перед камерой наблюдения. Ее эрзац-протест – это не просто провокация или поворот сюжетной линии; как и многое другое в этом фильме, одержимом перспективой, речь идет о том, что конкретный персонаж решает показать, кому и почему. «Исчезнувшую» преследует призрак, – написал в Film Comment Кент Джонс, который отметил, что в фильме «чувствуется научная фантастика, действие



3. которой разворачивается в мгновенно узнаваемом настоящем», прежде чем сосредоточиться на призраке в машине: «После объявления об исчезновении Эми настроение [фильма] перерастает в нечто более грубое, жуткое и более тонко проникающее... [“Исчезнувшая”] становится сверхострым отображением мира, наполненного людьми, вечно проверяющими и перепроверяющими свои собственные готовые к обнародованию самопрезентации, действующими в соответствии с каждым их эмоциональным импульсом и смертельно боящимися не понравиться».

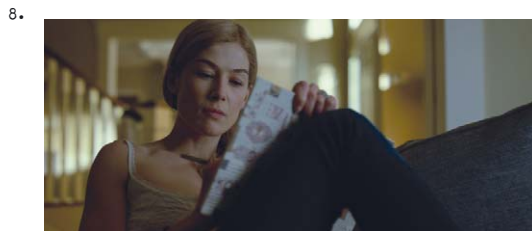
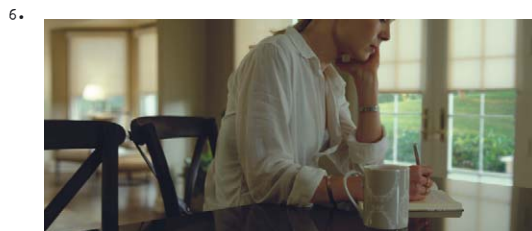
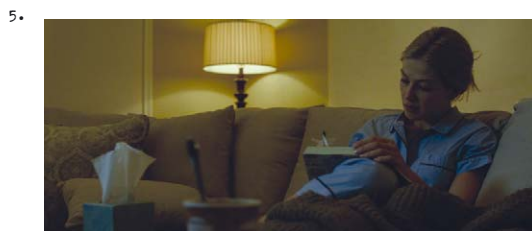
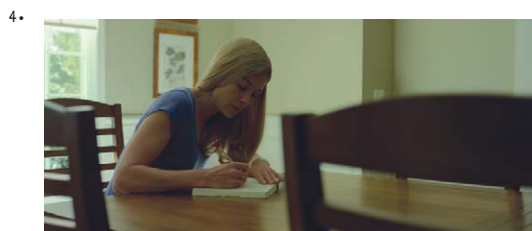
«Они любят тебя», – успокаивает Марго брата, просматривая свои ленты в социальных сетях после его

3. План Эми изначально предполагает самоубийство, и одинокий субъективный образ «Исчезнувшей» иллюстрирует ее жалостливую фантазию о водяной могиле.
- 4–9. «И он считал себя писателем»: праведная месть и отупляющая скука женщины, которая чувствует, что ее игнорируют на каждом шагу, сочетаются в тщательно подделанных дневниковых записях Эми, которые не только выдумывают ее отношения с Ником, но и становятся более интересной (и драматичной) заменой жизни, которую она вела.

триумфального телеинтервью в духе Кэти Курик с Шэрон Шрайбер (Села Уорд), в котором упоминалось о его бомбардировке мишками Гамми со стороны адвоката Таннера. Перри с юмором играет чистокровного адвоката с нарочитыми нотками Кристофера Дардена и Джонни Кокрейна – аллюзия на несвязанное с сюжетом судебное дело О. Дж. Симпсона. Таннер – такое же создание 24-часового цикла новостей, как и опозоренные мужчины, которых он защищает в своей роли самопровозглашенного «святого покровителя убийц жен». Он частый гость на Ellen Abbott Live, сенсационном ток-шоу о текущих событиях, ведущая которого (Мисси Пайл) раздувает пламя общественного возмущения, в какую бы сторону ни дул ветер. Еще дальше на периферии мы видим персонажей, преисполненных решимости реализовать намерение Таннера по «перестройке общественного восприятия». Представленная вываливавшейся из майки во время ночного свидания несовершеннолетняя любовница Ника Энди (Эмили Ратаковски) благочестиво застегивается на все пуговицы во время пресс-конференции, на которой она признается в своем романе. («Почему она одета как монахиня?» – рычит Эми по поводу женщины, которую она назвала «девушкой с огромными сиськами, призывающей кончить на них».) Стоя между увеличенными фотографиями их пропавшей дочери, Рэнд и Мэрибет Данн (Дэвид Кленнон и Лиза Бейнс) бесстыдно запускают веб-сайт по сбору средств, который ссылается на их собственную серию детских книг; великодушные и скорбь соперничают с саморекламой в нарочитом произношении Мэрибет адреса «www.findamazingamy.com».

«[В книге] действительно интересно рассказывалось о нарциссизме, – заявил Финчер в интервью Time Out в 2014 году. – То, как мы придумываем идеальную версию самих себя в надежде соблазнить не только





партнера, но и в кого-то, кто, вероятно, делает то же самое». Описав роман Флинн как «тщательно продуманный» – дипломатичный способ отметить его эпическую длину, – Финчер похвалил писательницу за ее готовность отточить сценарную адаптацию собственной книги и «убить своих любимцев» во время изнурительного процесса правок. Статья в Entertainment Weekly, опубликованная накануне выхода «Исчезнувшей», намекала на творческие разногласия относительно концовки фильма, но и Финчер, и Флинн, получившие общую

награду WGA<sup>1</sup>, подчеркнули, что они во всем были на одной волне. «Как человек, который много лет писал для кино, я знаю, что в большинстве случаев автору оригинальной книги понравится не все, – сказала Флинн в интервью Kansas City Star. – На сей раз у меня был отличный режиссер, которому действительно понравилась книга, и он не хотел превращать ее в нечто отличное от того, чем она уже была».

Фильм «Исчезнувшая» сохраняет структуру «он сказал/она сказала» книги Флинн. Главы, написанные Ником в настоящем времени, где он настаивает на своей невиновности и пытается опередить полицейское расследование, в котором он является единственным подозреваемым, перемежаются с главами, написанными Эми. Два голоса звучат ярко и отчетливо: Ник – «праведный клубок ненависти» – угрюм, он осуждает, в то время как Эми смягчает цинизм драгоценным, приукрашивающим ее чувством собственного достоинства. «Я толстею от любви! Хриплю от страсти!» – вопит она в одной из первых записей в дневнике, описывая ее отношения с Ником, любовь с первого взгляда, которая, по ее словам, переходит в паранойю и угрозы насилия. «Мужчина, которого я люблю, может убить меня», – пишет она в своем последнем послании, после чего выясняется, что дневники – и подавляющее большинство того, что они раскрывают о браке Даннов, – являются выдумкой. «Я намного счастливее теперь, когда мертва», – кричит Эми, присоединяясь к повествованию в реальном времени, говоря не из могилы, а из палаточного лагеря в Озарке, где она пряталась под вымышленным именем.

Предполагается, что подстава Ника со стороны Эми приведет к самоубийственному перевороту, но она решает, что жить припеваючи – лучшая месть, пока ее не подстерегает пара незнакомцев, которые видят сквозь ее приобретенный на юге маскировочный загар и выхватывают ее поясную сумку с припасенными деньгами. Считающаяся мертвой и поэтому ограниченная в своих действиях, борец за трастовый фонд внезапно оказывается в изгнании, на неправильной стороне дороги. Она должна найти свой путь назад – к жизни, (экономической) свободе и стремлению к счастью – с Ником, нравится ему это или нет.

<sup>1</sup> Гильдия сценаристов Америки. – Прим. пер.

Главный сюжетный твист Флинн – это изящный структурный прием, определяемый своекорыстной ненадежностью двух профессиональных писцов, замыкающий и перенаправляющий наши симпатии в книге. И у Ника, и у Эми гибкое отношение к правде: где они явно неравны, так это в способности натянуть тетиву. Те же качества, которые делают Ника сносным, хотя и заурядным лжецом в его личной жизни – мошенником-прихлебателем, питающим бурлящие фантазии о разводе или чем-нибудь похуже, показывают его ненадежным в глазах публики, даже когда, как в его привычных возражениях Таннеру, он говорит правду (хотя Эми во время их первого свидания отмечает его «очень злодейский подбородок»). Реальная интрига, с которой можно встретиться в литературе, или лично подстроенная его женой, – это нечто другое, причем экспоненциально более высокого уровня, чем небрежный обман Ника. Когда Эми ведет дневник, она нарушает гендерный завет «исповедального» письма, предполагающий, что авторы-женщины должны добросовестно писать автобиографию. Свободно смешивая правду и ложь и регулируя их соотношение в соответствии со своими целями, Эми демонстрирует всепроникающее, убедительное, ориентированное на детали лицемерие прирожденного манипулятора.

Или властителя разума. Сразу после начальных титров фильма «Исчезнувшая» мы видим, как Ник тащится по своему не очень-то подходящему для авантюры родному городку Северный Карфаген, красноречиво неся под мышкой потрепанную коробку с настольными играми. Разработанная в 1970 году израильским почтмейстером и экспертом в области телекоммуникаций по имени Мордехай Мейровиц, Mastermind представляет собой игру для двух участников, обозначенных, соответственно, как создатель кодов и взломщик кодов; цель состоит в том, чтобы последний распознал и идентифицировал тайный рисунок цветных фигур на игровом поле. С учетом увлечения Финчера созданием и взломом кодов – от фильма «Семь» до «Игры», от «Зодиака» до «Девушки с татуировкой дракона» – и степени, в которой «Исчезнувшая» – это повествование о распознавании деталей, коробка с игрой является таким же четким соотношением





10.

режиссера с героем, как павловские приемчики Таннера Болта (у которого собакой Павлова выступает Ник). Слишком сильно протестуя в интервью IndieWire, Финчер заявил, что «это была единственная [игра], на которой сделан явный акцент... намеки – это весело, но они также раздражают и сбивают с толку». Действительно, так оно и есть: когда Ник кладет Mastermind на полку в баре, которым он владеет вместе со своей сестрой-близнецом Марго (Кэрри Кун), коробка размещается рядом с «Джентльменской сделкой», «Чрезвычайной ситуацией» и «Игрой в жизнь», тремя любимыми развлечениями в гостинице, которые могли бы послужить альтернативными названиями для этого фильма. «Они вообще не имеют никакого значения», – добавил Финчер. Этого достаточно, чтобы начать кидаться в режиссера мишками Гамми.

## #

«Исчезнувшая» – это великолепная вещь – веселая, раздражающая и отвлекающая; напряженная, самодовольная и надоедливая, – но, прежде всего, это фильм, снятый «властителем разума», режиссером, который всегда придавал большое значение играм, созданию кодов и их расшифровке. Ник рассказывает о своих семейных проблемах Марго за «Игрой в жизнь», и нам показывают, как он переключается на видеоигру в стиле Call of Duty, объясняя: «Мне

просто захотелось перестрелять побольше людей». Одержимый бывший бойфренд Эми – Дези (Нил Патрик Харрис), который приходит к ней на помощь после того, как ее ограбили, и предлагает ей безопасную гавань в своем укрепленном уединенном логове в надежде возродить их отношения, предвкушает потенциальный вечер с игрой в «Эрудит». Прозвище Марго «Го» (Go) отсылает к абстрактной стратегической игре, где игровое поле превращается в оспариваемую территорию, а череда обратных ходов в «Исчезнувшей» и пошаговый подход к повествованию создают впечатление настольной игры с живым действием, правила, границы и цели которой вписаны в мизансцену. Джошуа Ротман написал в The New Yorker, что «Исчезнувшая» «пересекает тонкую грань, отделяющую жанровую фантастику от постмодернистской фантастики... она решительно нереальна, в духе «Бойцовского клуба» – фильма, в котором материальное и символическое занимают равную долю происходящего».

Замечание Ротмана вполне уместно. Больше, чем любой из фильмов Финчера после «Бойцовского клуба», «Исчезнувшая» представляет собой сатирическую панораму, привлекая внимание к своей собственной конструкции и продуманности персонажей и ситуаций в ней. Веб-сайт, мелькнувший, возможно, на секунду в середине быстрого пятиминутного эпизода, который

визуализирует оскорбительную тираду «крутой девчонки» Эми – обвинение в запрограммированной перформативной женственности, позиционируемой Флинн как риторический переворот книги.

В ходе повествования Эми заказывает Нику собаку-робота, чтобы выставить его расточителем в глазах полиции. Она становится его бездушным тотемным животным, также как капризный домашний кот Даннов, которого показывают крадущимся на периферии действия, – это тотем Эми. Компрометирующие предметы были спрятаны в деревянном сарае Марго, который Финчер превращает в настоящую кунсткамеру брендинга: там даже есть телевизор с плоским экраном с логотипом Sony – намек на рабочие отношения режиссера с конгломератом, выпускающим электронику и имеющим свою киностудию.

Логотипы появляются на экране в «Исчезнувшей» с той же игривостью в духе Годара, что и логотип Starbucks на Space Station в «Бойцовском клубе» или каталог IKEA. Роясь в поисках припасов в магазине Big Lots, Эми покупает дизайнерские простыни с надписью Rampage [«Ярость»]. Старое клише из детективных фильмов о том, что все не так, как кажется, переворачивается с ног на голову: здесь все именно так, как заявлено, а может быть, даже больше. «У нас есть первая улика», – говорит полицейский на кухне Ника, размахивая конвертом (оставленным, конечно, Эми)



с надписью «Улика No 1». «Примерно в тот момент, когда ведущий детектив, расследующая исчезновение Эми, хвалит название бара Ника («Бар») как «очень подходящее», – написал Ник Пинкертон в Bombast в 2014 году, – я решил, что с меня хватит примеров в качестве оправдания».

Мнение Пинкертона подталкивает Ротмана к замечанию о преднамеренной искусственности «Исчезнувшей», являющейся скорее ошибкой, чем особенностью. Это справедливая оценка того, как игровая сторона Финчера, оставленная без контроля, принимает форму самодовольства, напряжения и раздражения. Но есть разница между наслаждением сутью и привязыванием ее к определенной среде или моменту. Фраза «очень подходящее» переделана из объяснения Ника в книге, что «люди будут думать, что [он] ироничен, а не творчески иссяк». На экране ее произносит детектив Ронда Бони (Ким Диккенс), признанная в фильме носителем откровенной честности и одним из самых пронзительных сыщиков Финчера. Во множестве представлены и костюмы героев «Исчезнувшей», многочисленных хипстеров с пирсингом и их атрибутикой (например, футболка Марго с надписью «Protect Your Nuts» («Береги свои яйца») или отвратительная футболка, имитирующая смокинг, мелькнувшая в сцене вечеринки). В этой отравленной иронией вселенной куда еще могли бы пойти выпить хозяева собак-роботов, как не в бар под названием «Бар»?

Бесстрастная вывеска заведения Ника с заглавными буквами – одна из нескольких выдающихся работ художника-постановщика Дональда Грэхэма Берта, а место действия служит фоном для точки эмоционального поворота фильма – воспоминания о том, как Эми узнала об измене Ника. Этот

эпизод выделяется как «подлинный» флешбэк, в отличие от мелких выдумок, в которых Эми «выковала мужчину своей мечты». Снежинки, падающие вокруг Ника и Энди, когда они обнимаются в темноте на улице у «Бара», рифмуются с еще одним из «настоящих» воспоминаний Эми: прогулкой с Ником в их первую совместную ночь, когда мимо них проехал фургон из пекарни, устроив «сахарную бурю», которая обсыпала пудрой счастливую пару и подсластила их первый поцелуй.

«Сахарная буря» и сцена в «Баре» сняты, смонтированы и озвучены так похоже, что пересказ Эми первого эпизода проскальзывает над вторым, как палимпсест: в обоих воспоминаниях Ник двумя пальцами вытирает губы своей возлюбленной – жест, который портит засахаренные воспоминания Эми. «Он сделал с ней то же самое», – говорит Эми своей соседке по палаточному лагерю Грете (Лола Кёрк), и неподдельная грусть пробивается сквозь ее хриплый, фальшивый новоорлеанский акцент. Пайк в «Исчезнувшей» неизменно бесстрастен (и редко кто-нибудь называет это блефом), но ее потрясенная реакция, вызванная тем, что Ник и Энди воспроизводят момент, который, по мнению Эми, принадлежал ей одной, лучше объясняет последующие махинации героини, чем тактика выжженной земли, которая звучит в риторике исповедальной речи «крутой девчонки». Алчные, покрасневшие глаза Пайк выводят



11.

«Исчезнувшую» за пределы пугающих цитат. Удаленные линии обзора сцены и визуальные эффекты кружащегося снега напоминают Лисбет Саландер, молча наблюдающую, как Микаэль и Эрика рука об руку выходят из офиса Millennium в финале «Девушки с татуировкой дракона».

Упоминание Ларссоном Пеппи Длинныйчулок в качестве источника вдохновения для Лисбет интересно в свете того, что «Исчезнувшая» объединила Эми с ее собственным вымышленным детским альтер-эго,

Удивительной Эми – светловолосой преуспевающей девочкой препубертатного возраста, созданной детскими писателями Рэндом и Мэрибет и ставшей их вечно прибыльной интеллектуальной собственностью. (Иллюстрации к ней еще больше помогают заполнить медиаландшафт фильма; Blu-ray «Исчезнувшей» вышел с полноценной книгой «Удивительная Эми» в качестве бонуса). Удивительная Эми представляет собой нечто отличное от отважного, принципиального нонконформизма Пеппи – амбициозную (и всеамериканскую) исключительность где-то между Барби и Беверли Клири<sup>2</sup>. Идея о том, что Эми с целеустремленным характером выросла в тени своего собственного безупречного, всеми любимого двойника, объясняет ее неудовлетворенные литературные амбиции, а также склонность к соперничеству. «Родители буквально украли твоё детство», – с сожалением говорит Ник во время шумной



12.

вечеринки по случаю презентации «Важного дня Удивительной Эми», предполагаемого сериала, в котором взрослая главная героиня выходит замуж (развитие событий, которое побуждает Ника сделать спонтанное предложение). «Нет», – отвечает Эми. – Они улучшили его и распространили в массы», – с привычной саркастической покорностью тому, что она – обычная, ущербная настоящая Эми, в отличие от «идеальной, блестящей Удивительной Эми».

«Исчезнувшая» ясно дает понять, что стремление Эми контролировать свою жизнь – и жизни окружающих ее людей – является побочным продуктом чужого контроля: благонамеренной, самообогащающейся эксплуатации ее родителей; мошенничеством Ника и принятием этого как должное; и даже сомнительным белым рыцарем Деши,

2 Американская детская писательница, автор 30 книг о приключениях таких героев, как Генри Хаггинс, Рибзи, Беатрис Квимби и ее сестра Рамона, а также мышонок Ральф. – Прим. пер.

10. Идеальный визуальный образ для романтического романа в сахарной глазури: проходя мимо пекарни в начале своих отношений, Ник и Эми неожиданно обнаруживают, что их запыхали сахарной пудрой. Один из способов проследить сюжетную линию «Исчезнувшей» – это отправиться в путешествие от сладости к горечи, когда «сахарная буря» рассеивается и исчезает в памяти.
11. «Я Панч»; обнаружив своего двойника-марионетку в тайнике с подарками Эми, Ник осознает глубину ее манипуляций кукловода.
12. Дорогие товары, которые Эми тайно покупает, чтобы обвинить Ника в ее убийстве, являются символами потребительской критики «Исчезнувшей».



13. Когда Эми отправляется в путь на машине, которую она купила на свои собственные деньги, скупые, сдержанные образы первой половины фильма уступают место экстатической картине залитого солнцем освобождения — с крошечным пятнышком крови, свидетельствующим о самопожертвовании Эми во имя мести и свободы.











14.

который спасает Эми только для того, чтобы пассивно-агрессивно обратить ее в сексуальное рабство. «Я не собираюсь навязываться тебе», – говорит он, но Эми, которая, несомненно, все предвидела, выглядит скорее раздраженной, чем испуганной. (Выбор Харриса на роль бета-самца с фетишем контроля остроумно обоюдоострый, переключаясь с его заведомо неприятным персонажем дамского угодника в ситкоме CBS «Как я встретил вашу маму».)

Не очень скрытый подтекст разглагольствований «крутой

девчонки», который якобы касается дистанцирования говорящей и ее презрения к женщинам, охотно превращающим себя в объекты фетиша для самонадеянных неблагодарных партнеров, – это стыд Эми за ее соучастие в цикле. Она самоутверждается через исчезновение. Быть «исчезнувшей» – значит стать не мертвой, а эмансипированной. Бегство Эми из Северного Карфагена озаглавлено коротким восторженным кадром ручки с пером – любимого оружия Эми, более мощного, чем меч, – вылетающей из окна машины.

Комедия положений с Эми, поедающей сыр под видом бездельничающей у бассейна брюнетки Нэнси, опровергает гламурное путешествие Лисбет под девизом «блондинкам веселее» в «Девушке с татуировкой дракона». Выбежав из своего бунгало покурить после того, как Эллен Эббот насадила Ника на вертел, Эми-Нэнси прыгает и дрыгает каблуками – танцует так, как будто ее никто не видит. Заметки, которыми отмечаются разные даты в календаре Эми с подсказкой «Убить себя?» (написано идеальным



розовым почерком), указывают на оргиастическое отрицание в завершении, к которому стремились Джон Доу и другие суицидальные герои Финчера. В сочетании с жутким образом мертвой Эми, «парящей среди всех других оскорбленных, нежеланных, неудобных женщин», и южным акцентом Нэнси все это напоминает депрессивную Эдну Понтелье из фильма «Остров Грэнд-Айл», снятого по феминистскому роману Кейт Шопен «Пробуждение». Но Эми делает другой выбор. Когда она удаляет свои болезненные заметки раз и навсегда, это странно волнует, иницируя дикую финальную часть сценария, движимую инстинктами выживания Эми «бей или беги».

Финчер сказал, что выбрал Пайк на роль Эми, потому что, хотя она всегда нравилась ему в фильмах, он «на самом деле не знал ее» – в отличие от Аффлека, чей образ мужчины, потеющего в свете прожекторов СМИ, обладает еще большей метафизической силой, чем приглашенные режиссером Майкл Дуглас в «Игре» или Брэд Питт в «Бойцовском клубе». Возможно, Питту предложили роль первым; он более разносторонний актер, чем Аффлек, но в данном случае слегка слезливая харизма последнего – сдержанная агония, которая делает его уникальным персонажем среди звезд мужского пола его поколения, – идеальна. (Широко распространенные снимки папарацци, на которых Аффлек смотрит в море, а на его спине видна крупная боди-арт-татуировка феникса, восстающего из пепла, сделали его героем «Твиттера» – юношей с татуировкой дракона.) Если исполнение Пайк – это чудо изобретательности в изменении формы, как если бы Эми была леди-Терминатором из жидкого металла, то Аффлек высекает Ника из гранита. Он медлителен, сутул и возмущен, что подчеркивает его «злодейский подбородок», и когда он бездумно позирует для селфи с доброжелателем, это выглядит, как будто кто-то щелкнул выключателем. Наигранная, автоматическая ухмылка не затрагивает его глаз. «Я пролистал изображения в Google и нашел около пятидесяти снимков Аффлека, на которых он так улыбается на публике, – объяснил Финчер Vanity Fair. – Вы смотрите на них и понимаете, что он пытается сделать так, чтобы окружающим было комфортно в данный момент, но,

делая это, он становится уязвимым для людей, у которых другое мнение о нем». Предположительно, Аффлек возражал против двух вещей во время съемок «Исчезнувшей»: ношения бейсболки New York Yankees в сцене, где Ник пытается избежать узнавания в аэропорту (пожизненный фанат Red Sox в конце концов согласился на камуфляжную шляпу Mets), и фразы: «Меня тошнит от разлуки из-за женщин». Оговорки актера, возможно, были связаны с его собственной широко освещаемой личной жизнью. Помимо этого, диалог показывает, что, даже когда Эми отсутствует в кадре, «Исчезнувшая» избилует нуждающимися, жадными и в остальном нелестно изображенными женщинами: неискренними профессионалами СМИ, такими как Элизабет Эбботт и Сьюзан Шрайбер; презрительными свекровями; неряшливыми соседями с детьми; бессовестными поклонниками, швыряющими «пирог с курицей»; самообольщающимися «крутыми девчонками»; мошенницами в шлепанцах.

Когда Марго узнает о романе Ника с Энди, она реагирует, как брошенная любовница, и, похоже, у нее нет другого варианта, кроме вовлечения в ситуацию брата, создающего повод для слухов о «твинцесте». (Футболка с надписью «Береги свои яйца» выглядит бесплатным советом ее близнецу.) Даже уравновешенная детектив Бони в исполнении Ким Диккенс смотрит на Ника сквозь призму наполовину настороженности, наполовину желания. Начало всему положил «Основной инстинкт» (тоже о парне по имени Ник) в стилистике Хичкока, вызвав такую разноразнонаправленную угрожающую женственность. Подобно Полу Верховену, фильмография которого переполнена непостижимыми, опасными главными женскими персонажами – от Шэрон Стоун в «Основном инстинкте» и Элизабет Беркли в «Шоугелз» до Изабель Юппер в фильме «Она» (2016), еще одним гибким упражнением в



15.

примере-как-оправдании, – Финн и Финчер разыгрывают свою коварную идеологию, пока она не перерастает границы дозволенного, после чего становится совершенно абсурдной и при этом катарсической.

Во всяком случае, такова идея. Фильм «Исчезнувшая» не так сильно использует Ника, как книга, с ее дуэльными, противоречивыми субъективностями. Поскольку Финчер остается над схваткой, он никогда не проникается кипящей яростью и унаследованной ненавистью к женщинам – эмоциями, повлиявшими на оригинальную версию персонажа Финн. Сценарий тщательно передает несколько неприятных моментов с Марго, которая считает невестку брата «сумасшедшей гребаной сукой» и предполагает, что подходящим подарком на пятую годовщину свадьбы было бы, если бы Ник «ударил ее пенисом по лицу: "Вот тебе, сучка!"». Аффлек, безусловно, заслуживает доверия как титулованный параноидальный тупица и сексуальный конъюнктурщик (он очень забавен, когда Ник шикает на Энди во время ночного свидания в гостиной дома Марго). Но он неубедителен в качестве возможного убийцы жены, особенно это проявляется в его реплике, произносимой за кадром в самом начале фильма: «Когда я думаю о своей жене, то всегда вспоминаю ее затылок. Я представляю, как раскалываю ее прекрасный череп и разглядываю мозг, пытаюсь получить ответы». Пока Аффлек говорит, мы видим Пайк крупным планом, ее голова ласково или презрительно откинута на обнаженные плечи, глаза опущены и непроницаемы.

«Исчезнувшая» начинается и заканчивается той же композицией, которая подсознательно отсылает к развязке фильма «Семь» (голова блондинки в коробке) и компьютерной концовке «Бойцовского клуба», но в основном напоминает Стэнли Кубрика и его фирменную диалектику страха и желания. «Пристальный взгляд» Кубрика обычно ассоциируется с антисоциальными персонажами режиссера, заставляющими аудиторию действовать в форме опосредованного

14. Самая намеренно шокирующая декорация «Исчезнувшей» разыгрывается как гибридная пародия на порно и джалло, с кровавым главным кадром, окрасившим Эми в темно-красный цвет.
15. Мастерский подход Таннера Болта к подготовке Ника перед выступлением в СМИ можно было бы воспринять как подлечивание над режиссерской репутацией Финчера: многократные дубли снова и снова, пока он не сделает все правильно (или же его забросают мисками Гамми).





16.

соучастия: вспомните социопата Алекса ДеЛарджа, сыгранного Малкольмом Макдауэллом, который смотрит из кабинки в молочном баре Когова в «Заводном апельсине», или рядового Пайла (Винсент Д'Онофрио) из «Цельнометаллической оболочки», вкладывающего свою оскорбительную некомпетентность в убийственный взгляд. Эмблема «Исчезнувшей» ближе к культовому кадру Элис Харфорд в исполнении Кидман в фильме «С широко закрытыми глазами», ухмыляющейся мужу (и нам) из-под опущенных очков – взъерошенный, дразнящий, едва прирученный Сфинкс.

Сюжет «Широко закрытых глаз» катализируется тем, что Элис неожиданно рассказывает о своих фантазиях Биллу в исполнении Тома Круза, вызывая ревность и тревогу, которые, по крайней мере частично, разворачиваются внутри его головы как фантазмагорическая «история сновидений». Фильм «Исчезнувшая» раскручивает мозги своих персонажей (Ника и Эми), не жертвуя объективностью: стиль Финчера остается реалистичным, но допускает некоторый разумный экспрессионизм. Атрибуты маленького городка Северного Карфагена (его название – намек на разграбленный римский город) до определенной степени полностью узнаваемы. Посещение заброшенного торгового комплекса, населенного наркоманами, употребляющими метамфетамин, иллюстрирует адские глубины, символом которых является массивный нисходящий эскалатор. Подъездная дорожка к автозаправочной станции на обочине шоссе обрамляет бездонное пространство, по которому пробираются чудовищные автоцистерны. Угрожающая атмосфера этих

пространств страны эстакад сродни ужасу, который испытывают городские мыши, а маскарад Эми в роли Нэнси пронизан снисходительностью, которую вызывает Грета после того, как она и ее растягивающий слова бойфренд Джефф (Бойд Холбрук) вымогают деньги у самозванцев в их среде белой швали<sup>3</sup>. «Там есть люди и похуже нас», – пожимает плечами Грета, уходя, – притворное извинение, которое бумерангом возвращается к неискреннему классовому туризму Эми. Способность Греты видеть сквозь тусовочную маскировку Эми предполагает, что ее глаза широко открыты, даже несмотря на то, что она, как и все остальные, восприимчива к той форме промывания мозгов, которую Эми использует в средствах массовой информации. «Аминь», – кричит она после того, как Эллен Эбботт напоминает зрителям, которые, сидя дома, выслушали сагу о Нике Данне, что в Миссури есть смертная казнь.

Кульминационный момент комизма Пайк наступает, когда Эми, отправляя в рот ложку крем-карамель, с отвисшей челюстью смотрит интервью Ника с Шэрон Шрайбер – наполнину загипнотизированная, поскольку она видит именно то, что хочет увидеть: злодейский подбородок Ника, когда он рассказывает о своих неудачах. «Я заперся в дровяном сарае, наказав себя за то, как обращался с тобой», – говорит он, глядя прямо в объектив, теперь полностью играя в ту же игру Mastermind, что и его жена, и эффективно сообщая ей: «Нет тела – нет дела». Финчер создает пересечение Ника и Марго, Дези и Эми, наблюдающих за шоу, как будто погруженных в собственную аудиторию фильма. Ключевой вопрос со множественным выбором ответа заключается в том, впечатлена ли Эми таким поведением Ника. Она больше не хочет кончать жизнь самоубийством, но также не желает жить под начиненным каблуком Дези. «Это самая смешная шутка в фильме», – пишет Кива Рирдон. – Щель в броне этой умной женщины – любовь... Как может быть иначе? Воспитанная на сказочных романтических комедиях, как и все мы, чтобы считать любовь и брак «самым

<sup>3</sup> Унизительное расовое и классовое оскорбление, используемое в американском английском для обозначения бедных белых людей, особенно в сельских районах на юге Соединенных Штатов. Ярлык обозначает социальный класс внутри белого населения и особенно низкий уровень жизни. – Прим. пер.

важным в жизни"... Романтическая любовь ограничивает женщин узкой ролью жены... [те], кто воспринимает возвращение Эми домой к Нику как доказательство ее умственной отсталости, не видят общей картины: не любовь заставляет нас совершать безумные поступки, а стремление найти и сохранить любовь – и, следовательно, счастье, стабильность, респектабельность».

Любовь Эми сильно – достаточно сильна, чтобы после пленения и издевательств под вездесущими камерами наблюдения Дези убить хозяина дома в потрясающе кровавой сцене секса и насилия, которая выводит на поверхность всю скрытую, затаившуюся жестокость «Исчезнувшей». Инвентарь игрового реквизита фильма включает пару тяжелых дубовых кукол Панч и Джуди<sup>4</sup>, которых Эми подарила Нику на их пятую годовщину. Они не только вписываются в общий игровой контекст, но и предлагают способ трактовки фильма как полноконтактной битвы между всеми допустимыми архетипами. Эми, превратившаяся в середине полового акта в убийцу, действует как пленница, набросившаяся на бессильного Синюю Бороду. Сцена, ярко смонтированная Кирком Бакстером, развивается под музыку Трента Резнора и Атикуса Росса, как синусоидальная волна, и Джефф Кроненвет использует темно-красную палитру, забрызгивая антисептическую спальню в стиле фильмов джалло. Посмотрите на всю эту страсть по всей стене, а также на высококачественных простынях (помните, что бренд – Rampage). Слияние артериальной крови Дези с порнографическим главным кадром Эми, залитой кровью, служит примером того, как Финчер проявляет свою сторону «плохого мальчика». Визуальная аллюзия на фильм «Кэрри» (1976) и его всеуничтожающую королеву выпускного бала делает все очень метафоричным.

Оттуда «Исчезнувшая» машет на прощание традиционному реализму: Эми появляется на пороге дома Ника после того, как всю ночь ехала по автомагистрали между штатами в своей испачканной ночной рубашке, спотыкается на подъездной дорожке и, наконец, падает в обморок в его объятия. Даже когда она притворяется,

<sup>4</sup> Центральные персонажи традиционного уличного кукольного театра, возникшего первоначально в Италии в XVII веке, а затем в конце того же века появившегося и в Великобритании. – Прим. пер.



что потеряла сознание, у нее остается преимущество. Когда Ник и Эми объединяются перед толпой репортеров, мы понимаем, что в этот момент они впервые действительно находятся в одном и том же месте, наконец-то освобожденные от воспоминаний и полуправды. Кадр, снятый из парадного коридора Даннов после того, как они вернулись домой из больницы, где история Эми о похищении и удержании ее взаперти в доме Дези убеждает всех, что так оно и было, закрывает дверь в их публичное шоу, но ненадолго.

Именно в промежутке между публичным воскрешением Эми и возвращением любопытных глаз в ее дом «Исчезнувшая» переходит в поп-бунюэлевский стазис; теперь, благополучно прикованный к дому после месяца на публике, Ник существует во власти ангела-истребителя. После того как большую часть времени фильм держал своих звезд порознь, «Исчезнувшая» превращает их внезапную близость в жуткую игру, начиная с имитации убийства, которое переходит от «Кэрри» к «Психо», переосмысливая изрезанную блондинку Хичкока Джанет Ли как очистившуюся выжившую. Эми приглашает Ника в душ, пока она смывает кровь со своих волос. Соблазнение также является способом убедиться, что ее любящий муж не носит прослушку. Позже она пригласит Эллен Эббот, чтобы сообщить в прайм-тайм информацию об их примирении. Телеведущая в качестве примирительного подарка предлагает Нику электронную кошку – подружку его собаке-роботу.

«Когда человек влюблен, он всегда начинает с того, что обманывает самого себя, и всегда заканчивает тем, что обманывает других, – пишет Оскар Уайльд в «Портрете Дориана Грея». – Именно такой мир называется романтическим». Очевидная ирония завершения «Исчезнувшей» состоит в том, что после их очень публичных испытаний Данны возвращаются к тому же лаконичному, перформативному ритму, что и раньше, за исключением того, что у них нет иллюзий относительно друг друга – они сохранены для обожающей Эми публики, которая узнает из интервью с Эллен Эббот, что пара ждет ребенка. Это последний и самый коварный трюк Эми: забеременеть с помощью образца спермы из клиники по лечению бесплодия, который, по ее утверждению, она уничтожила. При этом

она соединяет месть с возрождением, актом непорочного зачатия, обращаясь вспять кульминационный аборт в фильме «Семь» – заключительный ход в том, что Джон Доу называет «полным завершением акта». В конце «Зодиака» Роберт Грейсмит изучает лицо Артура Ли Аллена, словно пытаясь понять, на что способен человек, встреченный им в проходе скобяной лавки, и совпадает ли он с убийцей, живущим в его воображении. Ник прекрасно знает, на что способна его партнерша. Делает ли это знание его более или менее подготовленным к тому, чтобы справиться с ситуацией, – неопределенно. «Что мы сделали друг с другом? – задается вопросом Ник, наблюдая за крупным планом Эми. – Что мы будем делать?»

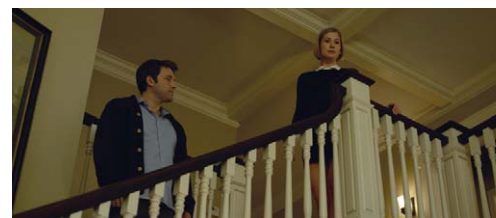
Здесь очень важно, что любая пара могла бы задать те же вопросы друг другу, и они были бы значимыми и без общего багажа из убийств и тайн. Как обычно в лучших творениях Финчера, «Исчезнувшая» герметична, но в то же время просторна, оставляя зрителям достаточно места, чтобы спроецировать свое видение необуржуазного домашнего счастья как межличностной термоядерной разрядки. В поисках выхода конкретно из этого варианта «жить долго и счастливо» Ник напоминает жене, что их совместная история – это история обид и попыток контроля. Поскольку последняя реплика «Исчезнувшей» удваивается как последнее слово в шоу «Панч и Джуди», стоит спросить, достигает ли ее реплика – «Таков брак» – той «высокой серьезности», на которую намекал Финчер. Это: (А) несерьезный комментарий к моногамии; (В) комментарий к несерьезности

персонажей, которые усвоили ее мифы; (С) метакритический анализ того, как эти мифы были закодированы в несерьезных романтических комедиях, бурлесках «Исчезнувшей», прежде чем превратить их в психологический хоррор и свадьбу с дробовиком; или (D) искренний довод в пользу любви к компромиссу, странным образом исходящий от режиссера, более склонного оставлять своих главных героев в покое, язвительно лелея их несостоятельные принципы. В книге «Поиски счастья» (Pursuits of Happiness) Стэнли Кэвелл описывает влюбленных из фильма Ховарда Хоукса «Его девушка Пятница» (1940), которым «просто комфортно друг с другом, независимо от того, смогут ли они когда-нибудь жить под одной крышей». Его точка зрения заключается в том, что персонажам, которых играют Кэри Грант и Розалинд Рассел, суждено быть вместе, несмотря на все их усилия разойтись, и главные герои «Исчезнувшей» точно так же притягиваются друг к другу. Каждому создателю кода нужен взломщик кода; в этом весьма метафоричном фильме игра в семью ничем не отличается от реальной жизни. Даже после шаха и мата «Игра в жизнь» продолжается.

17.



18.



19.



16. Пока Ник находится под следствием, Эми наслаждается тем, что ей больше не нужно выглядеть «потрясающе». Она одевается, чтобы пройтись по магазинам и отдохнуть у бассейна, и вскоре испытывает восторг после просмотра эпизода с Эллен Эббот, который, похоже, предопределил судьбу ее мужа как женоубийцы.

17-19. Имидж – это все, и Эми инстинктивно понимает, как предстать перед камерой: падающая в обморок девица в беде; уравновешенная идеальная домохозяйка; будущая мать, впитывающая сочувствие и восхищение нации.



Рис. А. «Пробуждение», Кейт Шопен, 1899 [Роман]  
Суицидальные мысли Эми связывают ее с героиней популярного романа Кейт Шопен.

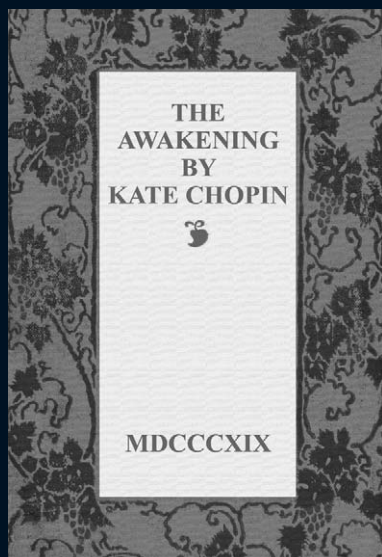


Рис. В. «Бестолочь», Патриция Хайсмит, 1954 [Роман]  
Романы Джиллиан Флинн заслужили сравнения с книгами Патриции Хайсмит, а сюжет «Бестолочи» о мужчине, обвиняемом в убийстве жены, близок к сюжету «Исчезнувшей».

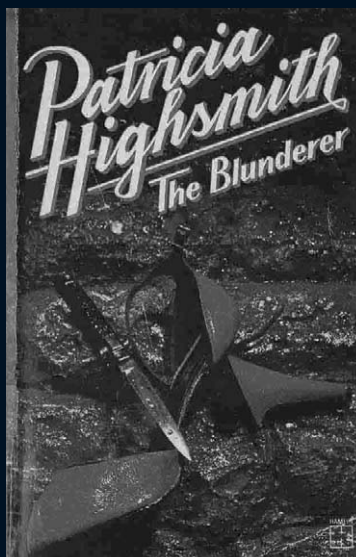


Рис. С. «С широко закрытыми глазами», Стэнли Кубрик, 1999 [Кадр с Николь Кидман]  
Финчер упомянул последний фильм Стэнли Кубрика в качестве источника вдохновения во время съемок.



Рис. F. Джонни Кокрэн  
Таннер Болт в исполнении Тайлера Перри предстает как обновленная версия опытного Джонни Кокрена, выступавшего адвокатом по делу О. Дж. Симпсона.



Рис. G. Нэнси Грейс  
Сенсационная телеведущая Court TV послужила прототипом Эллен Эббот из «Исчезнувшей».



Рис. H. «Бог ей судья», Джон М. Стал, 1945 [Фильм]  
В красочном триллере Джона М. Штала Джин Тирни играет красивую социопатку, которая выступает прообразом Эми Данн.





Рис. D. «Унесенные ветром», Виктор Флеминг, 1939 [Кадр]

Эми падает в обморок в объятия Ника в стиле Скарлетт О'Хары после возвращения в свой дом.



Рис. E. «Женская мистика» (или «Загадка женственности»), Бетти Фридан, 1963 [Книга]

Первое издание этой книги проложило путь феминистскому движению второй волны в США.



Рис. I. Беверли Клири

Книги автора детских бестселлеров служат возможным шаблоном для оформления и тематики серии «Удивительная Эми».



Рис. J. «Кэрри», Брайан Де Пальма, 1976 год [кадр с Сисси Спейсек]

Образ с ног до головы покрытой кровью женщины, осознавшей масштаб своих способностей, отмечен в одном из ключевых эпизодов «Исчезнувшей».



# НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

СЦЕНАРИСТ ГИЛЛИАН ФЛИНН  
ОПЕРАТОР ДЖЕФФ КРОНЕНВЕТ  
МОНТАЖЕР КИРК БАКСТЕР  
БЮДЖЕТ 61 МИЛЛИОН ДОЛЛАРОВ  
КАССОВЫЕ СБОРЫ СОСТАВИЛИ 369,3 МИЛЛИОНА  
ДОЛЛАРОВ  
ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ 149 МИН

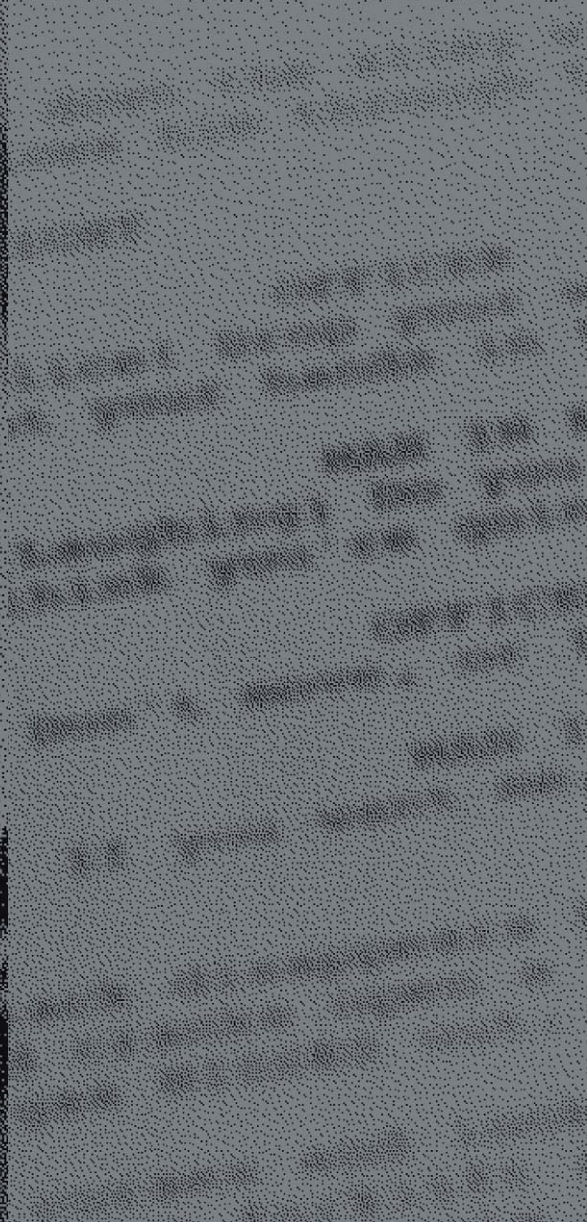
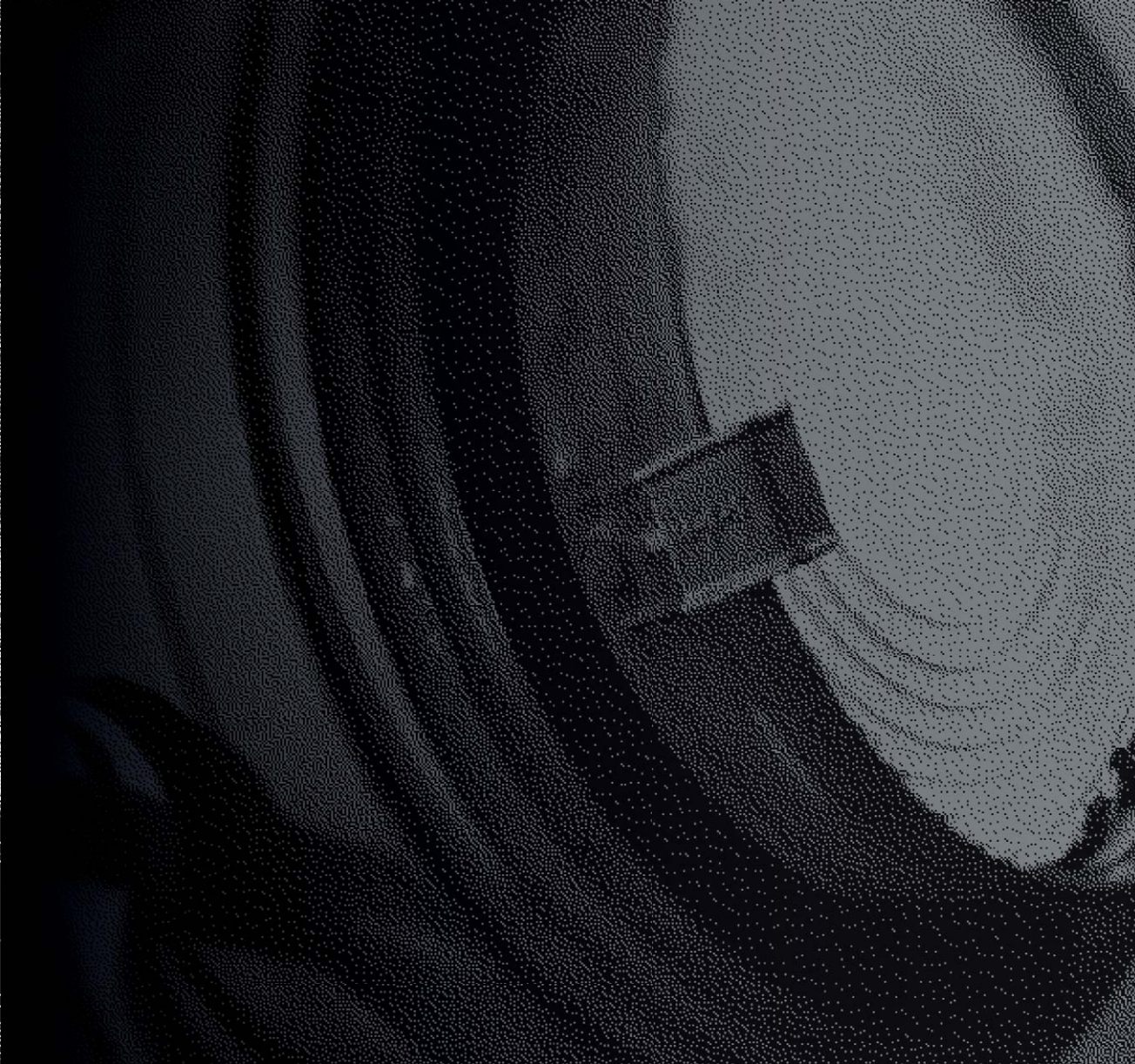
















**МАГИЯ КИНО**

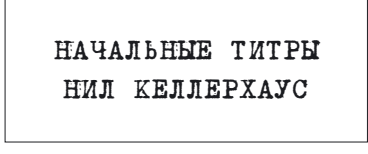
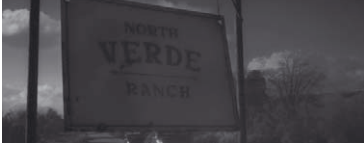
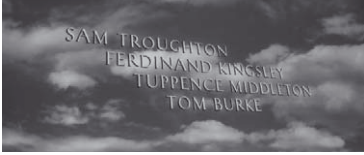
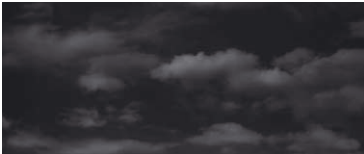


6.1

In 1946, at the tender age of 24, Orson Welles was lured to Hollywood by a struggling RKO Pictures with a contract bestowing his formidable storytelling talents. He was given absolute creative autonomy, would suffer no oversight, and could make any movie, about any subject.

In 1946, at the tender age of 24, Orson Welles was lured to Hollywood by a struggling RKO Pictures with a contract bestowing his formidable storytelling talents. He was given absolute creative autonomy, would suffer no oversight, and could make any movie, about any subject.

In 1946, at the tender age of 24, Orson Welles was lured to Hollywood by a struggling RKO Pictures with a contract bestowing his formidable storytelling talents. He was given absolute creative autonomy, would suffer no oversight, and could make any movie, about any subject, with any collaborator he wished.





< Компьютерные небеса вступительных титров фильма «Манк» вызывают в воображении облака на горизонте. Зрители ощущают себя в безопасности за пределами студийных башен Голливуда, обрамляющих пустынный город Викторвилл, который служит изолированным фоном – топографическим эквивалентом чистой страницы, вставленной в каретку пишущей машинки.

## 6.1

# «МАНК»

2020

Остановите меня, если вы слышали это раньше. Обедая в студийном буфете студии MGM<sup>1</sup> со своим младшим братом Джо (Том Пелфри) в 1933 году, Герман Манкевич в исполнении Гэри Олдмана отказывается от предложения разделить свой престиж с недавно созданной

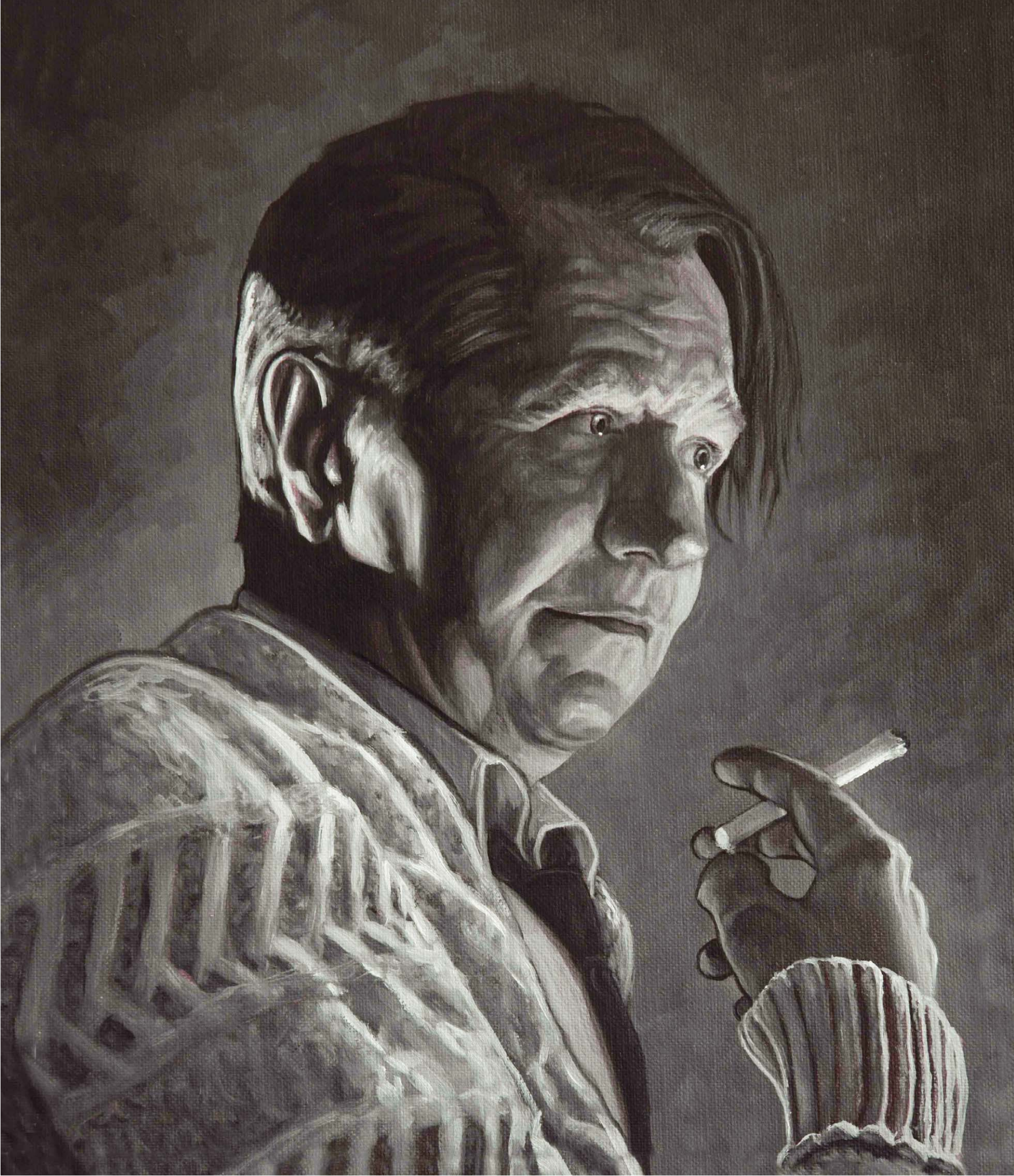
<sup>1</sup> *Metro-Goldwyn-Mayer* – американская компания, специализирующаяся на производстве и прокате кино- и видеопроизведений. С 1924 по 1942 год – безоговорочный лидер голливудской киноиндустрии. – *Прим. пер.*

Гильдией сценаристов: «Как всегда говорил Граучо: “Никогда не вступай ни в один клуб, который хотел бы видеть тебя своим членом”».

Теоретически вполне вероятно, что продюсер фильма «Утиный суп» (1933) процитировал бы самую устойчивую марксистскую сентенцию в истории (речь, разумеется, о братьях Маркс от кинематографа, а не о Карле). Но элегантное самоуничижительное

заявление Граучо Маркса на самом деле относится к началу 1950-х годов. Так что, если только жадный потребитель культуры Манк также не читал роман Джона Голсуорси «Сага о Форсайтах» 1906 года, где зародился этот оборот речи, его шутка не имеет особого смысла. Так же выглядит сценарист, пытающийся продать скептически настроенному Дэвиду О. Селзнику «не совсем типичный для Paramount Pictures











фильм», «похожий одновременно на “Франкенштейна” и “Человека-волка”». Действие происходит в 1930 году, за целый год до того, как Борис Карлофф стал сниматься у Джеймса Уэйла. Между тем до выхода фильма Джорджа Вагнера «Человек-волк» оставалось еще десять лет.

Вопрос в том, действительно ли эти и другие исторические неточности «Манка» «не стоят выеденного яйца», – выражение, которое мы слышим в сцене, происходящей в 1934 году, за девять лет до того, как Рик Блейн в «Касабланке» сетовал на «проблемы трех маленьких людей в этом безумном мире», – или обращение к всезнающим киноведам лежит в основе задумки фильма, который проверяет свою аудиторию на образованность? В любом случае кажется, что в этой битве нет победивших. Достаточно ли нескольких хронологических ошибок, чтобы отозвать художественную лицензию фильма? Вероятно, нет. Но если учесть, что фильм Дэвида Финчера носит отсылки к той эпохе как доспехи или, может быть, наряд для костюмированной вечеринки «приходите одетым, как больная душа Старого Голливуда», к сожалению, они также являются его слабыми местами. Фантазмагорический фильм Джоэла и Итана Коэнов «Да здравствует Цезарь!» (2016) намеренно фальсифицирует мифологию на натурной съемочной площадке, но тем не менее результат воспринимается как работа настоящих поклонников, заинтересованных в достоверности изображаемого периода. Промахи «Манка» наводят на мысль о равнодушии режиссера поколения X к ушедшей эпохе, даже несмотря на то, что фильм был представлен как его самая личная работа на сегодняшний день.

С «Девушкой с татуировкой дракона» и «Исчезнувшей» Финчер продолжил свое облагораживание жанрового кино – траекторию, ведущую к повышению уровня, при котором автор не перестает прибегать к низменным средствам. Принципиальная двойственность циничного профессионала, привыкшего к низкому, но стремящегося к более высокому, наполняет беллетризованную биографию Германа Манкевича, а также служит основой для аккуратного закулисного повествования «Манка». Двенадцатый полнометражный фильм Финчера – это кино, которое ни один другой современный американский

режиссер (за исключением, возможно, Коэнов) даже не попытался бы снять, по заказу или иным образом. Его относительно неясная тематика и щедрая черно-белая подача свидетельствуют, что автору предоставили полный карт-бланш. Мифическое уравнение искусства и коммерции «один [фильм] для меня и один для публики», предложенное Мартином Скорсезе в середине 1980-х, не так уж случайно связанное с производством его фильма «Цвет денег» (1986), обычно используется всякий раз, когда именитый режиссер начинает заниматься очередным «проектом мечты». Шестилетний интервал после «Исчезнувшей», в течение которого Финчер был связан с серией высококоммерческих проектов, включая так и не снятый ремейк фильма Хичкока «Незнакомцы в поезде» (1951) с участием Бена Аффлека, дал ему шанс создать фильм «для себя». Режиссер представил проект Netflix в рамках эксклюзивной сделки, связанной с контентом, предоставляющей ему свободу выбора, выходящую за рамки обычных договоров. Вступительные титры «Манка» цитируют договор Орсона Уэллса на производство «Гражданина Кейна» со студией RKO Pictures в качестве соответствующей параллели: «Ему была предоставлена абсолютная творческая автономия, без какого-либо надзора, и право снять любой фильм на любую тему с любым соавтором, которого он пожелал бы».

Выбор Финчером сценария, который, по его словам, «томился на полке» в течение почти тридцати лет и передавался по кругу несколькими студиями, предполагает, что фильм руководствуется не ситуацией на рынке, а чувством сыновней почтительности: не пресловутым «я» или «они», а жестом от имени давно ушедшей в мир иной третьей стороны. Горе от потери родителя наполнило «Загадочную историю Бенджамина Баттона» с его муками из-за отсутствия отца и мрачными образами неизлечимой болезни. «Манк», который начинается с того, что главный герой лежит на вытяжке после травмы, точно так же настроен на хрупкость и проскальзывание. Внезапная неподвижность Германа после почти смертельной автомобильной аварии побуждает его задуматься о своей жизни и временах, катализируя игру воспоминаний с очевидными структурными отголосками «Гражданина

1–3. В исполнении Гэри Олдмана, который появляется и доминирует почти в каждой сцене, Герман Манкевич показан ироничным многословным наблюдателем за своей отраслью. Он одновременно служит драматическим центром фильма и гидом по тщательно воссозданной эпохе.





1.



2.



3.





4.

Кейна». За исключением того, что вместо призматического взгляда на загадочную мировую знаменитость мы видим ситуацию с собственной наблюдательной точки объекта, похожей на термитник. В результате получается нечто вроде «Кейна» в обратном порядке.

Замысловато задуманная камерная пьеса с раздвоенной временной шкалой, «Манк» перемежает эпизоды вынужденного пребывания Германа примерно в 1940 году в Викторвилле, штат Калифорния (засушливый округ, еще более пересохший из-за того, что его работодатель изъял выпивку из арендованного бунгало писателя-алкоголика), с воспоминаниями о его богатом событиями сотрудничестве с MGM эпохи Великой депрессии, быстро набравшей обороты. Он создает скороговорки газетных комедий, проигрывает неудачные ставки и составляет компанию магнатам и представителям власти, которых проклинаят себе под нос. Помимо напоминания об экспериментальной повествовательной архитектуре «Гражданина Кейна», «Манк» был создан по образцу двух самых трезвых и престижных лент в фильмографии Финчера: «Загадочной истории Бенджамина Баттона» и «Социальной сети». Как и упомянутые фильмы, «Манк» был номинирован на премию «Оскар» и точно так же подвергся обвинениям в том, что послужил приманкой для «Оскара». «[Фильм] развивается как церемония награждения только с одним номинантом», – написала Келли Донг из MUBI Notebook, изящный фрагмент критического джиу-джитсу, использующий статус Финчера в тяжелом весе, чтобы сбить его с толку. Помимо насмешек над иногда трезвым чувством собственной важности «Манка» (которое неловко сочетается с его грубой комедией), комментарий

Донг намекает на не такие уж тайные стремления стареющего провокатора: принадлежать в качестве члена к клубу, в котором, наконец, будет парень, создавший «Бойцовский клуб».

Что действительно исследуется в этом язвительном замечании – и в восприятии фильма основной частью критиков, как положительном, так и отрицательном, – это вопрос о «Манке» как о фильме, созданном для потомков. «В тридцать лет [человек не так] связан с идеей того, что он оставляет позади, как когда ему почти шестьдесят», – заявил Финчер Марку Харрису, и переход от подростковой преступности «Бойцовского клуба» к размышлениям о непостоянстве, закодированным в «Зодиак», и «Загадочной истории Бенджамина Баттона», а также к умеренной ностальгии «Социальной сети» и подтексту кризиса среднего возраста, компенсирующему одноразовость «Исчезнувшей», находят отклик в свете этого комментария. «Манк» может быть фильмом, который Финчер снял, чувствуя, что ему нужно взрослеть, и который он не смог бы снять ни в какой другой момент своей карьеры, но это еще одно из наблюдений режиссера, сделанное в прессе, которое действительно подчеркивает его недоуменную расхлябанность, – ощущение, что фильм был сделан перфекционистом, потерявшим бдительность. На вопрос Харриса, смогли ли они с отцом удовлетворительно разработать сценарий фильма при жизни Джека, Финчер ответил просто: «Мы так его до конца и не разгадали».

Как может засвидетельствовать Джозеф Макбрайд, «Манк» трактуется не совсем как урок истории или как беспристрастный портрет Орсона Уэллса, даже если первоначальный «антиавторский подход» сценария



5.

был смягчен постфактум Финчером и не упоминающимся в титрах Эриком Ротом. Если фильм способен одновременно быть слишком широким и слишком специфичным – чтобы оттолкнуть основную аудиторию и в то же время раздражать закоренелых киноманов, то «Манк» отлично справляется с этим; иногда он похож на просмотр бейсбольного матча, где комментатор постоянно игнорирует зону удара. Актерский ансамбль фильма одновременно избыточен и недоразвит: режиссер выбирает Лили Коллинз играть неблагодарную роль живущей у Германа стенографистки Риты Александер (просто звуковая панель для его ораторского искусства) и придумывает гиперболически старомодную версию Джона Хаусмана (слишком хорошо сыгранного Сэмом Троутоном) – продюсера Mercury Theatre Уэллса, чтобы кормить зрителей с ложки рассказами об этом периоде и его актерах, а также о стиле и темах сценария фильма под названием «Американец», который, собственно, и пишет Манк. («Это Лир... темная ночь души... Я никогда не думал, что могу так сильно переживать о санях...» – все продолжается в таком духе.) Гибкий монтаж Кирка Бакстера характерно жонглирует разнообразными временными рамками сюжета и направлениями потоков синкопированных диалогов в стиле Соркина в сценарии, но «Манк» никогда не достигает гипнотической конвергенции «Социальной сети» или «Исчезнувшей». На каждый хитроумно спроектированный эпизод, например бодрый проход в стиле Кубрика, снятый на натурной съемочной площадке MGM с Арлиссом Ховардом в роли высокомерного Луиса Б. Майера (самозванного генерала, идущего своим личным путем славы), найдутся сцены, отягощенные стазисом, как будто фильм



снимается отслеживающей камерой. «Манк» чаще работает на холостом ходу, чем едет. Ни в одном другом фильме Финчера нет подобного обратного соотношения скорости и инерции.

Еще более странно, чем драматургические недостатки «Манка», то, насколько неудачным выглядит его техническое решение, не вопреки творческой свободе Финчера, а как ее побочный продукт. Это фильм с бросающимися в глаза противоречивым эстетическим выбором, начиная с его очень современного широкоэкранного соотношения сторон 2:21, что сразу опровергает утверждение режиссера, что он хотел, чтобы фильм выглядел как «нечто, найденное в подвале Мартина Скорсезе». (По правде говоря, это больше похоже на то, что Марти записал с TCM<sup>2</sup> на видеорегистратор.) Все в эстетике «Манка» узнаваемо и впечатляюще реализовано, и все же, несмотря на его тщательную проработку – игровое воссоздание старинных техник кинопроизводства (обратная проекция, симулирование ночных сцен, снятых при дневном освещении) и изысканное мастерство в кадре (декорации, костюмы и та же невидимая компьютерная графика, присущая всем фильмам Финчера), «Манк» никогда по-настоящему не напоминает фильм 1930-х или 1940-х годов. Вместо этого он выглядит как отчасти заманчивый гибрид, который представляет прошлое через сенсор 8K Monstro Chrome, весь в чернильно-темных тенях и мягкой, объединяющей подсветке. Серебристый блеск и увеличенная в цифровом виде глубина резкости, созданные оператором Эриком Мессершмидтом, покрыты следами состаренности – искусственными царапинами, привлекающими внимание в основном к их собственной фальшивости (и авторству). «Когда «Манк» акцентирует эти метки переключения (например, «сигаретные ожоги»<sup>3</sup>), – пишет Уолтер Чоу, – это не делает картину более специфичной для определенного периода... а лишь напоминает о «Бойцовском клубе» Финчера и заставляет зрителя насторожиться

2 Turner Classic Movies – круглосуточный телеканал, показывающий старые фильмы из фильмотеки основанной Тедом Тёрнером компании Turner Entertainment. – Прим. пер.

3 Так называли когда-то черные круги, подобные ожогам, которые появлялись в конце ленты и использовались в старом кино для того, чтобы предупредить киномеханика о скорой необходимости заменить катушку. – Прим. пер.

в подсознательном ожидании демонстрации гениталий».

Трещины в классическом симулякре «Манка» очень сильно ориентированы на настоящее время и обращаются именно к нему. Из всех критиков, которые хорошо разобрались в множестве формальных и исторических анахронизмов фильма, Ричард Броуди из New Yorker лучше всего справился с тем, чтобы раскрыть ситуацию (вместо того чтобы просто ударить его создателя по пальцам или погладить по голове). Метко отмечая, что «Манк» наиболее привлекателен в сценах «махинаций в высшем обществе», таких как расширенный эпизод в середине фильма в замке Хёрста, где чеширски ухмыляющийся Герман дразнит хозяина и его приспешников провокационными разговорами о приходе к власти Адольфа Гитлера и инициативе Аптона Синклера покончить с бедностью в Калифорнии, он остроумно характеризует его как «переделку» «Социальной сети», показывающую «политические последствия, которые [режиссер] упустил из виду в предыдущем фильме». Броуди имеет в виду, что миф создания информационной эпохи в «Социальной сети» был одобрен до того, как нежелательное влияние Facebook стало полностью осознанным, и новый статус сайта как центра дезинформации был помещен в иной контекст принципиальным поворотом «Манка». Высказав собственное мнение своему боссу Ирвингу Тальбергу (Фердинанд Кингсли), Герман предполагает, что «магию кино» легко можно использовать в пропагандистских целях. («Вы можете заставить мир поклясться, что Конг высотой в десять этажей или что Мэри Пикфорд девственница».) Заручившись молчаливым одобрением Хёрста и Майера – ещё одних представителей калифорнийского правящего класса, не слишком стремящихся к повышению налогов губернатором-социалистом, Тальберг заказывает серию фальшивых ксенофобских кинохроник, в которых Синклер изображается врагом народа. В результате этого кандидат от консерваторов Фрэнк К. Мерриам одерживает убедительную победу.

В той мере, в какой он когда-либо был политическим режиссером, Финчер более склонен иметь дело с настроениями, направленными против истеблишмента и абстракции, чем против конкретной идеологии. Когда

- 4–5. В «Манке» использован ряд старинных методов кинопроизводства, таких как видимая обратная проекция; а также ряд настроек камеры, созданных по образцу «Гражданина Кейна», например снятый под очень низким углом крупный план четвертака, который вращается после падения на пол.
6. В роли Орсона Уэллса Том Бёрк мелькает в коротких вставках, где используются различные яркие альтер-эго режиссера: не только «Тень» и «Незнакомец», но и Курц в его незавершенной адаптации повести «Сердце тьмы» Джозефа Конрада.

он снимает исторические фильмы, его больше интересует, как структурирован сюжет – в точных деталях того, как вещи выглядят и звучат, – чем крупные течения, бурлящие под ним. В статье в American Prospect бывший вице-председатель Демократической партии социалистов Америки Гарольд Мейерсон назвал изобретения Манка «фальшивыми новостями о фальшивых новостях», но, в отличие от жалоб Макбрайда на Орсона Уэллса, он считал данную характеристику комплиментом.

Мейерсон утверждает, что подход фильма жертвует точностью ради остроты; что «нет никаких записей о том, что Манкевич вдохновлял Тальберга, умоляя MGM не распространять кинохронику или даже одобрять Синклера... Только из-за этих созданных Финчером мотиваций их главного героя и четвертьвековой задержки в поиске студии, готовой спродюсировать сценарий, проблемы социалистов, вырвавшихся из гетто третьесортной партии, баллотировавшихся от демократов, и эффективность фальшивых новостей для победы над любым кандидатом от либералов появились на экране в тот самый момент, когда они были как никогда своевременны». В редакционной статье Los Angeles Times в 2016 году Мейерсон предсказал, что кандидат в президенты Берни Сандерс подвергнется «той же клевете, что и Аптон Синклер». Непреднамеренная и отчаянная аллегория «Манка» в год выборов, должно быть, заставила его почувствовать себя пророком.

6.





Если явно политическая направленность «Манка» нетипична для Финчера, то то, как его приукрашивания сужают сценарий до истории мести, когда Герман сублимирует собственную вину за свою второстепенную роль в поражении Синклера, целясь в его организаторов, пересекается с постоянным интересом режиссера к самому умному парню в комнате: архетипу, который он наполняет в равной степени чувством превосходства и отвращения к себе. Перефразируя Роберта Колкера, Финчер – это кино одиночества, изолированных и иногда вводящих себя в заблуждение правдолюбцев, пытающихся найти способ распространить доброе слово: искусно инсценированные сцены преступлений; акты внутреннего терроризма; письма редактору; веб-сайт hot-or-not; засушенные цветы под стеклом; поддельный дневник. Куда бы режиссер ни посмотрел, он видит сообщения в поисках средства их доставки, а программа «Манка» из старых голливудских цитат включает в себя, возможно, апокрифическую насмешку Сэмюэля Голдвина (альтернативно приписываемую Моссу Харту и Хамфри Богарту): «Если вы хотите отправить сообщение, обратитесь в Western Union». Эта фраза произносится в конце фильма Майером с глазами рептилии (который покупает и продает идею о том, что сценаристы должны надежно скрывать свою идеологию), но она также звучит в начальном эпизоде, когда башня студии Paramount перекрывается внезапно заполняющим экран крупным планом телеграммы. Под логотипом Western Union написано: «Чарли, приходи немедленно: нужно заработать миллионы, а твои единственные конкуренты – идиоты. Манк».

Получатель – Чарльз Ледерер (Джозеф Кросс), который покупается на лесть отправителя, прежде чем сообразить про жало в хвосте. «Мне неприятно признаваться, что любой, кто в состоянии соединить три слова вместе, чтобы составить предложение, его получает», – объясняет Джо Манкевич новичку, рассказывая, что он тоже отправился в Лос-Анджелес после того, как его поприветствовали подобным образом.

Если Герман действительно верит, что Голливуд – это конфедерация тупиц,

он выглядит странно, настаивая на вступлении своих приятелей в ее ряды, ведь тем самым он недоброжелательно намекает, что им (и ему) там самое место.

Итак, сообщения противоречивы, и склонность Германа говорить то, что он думает, а не думать о том, что он говорит, является гипотетически облагораживающей чертой, которая в исполнении Олдмана смело выдается за эффект отчуждения. Критики выделили 62-летнего актера как вопиющий случай неправильного выбора, но дополнительные мили, которые Манкевич записал на своем одометре за десятилетия компульсивного пьянства, оправдывают дряблую, желтоватую кожу Олдмана в роли 40-летнего персонажа. Книга Сиднея Ладенсона Штерна The Brothers Mankiewicz: Hope, Heartbreak and Hollywood Classics («Братья Манкевичи: надежда, разбитое сердце и голливудская классика») 2019 года свидетельствует о рефлексивной, противоречивой воинственности писателя: то, что Джо однажды (и не без восхищения) назвал «приступами извращенности и экстремизма». Однако взвешенная интеллектуальная двойная биография Джо и Германа экспоненциально менее зависима от легенды Алгонкинского стола последнего, чем книга Ричарда Мерримана 1996 года, из которой фильм Финчера получил свое название.

В обеих книгах говорится о том, что Манкевича толкало и парализовывало раздражение по поводу того, что он преуспел в низшей среде, признававшей его дар сатирика в большей степени, чем законный театр, к которому он стремился. («Если меня когда-нибудь ударит ток, я бы хотел, чтобы ты сидела у меня на коленях», – говорится в одном из бессмертных намеков в фильме 1930 года «Любовь среди миллионеров», еще одна старинная острота, должным образом использованная Финчером-старшим.)

Переехавший из Нью-Йорка, попробовавший себя как критик и репортер в Берлине Веймарской эпохи, Манкевич разбился, как Клиффорд Одетс (или Бартон Финк), о скалы Тихого океана. Оказавшись, таким образом, в затруднительном положении, он продолжал жаловаться и снисходительно относиться к профессии, которую понимал на врожденном сверхъестественном уровне. Так возникает картина

- 7–8. Любовная, платоническая связь между Германом и актрисой Марион Дэвис – гораздо более молодой женой его покровителя и соперника Уильяма Рэндлофа Харта – дает «Манку» эмоциональную точку опоры; когда Герман обвиняет свою подругу в том, что она «марионетка» для ее мужа, медиа-барона; это предвосхищает завуалированные акты убийства персонажей в его новом сценарии.
9. Губернаторская кампания журналиста-социалиста Аптона Синклера 1934 года служит ключевым политическим сюжетом «Манка»; экономическая и идеологическая угроза, которую представляет для голливудских магнатов программа Синклера «Покончим с бедностью в Калифорнии», приводит к субсидируемой студией клеветнической кампании, которая склоняет симпатии электората вправо.

ненавидящего себя виртуоза, чей нарциссизм противоречит стыдливому самоуничтожению. Легенда о том, что Манкевич бесцеремонно предложил перейти от черно-белого кино к цветному в «Волшебнике страны Оз», делает его (неофициально) стоявшим за самым инновационным спецэффектом в истории кинематографа.

## #

В 1990-х Джек Финчер сказал сыну, что, по его мнению, сценарий «Манка» – о человеке, «обретшем свой голос». В статье для Artforum Эми Таубин похвалила хрипотцу и яркое исполнение Олдмана за «множество способов, которыми [он] может заставить реплику звучать так, как будто ему море по колено». Крикливая и механическая актерская подача способна утомить, но она отражает презрение ветерана отдела сценариев к собственным изменчивым реакциям, а контраст между грандиозным эффектом Кассандры Германа и прометеевскими амбициями Уэллса – утраченная сила, вновь воспламененная вундеркиндом, – служит диалектическим

7.



8.





стержнем фильма. «Манк» синтезирует фрагменты закулисных историй Полин Кейл и Роберта Кэрринджера (а также множество сцен, заимствованных у Мерримэна), чтобы доказать, что такой ослепительно многогранный фильм, как «Гражданин Кейн», мог быть создан только с помощью сочетания опыта и экспериментов. Это позиционирует ветерана и новичка как ухмыляющихся сообщников. «Готовы поохотиться на Большого Белого Кита?» – спрашивает Уэллс, намекая на общего знакомого и врага дуэта Уильяма Рэндольфа Хёрста. «Зовите меня Ахав», – шутливо отвечает мужчина постарше.

Линия между Германом Мелвиллом<sup>4</sup> и Манкевичем в нескольких местах пересекается с легендой Уэллса. В 1956 году он сыграл церемониальную эпизодическую роль в фильме Джона Хьюстона «Моби Дик», а Гарри Лайма и его потомка Грегори Аркадина можно описать как доверенных лиц Мелвилла (как и фальсификаторов в фильме «Подделка»). Другим путеводным литературным маяком Манка является Мигель Сервантес, а разглагольствования Германа в роли незваного гостя на ужине в Сан-Симеоне во время кульминации фильма отсылают к собственной незаконченной версии «Дон Кихота» Уэллса. «Как насчет того, чтобы сделать нашего

4 Американский писатель, поэт и моряк. Наиболее известен как автор классического романа «Моби Дик». – *Прим. пер.*

Дон Кихота газетчиком? – задает не очень риторический вопрос своему хозяину Герман, предлагая историю о прогрессивном белом рыцаре, который с возрастом превращается в журналиста желтой прессы. – Кто еще мог бы зарабатывать на жизнь трудом на ветряных мельницах?» Чарльз Дэнс с его точеными зловещими чертами лица и дружеским рычанием создает удивительно заботливого Хёрста, ловящего каждое слово своего любимого писателя не только потому, что находит его забавным, но и потому, что знает, что может буквально позволить себе игнорировать его.

Эпизод «Дон Кихот» с его чередой крупных планов изобилует сознательно остроумными деталями, такими как массивный камин, созданный по образцу камина в «Ксаноду», и вполголоса произнесенное Германом слово «марионетка», высмеивающее неудачную попытку молодой жены Хёрста Марион Дэвис (Аманда Сейфрид) сыграть Марию Антуанетту. (Статус нашего героя как правдолюбца подчеркивается тем, что он единственный, кто не скрывается под маской на костюмированной вечеринке.) С помощью всех этих метафор формируется взгляд на «Гражданина Кейна» как на метаповествовательное<sup>5</sup> загарпунивание – или, в духе желчного

5 *Метаповествование* – литературное произведение, важнейшим предметом которого является сам процесс его разворачивания, исследование природы литературного текста. – *Прим. пер.*

признания Германа («Белое вино появилось вместе с рыбой»), всплывает еще одна строка из Моби Дика: «Во имя ненависти изрыгаю я на тебя мое последнее дыхание».

«Манк», безусловно, уступает Уэллсу в том, что отодвигает на второй план его антифашистскую деятельность, и в то же время отмечает усилия сценариста по финансовой поддержке еврейских беженцев из Европы во время Второй мировой войны. На самом деле не только Хёрст возмущался антиавторитарной критикой «Гражданина Кейна», но и Федеральное бюро расследований, которое обвинило фильм в коммунистической пропаганде, – маловероятная цель для сценариста, который на самом деле склонялся к правым. К чести Джека Финчера, некоторые другие выдумки фильма довольно остроумны: расхожая шутка в эпизодах 1930-х годов о хаотичном создании «Волшебника страны Оз» проникательно изображает «Гражданина Кейна» как своего рода концептуального кузена, катарсическую фантазию, населенную реальными фигурами, представленными через тонко вымышленные альтер-эго («...и ты был там, и ты, и ты...»). Здесь не только Хёрст служит очевидной моделью властного Кейна, переживающего упадок, но и трусливый лживый Майер очень похож на подхалима Бернштейна в исполнении Эверетта Слоуна.





10. В своем собственном сюрреалистическом риффе о стране Оз Финчер изображает похмельного Манка, перешедшего от суровой реальности к вымышленному — и забавно деромантизированному — миру голливудских фильмов, прямо на заднем дворе Уильяма Рэндольфа Хёрста.

10.









В то время как Герман наслаждается своим актом литературной мести этим людям с пагубным влиянием, он бывает поражен всякий раз, когда упоминается, что персонаж Сьюзан Александер – стремящаяся достичь высокого статуса певчая птичка, пойманная в позолоченную клетку Кейна, – кажется выпадом против его подруги Марион. Дружеское взаимопонимание Германа и Марион – хорошо задокументированный краеугольный камень преданий о «Гражданине Кейне» – одновременно является наиболее развитой и наиболее показательной скомпрометированной драматической линией «Манка», в то время как хитроглазая и сообразительная Сейфрид, произносящая свои реплики бруклинской скороговоркой, легко оказывается самой очаровательной актрисой фильма. В ленте Финчера артистка не так похожа на Дэвис, как Джин Харлоу или Мадонна в ее собственной фазе ретро-инженю начала 1990-х. Она явно стилизована как объект гламурного, ярко светящегося желания. И все же, когда многострадальная Сара Манкевич (Таппенс Миддлтон) отсылает мужа к его собственной истории «глупых платонических романов», это притупляет любую незаконную остроту, проясняя, что рыцарство Германа в присутствии Марион, начиная с очень забавного зрелища, когда он прикуривает ее сигарету, пока она изображает сожжение на костре в финансируемых Хёрстом частных кинопробах в Сан-Симеоне, – всего лишь безобидный флирт.

Эта предполагаемая безобидность отражает привычку «Манка» пытаться действовать теми же способами, что его «тезки»: смелый Дон Кихот бросает вызов ветряным мельницам Голливуда,

а безобидно доброжелательный Хёрст называет молодую женщину, отдыхающую на его плече во время ночной прогулки по Сан-Симеону, Дульсинеей (вполголоса провозглашая ее марионеткой своего мужа). «Надеюсь, если этот [фильм] будет снят, ты простишь меня», – говорит Герман Марион после того, как актриса отправляется в Викторвилл. «А я надеюсь, что, если этого не произойдет, ты простишь меня», – отвечает она. Это прекрасный, гуманный обмен, который также является полностью выдуманным актом отпущения грехов, и последний эпизод «Манка» наполнен – и очарователен – своего рода сентиментальностью процесса, поскольку друзья и близкие Германа пытаются отговорить его от самоубийственной авантюры, прежде чем решиться оказать ему поддержку. В дополнение к тому, чтобы зарыть топор войны с Марион, Германа по очереди обнимают и чествуют Чарли, Джо, Рита и Сара. В постановке Финчера эти видения непоколебимой семейной преданности вызывают чувство долгого прощания, адресованного человеку, который отождествлял себя с раскованным духом Манкевича. Или, цитируя высказывание Уэллса о легендарном макгаффине «Гражданина Кейна» – скромных санках «Бутон розы», предположительно возникших из воспоминаний Манкевича об украденном детском велосипеде, – такое прочтение «Манка» как «Oh Father: Part II» («О, отец: Часть II») – это «скорее, дешевое издание Фрейда».

В идеале фильма следует смотреть, а не подвергать психоанализу. Чтобы позаимствовать шутку Манолы Даргис о Вуди Аллене, «Манк» забирается на кушетку и сознательно подмигивает. В отсутствие каких-либо официальных аннотаций трудно точно сказать, что было добавлено или удалено

11. В заключительном эпизоде «Манка» друзья и коллеги Германа пытаются защитить его от собственной самоубийственной кампании против Хёрста; здесь сентиментально показано, что человек, который изо всех сил старается настроить других против себя, пользуется лояльностью и уважением, противоречащими голливудской целесообразности.
12. «Ну как?» Принимая свой «Оскар» за «Гражданина Кейна», Герман насмехается над Уэллсом, но, похоже, втайне обеспокоен тем, соответствуют ли эти оскорбления его обычным стандартам, как будто ища одобрения даже в момент полного признания.

11.







12.

постфактум из сценария Джека Финчера, но телефонный разговор между Джо и Германом включает ссылки на автора «Бенджамина Баттона» («Прошлой ночью на вечеринке Ф. Скотт Фицджеральд назвал вас разоренным человеком») и предупреждение – тоже явное подмигивание – об «охоте на опасную дичь». Если это действительно заведомо устаревшие цитаты, являются ли они более значимыми, чем плакат «Семь дней в Тибете» в «Бойцовском клубе» или мишки Гамми в «Исчезнувшей»? Или они предполагают, согласно обвинениям Макбрайда в прогнозировании и «бредовом высокомерии», что неуверенность Финчера в процессе создания фильма, частично посвященного Орсону Уэллсу, побудила его написать свою собственную историю на полях.

«Манк» наиболее слаб, когда прямо подражает «Гражданину Кейну», а экспонат А представляет собой ошибочную попытку заполнить один из самых красноречивых пробелов Уэллса мысленно представленным Германом образом Сары, которая блаженно улыбается на пароме – невидимый образ девушки в белом платье и с зонтиком, описанный в «грезях» Бернштейном. Это действительно дешевый Фрейд, в то время как момент, когда Уэллс швыряет ящик виски об стену, когда он нехотя соглашается на соавторство в написании сценария, дает достаточный повод для обвинений в карикатурном оппортунизме, но Герман вписывает эту истерику в сюжет как необходимый акт «очистительного насилия». Попытка изобразить изящество сцены, в которой Уэллс соглашается с вдохновением Германа, быстро настраивает их обоих на одну волну. Это неубедительно уравнивает не слишком замаскированное заявление «Манка» о по существу разделенной природе кинопроизводства, которое, как и его политическая аллегория, было разработано и в равной степени применимо к эпохе вертикально интегрированных студий и потоковых гигантов. Это тезис, выкристаллизовавшийся вокруг собственной уникальной, противоречивой практики абсолютного контроля и лишённого предубеждений сотрудничества Финчера.

Список переделанных острот фильма завершается дословно воспроизведенным обменом ехидными репликами между Уэллсом и Манкевичем

после получения ими «Оскара» за лучший оригинальный сценарий в 1942 году. Выступая в суде в Рио-де-Жанейро, Уэллс говорит: «Скажите Манку, что он может поцеловать [свою] половину» статуэтки. Обращаясь к журналистам у своего дома, Герман сообщает, что он «очень рад принять награду в том виде, в каком шла работа над сценарием, то есть в отсутствие Орсона Уэллса». Внимание здесь привлекает не ехидное заявление персонажа о единоличном величии и даже не саркастическое замечание, добавленное несколько секунд спустя, предполагающее, что общий вклад в сценарий «Гражданина Кейна» – это «магия кино». Скорее, речь о короткой, едва слышной фразе из двух слов, произнесенной между колкостями, когда Герман наклоняется к микрофону и спрашивает собравшихся журналистов: «Ну, как?»

Критик Колин Бринкманн пишет, что эта реплика, и особенно прерывистое негромкое исполнение Олдмана, «[кажется] воплощают всю боль, горечь и цинизм, которые скрываются в персонаже». Если у «Манка» есть свой «бутон розы», то им может быть фраза «Ну, как?» и мимолетные, переплетенные ощущения возвеличивания и умаления – а также сама финчеровская идея поддержания имиджа и манипулирования им на глазах у публики. В фильме, наполненном крепкими односложными репликами, эти два слова и противоречие, которое они несут в поисках одобрения у аудитории, выделяются как нечто, чего мы раньше не слышали (и могли бы пропустить при первом просмотре). Смысл фразы также удваивается как запрос от имени трогательного, амбициозного и раздражающего фильма, с которым она связана и который может быть снят или не снят для потомков; может достичь своей цели, а может и не достичь; на данный момент результат лучше оставить как вопрос без ответа.















# ИНТЕРВЬЮ

Джефф Кроненвет

Ларей Мэйфилд

Энгус Уол

Джон Кэрролл Линч

Холт Маккэллани

Эрик Мессершмидт

оператор

режиссер по кастингу

монтажер

актер

актер

оператор



– Я хочу начать с «Чужого 3». Вы принимали участие в съемках, но не упоминаетесь в титрах. Ваш отец ушел из фильма. Его сменил Алекс Томсон. Так что, я думаю, у вас было достаточно времени, чтобы ознакомиться с постановкой разных ракурсов. Как бы вы определили, что плохо подходило Финчеру в творческом плане?

– Ну, дело вот в чем. Очевидно, это его первая масштабная картина, при создании которой на режиссера оказывалось огромное давление. Это третий фильм в серии, верно? Каждый раз, когда вы делаете новый фильм, к вам присоединяется еще одна группа продюсеров. Я думаю, что в общей сложности там их насчитывалось двенадцать. Дэвид был не первым режиссером, которым они интересовались. Рассматривался также Ренни Харлин с кем-то еще, а потом появился Дэвид. Каждый имел право голоса в этом вопросе. Фильм снимали в Лондоне. В то время было почти невозможно работать там в качестве члена команды, царила не самая лучшая атмосфера для моего отца. Не поймите меня неправильно – мне нравится Лондон. Я люблю там снимать. Но в то время, с профсоюзами и нехваткой работы, это была единственная картина, которая реально снималась. Если исключить «Под покровом небес» (1990).

[Хихикает.]

Витторио Стараро выступал его оператором, а Бернардо Бертолуччи был режиссером. Просто все продвигалось с трудом. Я чувствовал скрытое недовольство. И потом, Дэвид был слишком молодым режиссером с весьма твердыми убеждениями, чтобы сразу освоиться в мире кинопроизводства. И я подумал, что руководство недопонимало, что он мог принести и насколько был талантлив на самом деле. Он раздвигал границы дозволенного, ставил камеры в непривычные положения. «Почему ты смотришь на всех этих людей снизу вверх?», «Почему ты снимаешь Сигурни Уивер снизу вверх?», «Почему мы почти ничего не видим в этом положении?» Потому что он создает... не просто кадр, он создает впечатление о том монстре, которого вы видели уже трижды, но вам все равно должно быть страшно. Она откуда-то вернулась, так что мы уже знаем ее историю, и теперь нам нужно копнуть глубже. И он погружался все глубже и глубже, предпринимая смелые шаги. Я был ошеломлен. В первый съемочный день у нас была бритая наголо, обнаженная Сигурни, по лицу которой ползали насекомые. На самом деле, если я правильно помню, жук попал ей в ухо, и нам пришлось вызвать врача, чтобы он его вытащил. Таков первый кадр в первый день съемок вашего первого полнометражного фильма. Вау. Это... короче, для такого требовалась недюжинная смелость, дружище.

– Значит, тогда было трудно?

– О да. Помню, что мы с отцом полюбили Дэвида всем сердцем и, с нашей точки зрения, с самого начала увидели в нем талант. Поэтому мы пахали изо всех сил, но у моего отца была болезнь Паркинсона. Мы снимали на разных площадках в Пайнвуде, и там был павильон «Бонда» (007 Stage), похожий на бетонный самолетный ангар. Там в буквальном смысле холоднее, чем снаружи, потому что бетон обладает свойством

Джефф начал с того, что был ассистентом своего отца Джордана Кроненвета на съемках фильмов «Бегущий по лезвию» и «Не ищи смысла». Самостоятельно как оператор Джефф Кроненвет работал преимущественно над музыкальными клипами, причем первый из них был снят вместе с Дэвидом Финчером (видеокалип Джорджа Майкла Freedom! '90). После небольшого перерыва в их сотрудничестве Финчер пригласил его снимать «Бойцовский клуб», который стал его первым крупным полнометражным проектом в качестве оператора, и в течение нескольких лет они вместе работали над фильмами «Социальная сеть», «Девушка с татуировкой дракона» и «Исчезнувшая».



накапливать холод. Болезнь Паркинсона не лучший вариант для таких условий, и студия на самом деле не хотела, чтобы мы участвовали в съемках. Когда дело дошло до нас, Финчер просто сказал: «Послушайте, это убивает меня, но мне было бы проще иметь возможность драться один на один, чтобы они не могли использовать против меня кого-то еще. В данный момент вы – яблоко, которое они продолжают вешать мне над головой, и я не хочу, чтобы вы проходили через это», – и мы ушли. В каком-то смысле для нас это было чудом. Мы ощущали боль, сочувствовали ему, но в тот момент было слишком много разногласий.

Думаю, позже стало немного лучше, но это всегда были трудные съемки. Трудная тема. Неудобная площадка. Очень холодно, все было мокрым, кругом шастали монстры. В ту ночь, когда все произошло, я позвонил своей мачехе и сказал: «Я собираюсь обратиться к Филу Джоану», с которым мы снимали «Состояние иступления», вместе учились в киношколе при Калифорнийском университете и который пригласил нас снять «Окончательный анализ», но мы уже подписали контракт на «Чужого 3». Я позвонил ему, и он такой: «Это самая странная вещь. Сегодня я провел кинопробу. Я отошел и попросил выставить освещение определенным образом; вернулся, и площадка была освещена совершенно по-другому. Тогда я сказал, что не собираюсь потратить на это следующие шесть месяцев. Мне нужен новый оператор». Я позвонил той же ночью, мы прилетели обратно и начали снимать «Окончательный анализ» – в Лос-Анджелесе, в Сан-Франциско, с командой моего отца, и в гораздо более подходящих условиях для его болезни. Так что у нас все получилось очень хорошо, и я помню, как ближе к концу этого фильма Финчер навестил нас, что было интересно, потому что я не думаю, что Фил и Дэвид когда-либо были хорошими друзьями. Он принес нам футболки с надписью «Aliens» [«Чужие»] спереди и «Fuck it» [«К черту это»] на спине.

– Приходило ли вам в тот момент в голову, что у вас есть возможность снять такой фильм, как «Бойцовский клуб», или это произошло скорее спонтанно?

– Нет, нет. По правде говоря, я многому научился. Мне было чрезвычайно легко понять его эстетику. Она во многом совпадала с моей, и когда он дал мне задание – вставка, съемка, сцена, В-, С-, D-камера для съемки, – мне было легко все это проделать, и думаю, что я заинтересовал его. Тогда я решил, что буду снимать его фильмы, но он не собирался ничего запускать, по крайней мере какое-то время. Как я уже говорил ранее, когда я впервые встретился с ним на «Бойцовском клубе», то думал, что меня собирались включить во вторую съемочную группу в расширенной роли. Мыслей о главном операторе фильма вообще не было.

– Чем был для вас «Бойцовский клуб» с визуальной точки зрения?

– Что ж, сначала нужно понять, что это за история и на каком визуальном языке мы собираемся ее рассказывать. Итак, просматривая референсы, которые имели такой-то контраст или такую-то тень и использовали цвета таким-то образом, мы пытались определить, как применить это в фильме. Нам нужно было выяснить, кто тут важен и что означали персонажи, понимаете? Это было иронично, потому что «Чужой» – мрачный фильм, «Семь» – мрачный фильм, «Игра» – временами мрачный фильм, с точки зрения оператора. И вот он сказал: «Это будет действительно мрачный фильм», а я такой: «Ну и что мы будем делать? Просто выключим свет?» Так чем же он мог бы



отличаться? Это происходит во время прикидок, на встречах в ходе предпродакшена, в местах съемок, при просмотре декораций и гардероба. Вы начинаете видеть форму вещей и мир, в котором живут эти ребята, а затем осознате, каким должно быть освещение. В «Бойцовском клубе» иногда темно, а иногда нет. Обсуждение было такое: «Должно быть ощущение, что ты под кайфом иходишь в 7/11 в два часа ночи», и я хочу, чтобы именно так внутри магазина все выглядело или ощущалось, потому что это эмоционально связано с тем, что вы видите, и с тем, что происходит по сюжету.



– Что касается Финчера, то один из окружающих его мифов заключается в том, что некоторые актеры сходят с ума от чрезмерного числа дублей. Этим он как бы демонстрирует свою силу. Я не прошу вас защищать или критиковать режиссера. Я просто хочу услышать ваше мнение об этом.

– Нет, я совсем не так это воспринимаю и думаю, что большинство актеров, снявших с ним целый фильм, согласились бы со мной. Я имею в виду, конечно, в определенных ситуациях все могло быть иначе. Так всегда бывает. Многое зависит от личности ведущих актеров или актрис, а режиссер – это особая позиция. Претензии им предъявляются постоянно, будь то Финчер или кто-то другой. Но что касается меня, вы знаете, я понял, как он подходит к съемкам. Речь идет о разбиении конкретного кадра или сцены, возможно, на трети и согласовании каждой из этих третей. Но у него также есть свой метод в том смысле, что он не любит обязательно вырезать и заново переснимать. Ему нравится вводить людей в ритм и избавлять от чрезмерных раздумий, заставляя вас воспринимать происходящее органично. И это касается не только актерского состава, но и всех нас.

– Ну, так и должно быть, да.

– Во всяком случае, так со мной или вторым оператором, потому что обычно нас двое. Традиционно большинство наших фильмов снимаются на две камеры, и поэтому мы как бы тренируем мышечную память, отрабатывая метки с актерами. Кажется, мы все прибываем в одно и то же время и проходим с первой по седьмую метки: все спотыкаются друг о друга, но мы только начинаем входить в ритм. А затем Финчер может перейти к чему-то, где мы снимаем четыре сцены подряд не прерываясь, чтобы зарядить людей энергией. У кого-то в голове есть план действий того, что он хочет сделать, но это может казаться механическим. Поэтому, если режиссер говорит: «Вернись. Начни все сначала. Вернись. Начни все сначала», то вы обнаружите, что получается нечто органичное, идущее больше от сердца и меньше от чрезмерного обдумывания вещей. Обычно такое терпят, хотя на самом деле, я думаю, как только вы видите вложенный труд и цельность, значит, результат стоил усилий. Я редко сталкиваюсь с людьми, которые этого не ценят.

– Моя самая любимая сцена из всех фильмов Финчера – это вступительная беседа в начале «Социальной сети» между Марком (Джесси Айзенберг) и Эрикой (Руни Мара). То, как это снято и как смонтировано.

– Это комбинация. Сценарий Аарона Соркина в трактовке Дэвида плюс игра актеров. Этот эпизод должен был стать одним из самых сложных, потому что для него требовалось поставить две камеры одна напротив другой, что не особо удобно для оператора, так как всегда приходится идти на компромисс с освещением. Вы не можете снимать этот перекрывающийся диалог так быстро, как актеры произносят



реплики, одновременно с обеих сторон, потому что вы никогда не сумеете смонтировать две части вместе, верно? И так, съемка началась с одной камеры сверху и одной снизу – в руках главного оператора и того, кто снимал с более близкого расстояния. А затем мы сделали так, и вот так, и вот так, и... Не знаю, видите ли вы мои пальцы, но...

– Нет, нет, я понял.

– Это было похоже на вызов первого дня, но я был так счастлив, что Финчер предоставил мне некоторую свободу действий, которой обычно не дает, и все получилось так здорово. И эта его фантастическая реплика – я могу ее повторить, но впервые, когда мы показали фильм перед большой аудиторией, он сказал: «Смотрите, смотрите», и вот сцена начинается, вы видите героев и начинаете понимать, что должны смотреть на них, и все в кинотеатре как бы наклоняются вперед, чтобы получше рассмотреть. Громкость фонового шума находится на таком уровне, что вы едва слышите их реплики. Финчер такой: «Как только они наклонятся вперед, я не спущу их с американских горок до конца фильма».

– Если процитировать название экспериментального фильма Эрни Герра, то в работе Финчера есть «безмятежная скорость». Это скорость, которая не вызывает дискомфорта, она просто не совсем спокойна – как пистолет с глушителем. Все просто происходит.

– Все просто происходит, потому что там есть на что посмотреть. Исполнение действительно хорошо, и вы теряете счет времени. Кроме того, это возвращает меня еще к одному замечанию об этой сцене, ее громкости и о режиссере. Одна из причин, по которой мы делаем так много дублей, заключается в том, что, как только Финчер затащит вас на этот аттракцион, он не хочет давать вам повода сойти, независимо от того, обдуманно он действует или подсознательно. Я имею в виду, если с кадром что-то не так, если неверно двигалась камера, если актер нарушил тайминг, если стекло было здесь, а теперь оно там – разве это мелочи? Да, конечно. Накапливаются ли они за два с половиной часа и девятьсот кадров? Если у вас есть один неудачный кадр в день при ежедневной съемке, в вашем фильме будет сто неудачных кадров.

В данный момент это кажется не таким уж важным, но, когда брак увеличивается, вы как бы притупляете восприятие своей аудитории и лишаете ее возможности быть полностью вовлеченной в действие, и это касается каждого аспекта и исполнения. Финчер не является перфекционистом ради себя самого, он является перфекционистом во имя работы, которую мы все делаем коллективно.

– Правильно ли я понимаю, что вы стали снимать «Девушку с татуировкой дракона» не с самого начала запуска проекта?

– Верно. Я не начинал его снимать. Дэвид и его жена и продюсер Сиан чувствовали, что с момента выпуска шведской версии прошло мало времени, поэтому им хотелось привнести в свой вариант как можно больше аутентичности. Под этим я подразумеваю погружение в культуру и использование преимущественно шведской команды. Они наняли местного молодого оператора. Справедливости ради, у меня были сомнения в том, как он со всем справится, имея за плечами всего несколько музыкальных клипов, рекламных роликов и небольших сюжетов. Это была большая проблема – впервые сотрудничать с Дэвидом в фильме такого масштаба. А также, стилистически, они отчасти различались тем, что Финчер не принадлежал к формальной школе мышления, и это идет рука об



руку с тем, о чем мы говорили раньше, – он, скорее, органичный режиссер.

Если в одном кадре солнце было здесь, а в другом кадре солнце там, кого это волнует? Все выглядит великолепно. В мире Дэвида все иначе. У него все должно идти по плану. Через четыре часа, когда мы все еще будем снимать в этом направлении, каков твой план? Солнце будет здесь. Что ты будешь делать, когда переместишься и закроешь его? Итак, около пяти утра в Лос-Анджелесе я ехал по шоссе 405 в студию на Манхэттен-Бич снимать рекламный ролик. И тут звонит телефон, вижу шведский код региона, и я такой: «Я знаю, что это значит. Это то самое». Он такой: «Привет. Чем занимаешься?» – «Сейчас?» – «Нет, в течение следующих шести месяцев». [Смеется.] О боже. «Э-э, конечно, я буду на месте в понедельник». Встретился с ними в Швейцарии. Они там в Цюрихе искали локации для банковских сцен и некоторых эпизодов. Я встретил там Финчера и проработал с ним до августа следующего года.

– Последний эпитет, который я бы использовал в качестве описания атмосферы «Девушки-статуировки дракона», – «неприветливая».

– Это было установкой. Погода является неотъемлемой частью фильма, и надо показать, как там холодно и через что проходят герои. Итак, мы должны были сделать погоду одним из персонажей в фильме и придумать способ, которым можно это передать. И конечно, ветер воет, актеры дрожат, и на окнах может быть иней, но должно же быть что-то, исходящее и от камеры. И это был цвет: цвет освещения; выбор цвета на камере, например, при какой температуре мы снимаем; в какое время суток; какова атмосфера. Все эти вещи помогают передать холод.

Я невероятно горд, например, если люди смотрят фильм и говорят: «О, похоже, было действительно холодно». Что ж, так оно и было. Когда все слишком красиво и ты на улице, а там снег, это как: «О, давай сделаем снежные горки и снеговика». Нет уж, такое ты бы не сделал.

– В фильме «Исчезнувшая» меня визуально заинтересовал рассказ о реальности, потому что есть тонкие различия в реалиях двух повествований. Можете ли вы высказаться по этому поводу?

– Да, потому что у нас не так много времени, чтобы рассказать историю, как в книге, – этого преимущества нет. Мы должны создать образ, чтобы вы могли как бы мгновенно начать сомневаться в характере человека, в том, что реально, а что нет. Это странно, потому что вначале героиня все отвергает, но потом приукрашивает и использует в своих интересах. Тем временем характер героя довольно очевиден: его легко изобразить сочувствующим парнем, его легко изобразить плохим парнем, и это гениальный кастинг для Финчера, потому что Бен пережил все это в своей реальной жизни.

– Захватывающий монтаж фильма, на мой взгляд, служит идеальным визуальным переводом монолога «крутой девчонки», написанного Гиллиан Флинн. Будучи оператором, как вы снимаете нечто подобное?

– Меня это чрезвычайно воодушевляет, потому что здесь много вариативности. В данном случае вы не придерживаетесь строгой последовательности. Речь, скорее, о путешествии во времени. И цель монтажа – показать течение времени и изменение местоположения. Это дает вам уникальную возможность освободиться от ограничений, которые неизбежны, если бы вы сидели за обеденным столом и должны были сделать двадцать кадров. Теперь вы можете сделать каждый из



них красивым, если они передают дух течения времени и смысл, например, будь то выброшенные ручки, потому что у каждого из дневников была ручка своего цвета, или дети, проезжающие мимо и насмехающиеся над ней, или кто-то еще, или все, что происходит. Пока вы чувствуете вовлеченность в это путешествие, оно кажется весьма захватывающим, но становится немного обременительным, потому что кадров набирается слишком много. И в тот день, когда вы видите, что там двадцать семь вставок, вы думаете: «О боже! Я никогда не буду использовать двадцать семь вставок». Но просто такова человеческая природа, восстающая против времени, которое, как вы знаете, потребуется, чтобы все это заснять. Как только вы получаете отснятый материал и понимаете, как он будет смонтирован, то радуетесь объему – есть из чего выбирать.

## КАСТИНГ-ДИРЕКТОР

– Связь с Финчером выходит за рамки вашего первого опыта сотрудничества с ним в «Бойцовском клубе» в 1999 году. Можете ли вы немного рассказать о первых днях, проведенных с Финчером, а также об эволюции бренда «Дэвид Финчер»?

– Да, ну, когда я встретила его в 1986 году, это произошло не на виду у широкой публики. Мы оба только что приехали в Лос-Анджелес, ему было двадцать два, и у него уже было свое имя. Он был представлен в САА<sup>1</sup>. У него были влиятельные юристы. Он работал в ILM<sup>2</sup> и снял в качестве социальной рекламы невероятный ролик с курящим плодом, который привлек много внимания. О нем уже определенно ходили слухи. Конечно, я не обращала на это внимания, потому что только что приехала в Лос-Анджелес из Теннесси и все вокруг было типа: «Вау! Это безумие!» Но да, Дэвид был на правильном пути, даже в двадцать два года.

– И я полагаю, что именно уровень самообладания определяет кого-то как режиссера, верно?

– Ну, я всегда говорила о Дэвиде, что он единственный человек из тех, кого я когда-либо встречала, который с самого начала знал, чем он хочет заниматься. У него была страсть... Мечта и драйв. Думаю, это отличает Дэвида от других, потому что он в целом просто уникален – иметь такой фокус так рано в своей жизни. Еще один момент, который следует затронуть и в который мы углубимся: очень трудно найти того, кто общается с Дэвидом только на деловом уровне, потому что мы все друзья. Он – моя семья.

– Подобная мифология сложилась и вокруг других режиссеров, в частности Кубрика, в отношении со стороны людей, которым они не нравятся. Ее используют, чтобы сказать, как критики: «Эта работа герметична. Эта работа слишком закрыта. Эта работа безлична», или в отрасли пишут: «О, он делает много дублей». И все же лояльность, которую испытывают люди, и желание продолжать работать с такими режиссерами, как Финчер, я думаю, свидетельствует о совершенно другом отношении. Должно быть, не так уж трудно работать с таким человеком, иначе люди не работали бы с ним в течение тридцати лет.

<sup>1</sup> Американское агентство талантов. – Прим. пер.

<sup>2</sup> Industrial Light & Magic (ILM) – американская студия, занимающаяся созданием визуальных эффектов к кинофильмам. – Прим. пер.

## ЛАРЭЙ МЭЙФИЛД

Кастинг-директор Ларэй Мэйфилд познакомилась с Дэвидом Финчером в начале своей карьеры, но изначально не могла работать на него из-за своего социального положения. Однако после возвращения в Голливуд в середине 1990-х пара воссоединилась, и она продолжила заниматься кастингом во всех фильмах (и сериалах) Финчера начиная с «Бойцовского клуба». За эти годы Мэйфилд приобрела почти сверхъестественное чутье по отбору актеров для Финчера, ставя высокие оценки недавним открытиям и помогая им начать карьеру (Руни Мара в «Девушке с татуировкой дракона») и находя новые возможности для опытных артистов (Бен Аффлек в «Исчезнувшей»).



– Совершенно верно! Здравый смысл именно это и подсказывает. Если бы все было так плохо, никто из нас не стал бы этим заниматься. Интересно, вы так красноречиво выразились, когда сказали, что есть мифы, созданные людьми о тех, кто им не нравится, – так вот, знаете, Дэвиду на это насрать. Как и всем остальным из нас.

– Вы были первым помощником Дэвида в течение пятнадцати лет до «Бойцовского клуба». Этот период охватывает большую часть создания его музыкальных видеоклипов и коммерческой рекламы, а также «Чужого 3».

– Я познакомилась с Дэвидом в первый же день своего пребывания в Лос-Анджелесе и в течение девяти месяцев работала его ассистентом. Спустя 18 месяцев я начала проводить кастинги для его клипов и рекламных роликов, и это был настоящий ураган, или нечто, похожее на спуск с ледяной горы. Как только Propaganda взлетела, работа неистово закипела, у нас сложилась отличная команда, взаимодействовать с которой было большим удовольствием. Когда Дэвид отправился снимать «Чужого 3», я сказала, что не могу поехать в Лондон. Я привезла своего сына в Лос-Анджелес, когда ему было пять, и мы только что прожили на одном месте два с половиной – три года. Когда я впервые приехала в Лос-Анджелес, у меня не было машины, мне негде было жить. Но потом у меня появились маленький домик и автомобиль, и вот в этот момент Дэвид сказал: «Ты права. Я прошу слишком много. Ты должна уйти и основать свою собственную кастинговую компанию, а когда я вернусь, мы всегда будем работать вместе». И так с тех пор и было. Он связался со мной, приступая к работе над фильмами «Игра» и «Семь», чтобы узнать, не хочу ли я приехать и поработать в отделе кастинга, но я жила в Нью-Мексико с бойфрендом и моим сыном, и у нас была куча лошадей и активная жизнь, и я ответила: «Нет, я не хочу заниматься этим прямо сейчас».

– «Бойцовский клуб» – довольно благоприятный фильм для того, чтобы начать работать в качестве директора по кастингу с режиссером художественного фильма, потому что в то время вы имели дело с одной из крупнейших кинозвезд тысячелетия. Как вам удалось заполучить Брэда Питта на роль Тайлера Дердена?

– Ну, Дэйв снял фильм «Семь» с Брэдом, так что я не имела к этому никакого отношения, а потом мы провели кастинг на роль, доставшуюся Хелене. Тогда у нас вообще были мобильные телефоны? Может быть, у нас и был мобильный телефон, я не помню. Знаете, я не могу вспомнить, приходила ли Хелена и встречалась ли с ним – я уверена, что она должна была это сделать. «Хелена Бонем Картер»! В мире нет никого похожего на нее, она блестяще талантлива – такая уникальная и сильная, и именно она была нам нужна в той роли.

– Эдвард Нортон, который играет обывателя в противовес гуру, рок-звезде Питту, стал кинозвездой в 2000 году, но не так, как Брэд Питт.

– Это было очень, очень важно, потому что

«Бойцовский клуб» настолько глубок, он так психологичен, и фильм действительно обращен ко мне, потому что я сама воспитывала ребенка мужского пола, как и многие женщины, которых я знала в тот период времени. Думаю, что в этом сопоставлении он выглядит ненастоящим, потому что, если вы собираетесь изобразить кого-то, разве вы не представили бы его более великолепным, чем вы сами?

– Мне нравится идея, что внутри каждого корпоративного бездельника сидит Брэд Питт и только и ждет момента, чтобы выпрыгнуть...

– Точно.

– Для меня он выглядит в этом фильме так привлекательно, как ни один актер мужского пола, когда-либо снявшийся в кино. Это невероятно.

– Да, он потрясающий. Я знаю Брэда только по тому времени, когда работала с ним вместе с Дэйвом. Брэд – очень хороший человек.

– Интересно, когда ты смотришь фильмы на протяжении всей своей жизни, то думаешь: «Удастся ли мне когда-нибудь поговорить с этим режиссером», но ты никогда не думаешь, что будешь разговаривать с кастинг-директором. Когда я впервые еще подростком увидел «Комнату страха», то подумал: «Боже, Джоди Фокстер и эта маленькая девочка отлично подходят друг другу».

Да. Ну, знаете, это была катастрофа – все началось с Николь Кидман и Хайден Панеттьери. Было много проблем, и Николь пришлось уйти. И так, когда мы начали все понемногу налаживать, в начале кастинга я познакомилась с Кристен Стюарт. Она снялась всего в паре рекламных роликов, но была очень интересной. Джоди очень хотела эту роль. Когда-то она уже мечтала поработать с Дэйвом. Мне продолжал звонить ее агент, говоря: «Привет... – я работала с Джоди в фильме «Опасные игры», который она продюсировала и в котором снялась. – Пожалуйста, не могли бы вы просто сказать Дэвиду, что Джоди хотела бы, чтобы о ней вспомнили, если что-то изменится», – так что она была одной из тех актрис, которые органично встали на свои места. Джоди была свободна, действительно хотела эту роль и сообщила об этом Дэйву, а Кристен снялась в промежуточном фильме, который оказался хорош, так что все сложилось удачно. Джоди, Кристен, идеально. Я попала в Лос-Анджелес благодаря моему другу Дэвиду Хогану. Он был очень близок с Гарри Дином Стэнтоном, который всегда говорил ему, что «никогда не бывает фатальных ошибок, все получается так, как и должно быть». В данном случае именно так и произошло с двумя людьми, которые на самом деле должны были сниматься в фильме.

– У вас с Джаредом Лето было понимание того, что из него просто будут выбивать дерьмо каждый раз, когда он работает с Дэвидом Финчером?

– [Смеется.] Да, он это осознавал. Мы тоже выбрали из него все дерьмо еще в процессе прослушивания.



[Смеется.] Он точно знал, во что ввязывается. И он был полностью за.



– Я не могу вспомнить американский фильм с лучшим актерским составом, чем «Зодиак». Можете рассказать, как вам это удалось?

– Это был легкий и действительно приятный фильм в плане кастинга. Мне нравится тот период времени. Всех приглашенных актеров я считала потрясающими. Это была работа моей мечты. Дэвид всегда говорит: «Найди мне лучших людей. Найди лучших актеров на эту роль. Просто покажи мне, кто они такие». И тут исключительно важна подлинность. Если вы снимаете фильм о реальных людях, есть причина, по которой вы это делаете. У них отличная история, но вся фишка Дэвида в том, что вы чувствуете, будто хотите отдать дань уважения героям, и поэтому если вы можете выбрать актеров, которые физически очень схожи с прототипами, то это плюс.

– Что касается «Бенджамина Баттона», проводился ли кастинг для Питта или он просто должен был сниматься, а затем вы проводили кастинг вокруг этого?

– Нет. Он сразу же включился. Я уверена, что они с Дэйвом уже говорили об этом. Мы довольно давно собирались снять «Бенджамина Баттона». Я не помню точно, в какой момент все произошло, но Брэд всегда был тем, кого хотел видеть в этой роли Дэвид.

– В «Татуировке дракона» вы не проводили кастинг и не снимали просто ремейк шведского фильма, вы снимали именно адаптацию книги.

– Да. Совсем по-другому. На самом деле я никогда не видела серию оригинальных фильмов.

– Вопрос об актрисе для «Социальной сети» может показаться странным, потому что это небольшая роль, но мне интересно, откуда взялась Руни Мара для этой роли.

– Я знаю Руни и [ее сестру] Кейт уже давно, с тех пор как они впервые начали сниматься в Нью-Йорке. Итак, я была очень хорошо знакома с Руни. Но вы знаете, Руни похожа на Хелену в том смысле, что она уникальна, как и Кейт. Руни идеально подходила.

– Это очень стремительно развивающийся фильм, как и стиль игры в нем. Все очень, очень ускорилось. Интересно, как это повлияло на кастинг, ведь актерский стиль в этом фильме почти сумасшедший?

– Да, мы много думали об этом при кастинге. Тут требовались актеры, которые, мы были уверены, могли бы это сделать – управлять темпом, которые были бы очень красноречивы, не спотыкались бы о слова, могли бы провести диалог с душой и эмоциями, как будто таков их обычный язык. Прослушивания проходили весело, потому что напоминали спринты, и иногда мы даже приводили Аарона [Соркина] и говорили: «Ладно, давай. Я быстро, он еще быстрее». Я всегда думала, что дело в тайминге, что-то в этом роде. Эта сцена может быть только такой длины, а эта сцена... Кастинг на этом уровне проводился очень тщательно.

– И блестящий ход с привлечением Джастина Тимберлейка в качестве лица Napster.

– Он был великолепен. Я очень горда этим. Думаю, что было весело, и он был так увлечен происходящим... Я никогда не



была в комнате на прослушивании с актером, который мог бы сделать то, что, как я видела, делал Джастин Тимберлейк. Его ум великолепен, мы посылали ему четырнадцать, шестнадцать страниц, и через полтора дня он появлялся, не по расписанию. Он даже не приносил страницы из машины в офис, а просто прокручивал эти сцены, и Дэвид мог сказать: «Хорошо, хорошо, давайте остановимся прямо здесь. Давайте продолжим эту сцену и бла-бла-бла». Выглядело просто феноменально.

– Насколько был неизбежен Бен Аффлек в своей роли в «Исчезнувшей»? Был ли между вами и Дэвидом момент озарения, когда вы воскликнули: «Ну да, конечно, это будет Бен Аффлек!»?

– Да, думаю, что мы начали составлять список очень рано, и все было именно так. Дэвид такой: «Бен». Мне действительно нравится Бен. Дэвиду нравилось с ним работать, а я познакомилась с Беном только во время кастингов и прослушиваний. Он очень хороший парень и очень трудолюбивый работяга.

– С одной стороны, у вас есть Аффлек, который соответствует контурам своей роли. В случае с Эми вопрос действительно интересный. Вы снимаете крупную звезду? Вы приглашаете кого-то неизвестного? Какой вам виделась исполнительница этой роли?

– Она суперкрутая, еще одна трудяга. Она хотела эту роль и решила за нее бороться. С самого начала мне очень понравилась Розамунд [Пайк]. Я составила список для Дэвида, и мы рассмотрели множество самых разных типов актрис, но у нас обоих было такое чувство, что, учитывая популярность книги, важно было, чтобы исполнительница роли Эми вложила душу в персонажа. При этом образ, созданный актрисой, должен был соответствовать читательским проекциям героини. Потому что, конечно, мы все знаем, кто такая Розамунд, но, вероятно, люди, увидевшие ее в фильме, подумали бы: «Ого, кто это?», потому что она не была настолько знаменитой. К тому же она – классическая красавица, практически лишенная темных сторон. Я очень обрадовалась, что мы смогли выбрать ее на роль.

## МОНТАЖЕР

– Есть интересная группа сотрудников Финчера, которые взаимодействовали с ним еще до начала его активной работы в кино, и они действительно кажутся довольно сплоченной командой последователей.

– Я встретил Финчера, когда мне был двадцать один год, а ему – двадцать пять, или двадцать шесть, или что-то в этом роде. Я работал в хранилище видео в Propaganda, дублировал кассеты и делал ролики для шоу, а он уже был суперзвездой. Некоторые люди просто рождены для того, чтобы делать то, что они делают, и он один из них. Он вроде как знает работу каждого специалиста лучше, чем они сами... Я уверен, вы слышали такое раньше. И это качество позволяет ему работать с людьми, которым не хватает опыта, но у которых есть страсть. Это идет на пользу всем, потому что внушает

## ЭНГУС УОЛЛ

Человек многих талантов, Энгус Уолл начал долгую серию совместных работ с Финчером со второго полнометражного фильма режиссера «Семь», где он помог создать вступительные титры, впоследствии ставшие культовыми. Он впервые выступил монтажером в снятой Финчером «Комнате страха», где работал вместе с Джеймсом Хэйгудом, затем уже в одиночку смонтировал фильм «Зодиак», а позже работал в партнерстве с Кирком Бакстером в «Загадочной истории Бенджамина Баттона», «Социальной сети» и «Девушке с татуировкой дракона» – последние два получили пару премий «Оскар» за лучший монтаж.



яростную преданность, которая вызывает ответную. Поэтому он держится за этих людей, а они – за него.

– Когда вы говорите, что в то время вам был двадцать один год, как я понимаю, мы ведем речь о конце 1980-х – начале 1990-х. Мне интересно услышать об этом периоде.

– Это был золотой век музыкальных клипов и рекламных роликов. Дэвид превратил все, что он создал, в историю. Во всем, что он делал, есть повествование, даже если это скрытое повествование, – во всем, что он делал. Есть начало, середина и конец. Есть персонажи, развитие сюжета и, конечно же, интонация. Если вы посмотрите на его ранние музыкальные клипы, то увидите, как он учится. Roll With It Стива Уинвуда продемонстрировал его способность использовать технологию – в данном случае камеру для подводного плавания – на службе истории. В своем видео Loverboy он выучил, освоил и, по сути, жадно проглотил все, на что Джо Питке потребовались годы, чтобы разобраться и использовать все в одном видео, которое, должно быть, бесконечно раздражало Питку. Это ужасный способ объяснения, но такова правда – вот насколько талантлив Дэвид. Он просто продолжал жадно учиться на каждом проекте.

– Есть также нечто вроде анти табачной социальной рекламы, снятой Финчером, когда ему было чуть за двадцать, и он просто копирует Кубрика, изображая «Звездное дитя» курящим в утробе матери. Это один из величайших приколов, которые я когда-либо видел. И ты смотришь на это и думаешь: «Ну конечно, такой парень должен снимать художественные фильмы».

– Его черный юмор виден во всем, и так было с самого начала. Это заложено в каждом слое его работы. Дэвид работает фрактально, как с точки зрения создания кадра, сцены или фильма, так и в методах работы со своей командой. И под этим я подразумеваю, что он дает то, что вам нужно, когда вам это нужно. Если вы с ним монтируете фильм и вам нужна идея о том, как подойти к сцене, он всегда подскажет. Позже в процессе, если вам нужна обратная связь по поводу произнесения определенного слога в определенной реплике, он также даст ее вам, когда придет время. Кроме того, многие люди оказываются загнанными в рамки определенного жанра или среды, будь то реклама, музыкальные клипы или фильмы. Дэвид одинаково искусен во всех из них, и, как мы неоднократно убеждались, он может снять один кадр, например, как в анти табачной социальной рекламе, или он может сделать сериал, как в «Охотнике за разумом», и быть одинаково искусным. Это качество сохраняется в его работах по всем направлениям, что действительно редкость. Бывает, что другие режиссеры художественного кино пытаются снимать рекламные ролики или музыкальные клипы, или наоборот, но просто не могут этого сделать.

– Как ваша работа в качестве редактора вписывается в его мир?

– Он мастер кинематографического синтаксиса или синтагмы. Он знает, каковы правила, как их соблюдать и как их нарушать. Нет предела количеству материала, которое создается при съемке сцены. Итак, вы всегда говорите о фильме как о существительных, глаголах, прилагательных и наречиях, а затем – о репликах с

различными предложениями и фразами. Таков язык. И вы можете достичь баллистического темпа в языке, если у вас есть правильные строительные материалы для реализации правильного проекта. Строительные материалы – это то, что создается на съемочной площадке, а план – это сценарий. Таким образом, процесс монтажа – это создание конечного продукта с использованием всех материалов. Речь идет о том, насколько прозрачным может стать просмотр фильма. Как вам оказаться в нужном месте с нужной камерой, точно снимающей максимально сжатое действие? По сути, насколько точным вы можете быть, не прибегая к упрощению? Сколько тысяч крошечных верных решений вы можете принять, чтобы достичь этого состояния?

Когда я вижу его работы, то ценю именно это. Потрясающий уровень детализации: синтез и кристаллизация мышления и импульса в очень специфической реализации. Дело в том, что я наблюдал за ним более тридцати лет, и его постоянное развитие – я произношу это слово со всем должным уважением – действительно интересно. Потому что ты смотришь на ранние вещи и говоришь, скажем, о клипе Loverboy, который был своего рода техническим упражнением. Вы можете представить, как Дэвид говорит: «Я хочу научиться делать такие вещи и собираюсь делать их лучше, чем то, как я видел, это делалось раньше». Он накапливает все эти технические знания, а затем, в конечном счете, начинает по-настоящему сосредоточиваться на их реализации, что интересно. На «Зодиак» он, казалось, расслабился в отношении технических деталей и просто сосредоточился на исполнении и сюжете... возможно, более похоже на подход к кинопроизводству в 1970-е.

– Вы вместе работали над фильмом «Семь», и, думаю, уже со вступительных титров вы видели его рождение как режиссера художественного фильма, как он собирается заставить аудиторию приспособиться к определенному темпу. Если и есть еще какой-то стилистический справочник жанрового кино за последние тридцать лет в Америке, я не могу его вспомнить. Так что, может быть, поговорим о том, как это получилось и насколько вы, ребята, знали, что это задаст тон всему фильму?

– «Семь» – это своего рода гранжевый фильм. Я чувствую злость в этом фильме. Она сдержанна, но ощущается. На самом деле это похоже на обиду, которая, видимо, у него развилась еще на съемках «Чужого 3». Но это мое мнение. Что, черт возьми, я знаю?

– Нет, я с вами согласен. Думаю, что это хорошее прочтение.

– Я могу сказать, каково это для меня. Итак, э-м-м... В тот момент я был довольно молодым монтажником, и он позвонил мне и спросил: «Эй, ты согласен работать с этим парнем, Кайлом Купером, над титрами для фильма?» – и я такой: «Черт возьми, да! Звучит здорово!» Я работал с Кайлом. И Харрисом Савидисом, покойся он с миром, который, как вы знаете, создал это вступление. Отснятый материал был прекрасен. Я работал над ним с Кайлом и помню, как Дэвид позже сказал: «Я знал, что мы облажались, когда вошел и посмотрел на твое лицо, еще до того, как ты все показал». Вся последовательность титров просто как бы лежала там. Я тоже это знал, и Дэвид



такой: «Эй, может быть, попробуем другой подход и смонтируем, будто ты Джон Доу, работающий над своими записными книжками». Ок? Задумка была потрясающей. И так, я буквально работал над ней в течение шести недель, было здорово. Он нанял парня по имени Финдли Бантинг, оператора... Не ищите это имя в рифмующемся сленге кокни. [Смеется.] Как кто-то может так назвать своего ребенка?..

– Который превзошел ваши ожидания.

– Это выше моего понимания. Финдли в своем подвале снял, по-моему, 16 титров и экспериментировал с затворами в процессе съемок. В результате получились все эти великолепные дефекты киноплёнки, которые люди достаточно долго и плохо пытались воспроизводить. Работа над этими титрами была действительно потрясающим опытом. Мы пошли на премьеру в Mann's Chinese, и, увидев ленту на большом экране, я подумал: «Срань господня!..»

– Нет никакого способа подсчитать это, но вы, ребята, сделали для Трента Резнора по крайней мере не меньше, чем он сделал для фильма «Семь». Для меня это 50/50.

– Музыка действительно является основой всех эпизодов. Звуковая дорожка смонтирована дидактически.

– Была ли вступительная заставка для «Комнаты страха» результатом вашего обсуждения или это было личным вкладом Кирка Бакстера?

– Это было еще до прихода Кирка.

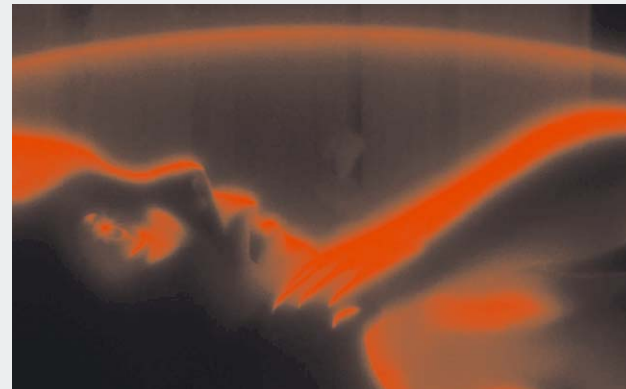
– Значит, с вами? Потому что Финчер проговорил этот момент с монтажером.

– Возможно. Вообще, мы с Джимом Хейгудом вместе работали над «Комнатой страха». Дэвид говорил о демонстрации Нью-Йорка в титрах, потому что остальная часть фильма разворачивается в особняке. Соответственно, это был способ придать фильму широту и простор и подготовить почву для остальной его части.

– Но также это замечательная идея о том, что титры занимают физическое пространство.

– Дэвид подходит ко многим изображениям многослойно, и иногда это делается в технических целях, потому что ему нужно сделать составной снимок, если буквально невозможно получить все в одном кадре. Бывают и другие случаи, когда это творческий выбор, каким был заглавный титр «Комнаты страха». Бывает и так, что это не совсем необходимо, но удобно с точки зрения получения каждого отдельного слоя настолько совершенным, насколько это возможно. Если нанести три разных слоя чего-то, что максимально близко к совершенству, вы получите потрясающий кадр.

– Одна из мыслей, которую я пытаюсь протолкнуть в книге, заключается в том, что Финчер – один из лучших постановщиков спецэффектов. Но иного рода, чем, скажем, Камерон, Спилберг или Ридли Скотт. Как вы думаете, есть ли в этом какая-то доля правды?



– С психологической точки зрения Дэвид живет в тени. В том, чтобы быть в тени, есть определенная радость, и работа с визуальными эффектами тоже находится в тени – она служит этому глубокому чувству, по-настоящему потрясающему ощущению реальности. Интересно, что кто-то, обладающий таким высоким уровнем мастерства, создает искусственные вещи, имитирующие реальность, которые, знаете ли, служат для реального изучения тени.

– «Бенджамин Баттон» выглядит нетипичным в плане монтажа. Если фильмы Финчера известны своей суровой строгостью, то на сей раз создается впечатление, что лента сделана с расчетом на нечто более лаконичное и созерцательное.

– Возможно, это больше связано с сюжетом, а не с монтажом, но я думаю, что понимаю, что вы имеете в виду. Зритель думает, что увидит фильм о любви, но это фильм о смерти. Вы смотрите «Манка», и становится ясно, что у Дэвида были и остаются очень глубокие отношения со своим отцом. Вы знаете, он потерял Джека незадолго до съемок «Бенджамина Баттона», и я думаю, что в этой ленте ему предстояло сделать важный выбор: будет ли это история любви или на самом деле рассказ о потере, и в итоге фильм оказался о потере. И я думаю, что отсюда и созерцательность. Это не жизнеутверждающий фильм.

– Если не ошибаюсь, в случае с «Девушкой с татуировкой дракона» каждый раз, когда персонаж Дэниела Крейга куда-то отправляется, в фильме есть кадр, где он ищет сотовый телефон?

– Я не знаю.

– Я имею в виду, что мне нравится повторяющийся, рекурсивный аспект монтажа. Мне нравятся установочные кадры в этом фильме. Каждое место, куда он отправляется, просто описано в двух кадрах. Это так круто.

– Я расскажу вам интересную историю об этом. Думаю, мы провели день с Содербергом. А Дэвид и Стивен – друзья. При этом не существует двух более стилистически разных режиссеров. Содерберг всегда сосредоточен на сути сцены. Отрежьте все лишнее по-быстрому и покажите мне суть. У Дэвида всегда есть начало, середина и конец сцены, и он постоянно заставляет вас работать над пониманием



пространства. Он дает вам ровно столько, чтобы вы полностью все поняли. Насколько я помню, Содерберг был с нами на «Татуировке дракона», пытаясь ускорить темп и избавиться от некоторых деталей каждой сцены, и это как бы сломало фильм. У Дэвида каждая сцена – это что-то вроде маленьких швейцарских часов, и, если вы вынимаете одну деталь, механизм больше не работает. Но результат вышел действительно интересным. Фильм получился таким, каким должен был стать.

– Темп и, особенно, чувство места в этом фильме просто ослепительны.

– Да. В нем нет чувства юмора, как во многих других его фильмах. Лично я скучаю по той легкой поступи, которая есть, скажем, у «Зодиака», «Социальной сети» и «Бойцовского клуба». В каждом из этих фильмов присутствует игра разума – не знаю, чувствуете ли вы это в «Татуировке дракона».

– Я знаю, что эти два фильма, «Социальная сеть» и «Татуировка дракона», оба – просто подвиг режиссуры, и это доказано «Оскаром», хотя такое кажется непосильной задачей.

– Послушайте, при монтаже с ним легче всего работать. Это не похоже на то, что вы режете фильм три раза подряд, как бывает с некоторыми режиссерами. Он знает, чего хочет, и снимает в пределах пятипроцентного диапазона брака. Есть очень четкая цель, и если вы сможете попасть с ним в общий поток, то будете быстро продвигаться к результату. Понимаете, что я имею в виду? Так что немного неловко получать за это награду, ведь речь не о ракетостроении. Вы должны доверять своему детектору ерунды и выполнять работу, но это не значит, что вы что-то изобретаете. У вас просто есть все необходимое, чтобы сотворить нечто грандиозное.

## АКТЕР

– Артур Ли Аллен, персонаж, которого вы играете в «Зодиак», стал публичной фигурой лишь посмертно. Кое-что о нем есть в записях, но в целом очень мало известно о том, каким он был или о чем думал.

– Что ж, преимуществом работы с Финчером является истощаемость исследований, особенно по этому вопросу. Когда меня одобрили на роль и я впервые встретился с ним, меня привели в центр его офиса, где приглашенный историк перечислил для фильма в хронологическом порядке людей, которые могли быть или не быть Зодиаком. Там была и хронология действий Артура Ли Аллена: в каких местах он был, когда произошли убийства. У этого историка также была коробка с расшифровками и видеокассетами для меня, цифровыми записями допроса, так что я смог посмотреть реальные кадры с ним. Это видео было доступно и оказалось очень полезным с точки зрения языка его тела и способности весьма красноречиво имитировать человеческое поведение. Вполне возможно, что он изображал из себя жертву, обычного человека, не имеющего отношения к делу. Сама мысль об этом шокировала. Очевидно, ему потребовались годы практики. Затем был процесс работы над материалом, который мне дали, и общение с актерами, а также взаимодействие с Дэвидом. Но мне дали книги – две книги [Роберта] Грейсмита, а также

## ДЖОН КЭРРОЛЛ ЛИНЧ

Для актера Джона Кэрролла Линча 1996 год оказался прорывным, когда он сыграл милого немногословного Норму Гандерсона (любящего мужа Мардж в исполнении Фрэнсиса Макдорманда) в фильме братьев Коэн «Фарго». Его работа за последующие четверть века была просто поразительной, но именно ключевая роль подозреваемого серийного убийцы Артура Ли Аллена в «Зодиаке» Дэвида Финчера остается одним из его определяющих достижений, доказывая, что для актера немалый подвиг – создать персонажа, полного эмоций, которые легко считываются.



расшифровки и цифровые записи, так что я довольно глубоко исследовал своего персонажа.

– Интересно, что вы говорите о подражании и исполнении. Вплоть до тех пор, пока вас не будут подробно снимать в сцене допроса – это очень нескладная сцена по своей структуре и монтажу. Ваша игра тоже не однородная. Постоянно что-то происходит с вашими руками, ногами, осанкой. Аллен сидит отнюдь не прямо, и все же непохоже, что ему некомфортно; в нем есть какая-то странная, бурлящая яркость. Он немного играет, в частности разгибает ноги, поглядывает на часы.

– Важна еще и режиссура. Все эти вещи – единое целое. В фильмах Финчера нет ничего, что происходило бы без причины. Он определенным образом поставил мне конкретную задачу. Когда мы все прикидывали, то ориентировались на ту видеозапись из комнаты для допросов. Он напоминал змею, был свернут в клубок. Прелесть съемки этой сцены заключалась в том, что у нас было сколько угодно времени, поэтому не нужно было менять освещение. Мы много снимали, и не имело значения, где установлены камеры. Свет был одинаковым для всех, никакого специального освещения персонажа. Большую свободу в очень ограниченном режиме съемки дала возможность сидеть с тремя другими актерами, которые отлично поддерживали вовлеченность.

– В этой сцене есть весьма интересная энергетическая динамика. Должно казаться, что они атакуют Аллена, но, как ни странно, он, похоже, дает им отпор. В этом что-то есть.

– Да, и все ради красоты: «Кто-нибудь еще думает, что этот человек – человек...» Такова самая забавная реплика в фильме. Что касается того, каким Аллен был как личность, я знаю, что ему нравилось внимание. Был ли он на самом деле Зодиаком или нет, все еще не выяснено, но его желание привлечь к себе внимание, хорошо это или плохо, было частью того, что он делал вплоть до конца своей жизни. Думаю, для Дэвида было важно представить портрет персонажа, и конечно, я многое увидел на видеозаписи его допроса. Возможно, это был единственный раз, когда люди разговаривали с ним.

– Если говорить о внимании, эта сцена интересна, потому что, помимо всего прочего, на переднем плане вопросы – «Доволен ли Грейсмит? Виновен ли Аллен? Осознает ли он, что его видят?». Аллен – фактически педофил. Я тоже считал это в выражении его лица в финале, не столько из-за того, что его разоблачили, сколько из-за того, что его заметили и заподозрили. Он, вероятно, привлек много неприятных взглядов в последние годы своей жизни; когда он привлекал к себе внимание, оно всегда было негативным, нравилось ему это или нет.

– Фильм – это размышление на тему одержимости. Каждый человек уничтожается вирусом одержимости. Каждый заражает им другого. Так или иначе, единственный человек, который выживает, – Энтони Эдвардс [в роли инспектора Уильяма Армстронга], потому что он не подхватывает заразу.

– Да, он не поддается.

– Да. И он никогда не доходит до того, чтобы получить полную вирусную нагрузку. Всякий раз, когда я думаю об этой сцене, и всякий раз, когда я ее вижу, она заставляет меня думать: «И кит смотрит на Ахава, и Ахав смотрит на кита». Они распознают друг в друге охотника и преследуемую добычу. Вопрос в том, является ли он на самом деле Зодиаком или нет. Дэвид очень



мудро посоветовал мне сыграть персонажа как невинного человека, а затем велел четверем или пяти разным актерам изобразить Зодиака и смешать с помощью ADR [автоматической замены диалогов] различные голоса. Единственный раз вы слышите полностью мой собственный голос только в сценах с Айони Скай в машине, когда лица Зодиака вообще не видно, хотя на нем нет маски.

Знаете, мой отец был адвокатом. Однажды он вел дело, по которому имелся свидетель. Отец спустился в кафетерий пообедать, и там сидел этот человек. Мой отец спросил: «Почему обвиняемый сидит здесь без своего адвоката? Это действительно странно». Но когда он закончил обедать и вернулся наверх, то понял, что это был не обвиняемый. Наше понимание того, что мы на самом деле видим... Недавно я смотрел телевизионное шоу о том, что мы генетически предрасположены видеть и понимать. Результат основан на том, как свет падает на природные объекты, как мы воспринимаем свет, попадающий на природные объекты. Итак, начиная создавать искусственные миры, можно очень быстро и легко обмануть глаз, потому что мы все равно видим не то, что нам кажется. Мы интерпретируем мир по тому, что видим, но наше восприятие можно довольно легко обмануть. Когда дело доходит до этого фильма, мне становится ясно, что он не о том, чтобы поймать Зодиака. Если бы Финчер хотел снять такой фильм, он бы его снял. Но он хотел, чтобы мы задумались о природе вещей, усомнились в ее сути.

– В Зодиакe также есть нечто очень актуальное. Не то чтобы он сидел сложа руки и изображал из себя пророка. Но, думаю, его время пришло с точки зрения общества, в котором мы живем. Сейчас мы весьма заинтересованы в подобных зловещих, похотливых, закодированных вещах.

– Я могу понять, почему вы так это воспринимаете. Думаю, причина – в стремлении к определенности. Грейсмит как персонаж фильма мотивирован так же, как мотивирован скаут-орел<sup>1</sup>, потому что он именно так себя описывает. Он хочет быть уверенным. Ему нужна моральная вселенная, в которой плохой парень будет пойман и наказан. Я не думаю, что это моральная вселенная, которую видит Финчер, и уж конечно не моральная вселенная в сценарии. В нашем мире стремление к справедливости и определенности, как мне кажется, приводит к теориям заговора, потому что не всегда можно доверять тому, что вам говорят. Ни один общественный институт не даст вам уверенности, которая раньше представлялась как стопроцентный факт, – что Бог существует, что вы можете в чем-то поверить правительству на слово, даже что почтовое отделение является безопасным местом. Нет ничего определенного. Я думаю, что стремление к определенности приводит к мании, которую Зодиак раскрывает в фильме. А затем, после «Бойцовского клуба», это еще больше заметно в «Охотнике за разумом».

– В фильме «Семь» серийный убийца – это творение масскульта. Он настоящий гуру, у него есть непротиворечивое мировоззрение. Это очень похоже на гламуризацию данной темы после «Молчания ягнят». Когда вы видите убийцу в фильме «Семь», он жуткий, крепко сбитый парень, но какой-то жалкий. Тот факт, что Финчер мог сделать и «Семь», и «Зодиака» и заставить одного исследовать другого, – это его удивительная черта.

– Недавно я посмотрел фильм «Человек, который застрелил Либерти Вэланса». Прошло много времени с тех пор, как видел

---

<sup>1</sup> Наивысший ранг, достижимый в программе «Скауты BSA» программы бойскаутов Америки (BSA). – Прим. пер.



его в последний раз. Я обсудил его со своим другом, который великолепен, когда дело доходит до такого рода экспертизы и понимания фильма. Эта лента похожа на последний фильм Джона Форда, где он высмеивает все, что создал в каждом другом фильме, когда-либо им снятом, и высасывает из них романтику.

- Ага. И к тому же подрывает моральный авторитет.

- Моральный авторитет, безусловно. Все вокруг – обман. Все согласны с искаженной версией прошлого, с которой все живут, и это ложь. Вы знаете, все фильмы Дэвида в той или иной степени... выбраться из вселенной Финчера невозможно.

- Что касается братьев Коэн, с которыми вы работали над «Фарго», то о них проще всего сказать, что они злые, но это ничего не говорит об их фильмах. И эта сцена в конце «Фарго»... она ужасна. «Еще два месяца». Потому что мы видим мир, в котором они живут. Я всегда считал эту последнюю сцену трогательной и красивой, но в то же время пугающей. Думаю, что Коэнам удастся сохранять двойственность в своих фильмах, где они никогда не бывают просто злыми: они злые и гуманные. Что касается Финчера, то люди довольно быстро решают, что он нигилист, или говорят, что его фильмы в некотором роде подлые, что, на мой взгляд, недостаточно для их оценки.

- Больше всего я ценил в работе с режиссером – и это относится к Джоэлу, Итану и каждому мастеру, с которым я когда-либо сотрудничал, – то, что он исключает из процесса все, что ему безразлично. Люди могут жаловаться на самые разные вещи, связанные с Финчером – я знаю, что многих не устраивает количество дублей, которые он делает, и многое другое, – но все это неотъемлемая часть того, чего он на самом деле добивается. «Зодиак» отражает ясность. В каждом из его фильмов есть ясность, которую при желании можно было бы считать неумолимой по отношению к человечеству, но вы не можете не видеть в этом человечности. Что касается Коэнов, «Фарго» делает Фрэнсис [Макдорманд] принципиально другой. Она не может быть холодной. Нет ни одной ее роли, которая не была бы наполнена плотью и кровью. Марджи такая же, и мои отношения с ней нельзя сбрасывать со счетов в том смысле, что «интересно, что вы испытываете страх в тот момент». Конечно, мы это чувствовали иначе, или, по крайней мере, я изображал радость и предвкушение. На что похожа жизнь Марджи без этой радости и предвкушения? Она видит мир. Она замешана в происхождении. Он нет. Он в безопасности.

Ну, в этом фильме у нее есть сила; все начинается с живота, но у нее есть моральный авторитет, когда злые люди в фильме падают к ее ногам, понимаете? И когда в конце она читает лекцию Петеру Стормаре, это похоже на то, что она готовится к материнству. Он как подросток на заднем сиденье. Она такая: «Разве ты этого не знаешь?» Радость и предвкушение, которыми заканчивается фильм, очень реальны. Я думаю, что великие фильмы – не те, чьи намерения неясны, а те, в которых намерение и, как говорится, ясность совершенно очевидны, но в то же время они позволяют зрителям воспринимать их по-разному. Все дело в субъективности. «Фарго» – очень просторный фильм, даже несмотря на то, что он тесен, как бочка с сельдью, с точки зрения монтажа и постановки.

Дело ведь действительно в пространстве, не так ли? Речь идет об открытом пространстве, о холодном бело-бежевом цвете. Что касается Финчера, то за то короткое время, что я общался и работал с ним, стало ясно, что он абсолютно владеет





всеми уровнями кинопроизводства и всеми неизвестными уравнениями кино. Ничто не отдается на волю случая, начиная с того, как он ведет переговоры со студией о создании фильма, и это касается всего, что бы он ни делал, вплоть до того момента, когда он собирается снять следующий фильм. Это никогда не ограничивается чем-то одним. Он постоянно пребывает в творческом процессе.

– Когда вы говорите о той точности и том намерении, которые есть у Финчера, что это дает вам как актеру?

– Я бы описал это как танцпол. Есть режиссеры, которые создают очень прочную танцплощадку, и вы знаете, что находитесь в нужном месте. Вы свободны внутри пространства, которое создано в настоящее время, хотя оно естественным образом течет без какого-либо определенного направления. У нас нет намерения педалировать разные моменты. Вы свободны. Когда мне посчастливилось стать режиссером, я старался сохранить чувство свободы для актера. Думаю, это очень похоже на то, что такое свобода воли в философских терминах. Человек обладает полной свободой воли и всегда окажется там, где ему суждено быть. Когда я играю и я что-то решил, все течет само. Я понимаю, что камера уже находится там, где нужно, – это признак того, что режиссер дает тебе свободу быть самим собой и точно знает, куда ты направляешься. Вот одна из причин, почему [кастинг-директор] Ларей Мэйфилд такой замечательный профессионал, потому что она полностью поддерживает Дэвида в его желании найти именно нужного человека. Вы знаете, на втором этапе моей карьеры приходилось буквально из кожи вон лезть. Было время, когда обо мне говорили: «Не думаю, что он подходит, у него нет преимуществ».

## АКТЕР

– Хотя вы, вероятно, больше всего ассоциируетесь с участием в фильме «Охотник за разумом», вы также снимались в первом фильме Дэвида Финчера. Можете ли вы вспомнить свое первое общение с ним?

– Конечно. Я был молодым актером в Нью-Йорке и действительно находился в самом начале своей карьеры. У меня было несколько небольших ролей в фильмах; одна сцена в фильме с Шоном Пенном; фильм ужасов. На самом деле ничего. В основном я был просто театральным актером, выступал во втором составе в бродвейской постановке «Билоси блюз». Я заменил Вуди Харрельсона, когда он получил роль в сериале «Веселая компания», и играл во многих бродвейских пьесах. Однажды мне позвонил кастинг-директор, джентльмен по имени Билли Хопкинс. Он позвал меня на прослушивания для «Чужого 3», и я читал для Дэвида. Следует иметь в виду, что в то время я не знал, кто такой Дэвид. Это был молодой парень, примерно моего возраста, снимавший свой первый фильм. Очевидно, это был важный фильм, часть франшизы. Он основал Propaganda и стал очень успешным режиссером рекламных роликов и музыкальных клипов, но я его не знал – просто пришел, прошел прослушивание и, похоже, ему понравился. Потом мне позвонили, и Билли сказал, что мне предлагают роль. Я воодушевился, но получилось так, что в то время я жил с девушкой, а работа предполагала отъезд в Лондон примерно на пять месяцев. В оригинальном сценарии роль Джуниора, которую мне предстояло исполнить, была очень маленькой. Девушка говорила: «Ты должен поехать в Англию на пять месяцев

## ХОЛТ МАККЭЛЛАНИ

Этот характерный актер, родившийся в Нью-Йорке, стал чем-то вроде тотема в творчестве Финчера. Две небольшие, но важные роли второго плана в фильмах «Чужой 3» и «Бойцовский клуб» дали толчок его карьере в кино. Но Маккэллани также олицетворяет рассудительность и память Финчера при выборе сотрудников, поскольку он вернулся почти два десятилетия спустя, чтобы сыграть сложную роль детектива Билла Тенча в «Охотнике за разумом». На момент написания этой статьи Маккэллани был занят на съемках фильма Гильермо дель Торо «Аллея кошмаров» в Торонто.



из-за второстепенной роли. Я не хочу, чтобы ты уезжал так надолго. Почему бы тебе не остаться со мной?» Мы поспорили, и в конце концов я позвонил Билли и сказал: «Знаете, думаю, я не приеду», а он предупредил: «Вероятно, Дэвид захочет поговорить с вами, позвонит вам домой». Я спросил: «Правда?» Потом мне позвонил Дэвид Финчер и успокоил: «Слушайте, не беспокойтесь о сценарии. У меня есть много идей для вашего персонажа, и я собираюсь много вас снимать». И я сказал: «Хорошо, тогда я согласен. Спасибо». Я был очень молод, у меня не было резюме. Почему меня выбрали? Если вы посмотрите фильм, то увидите всех этих выдающихся британских актеров: Чарльза Дэнса; покойного Брайана Гловера; Пола Макганна и Ральфа Брауна, который снимался в фильме «Уитнейл и Я» и очень понравился Дэвиду. Я не знал, почему я заслуживаю того, чтобы меня пригласили приехать в Англию и поработать с этими очень опытными британскими актерами. Но я не задавал вопросов, а просто приехал и снялся в фильме. Представьте, верный своему слову Дэвид включил меня во многие сцены, и фильм послужил мне отличным опытом. Уверен, вы знаете, что студия в конце концов отобрала фильм у Дэвида на стадии постпродакшена и перемонтировала его.

– С фильмом были проблемы, но в нем есть такая интуитивная ясность, я бы назвал это вашей единственной большой сценой, которая является действительно неприятным эпизодом.

– Я помню все так ясно, как будто это было вчера.

– Для голливудского фильма это довольно неприятная сцена.

– Что ж, вот что я хотел бы вам сказать по этому поводу. Я испытываю огромное восхищение и благодарность Сигурни Уивер, а причина в том, что она подошла ко мне и сказала: «Холт, для меня очень важно, чтобы эта сцена казалась реальной. Итак, я хочу, чтобы ты знал: что бы ты ни думал о том, как бы ты поступил в такой сцене или что бы сделал персонаж, я хочу, чтобы ты знал, – это нормально, что бы там ни было. Если тебе нужно схватить меня, или дать мне пощечину, или что ты там придумал, я хочу, чтобы это было по-настоящему». И я действительно оценил тот факт, что это отчасти освободило меня от многих запретов, которые я испытывал прежде, потому что она кинозвезда, одна из самых высокооплачиваемых актрис в мире, а я похож на молодого актера, который, по сути, снимается в своем первом большом фильме. Мне не хотелось выходить за рамки дозволенного, но хотелось, чтобы сцена получилась хорошей и, в первую очередь, чтобы Дэвид был доволен. Но мне также было важно, чтобы ей не было некомфортно. Благодаря тому что Уивер предупредила меня, я почувствовал примерно следующее: «Хорошо, давай сделаем так. Давай сделаем все, что бы это ни было. Выплеснем эмоции и допустим тот элемент насилия, который должен присутствовать в такого рода сценах». Таков подтекст, который существует на протяжении всего фильма об этих парнях на той забытой планете, где они не видели женщину бог знает как долго. А меня зовут Джуниор, я самый молодой парень, вижу женщину и не могу себя контролировать. Но я всегда буду благодарен Сигурни за такое отношение, потому что разговор, который она провела со мной, оказался действительно полезен для меня перед тем, как мы сняли эту сцену.

– Помимо осознания вмешательства студии и благодарности за предоставленную вам Финчером возможность, ощущалось ли собственное разочарование Финчера, когда он снимал фильм?



– Думаю, что так оно и было. У Дэвида есть определенный режиссерский стиль, который он выработал сам. Все то, что вы прекрасно знаете и без моих слов. Он очень дотошен и всегда стремится сделать что-то максимально хорошее, насколько это возможно. Его замечания актерам и съемочной группе всегда очень, очень конкретны. Ему важно получить то, что он хочет получить, и он будет снимать столько, сколько потребуется. Давайте будем честны: он не очень терпим к ошибкам. Ему не нравится, если ты его тормозишь. Он ожидает очень высокого уровня мастерства от каждой команды, и я думаю, что некоторые члены британской съемочной группы немного разозлились из-за его режиссерского стиля. Помню, как мы с Сигурни и Чарльзом Даттоном устроили вечеринку в клубе Groucho для британских артистов и съемочной группы, и Дэвид присутствовал на ней. Дело было действительно в конце съемок, и я помню, как спросил: «Дэвид, вы считаете, что приобрели здесь, в Англии, хороший опыт?» Он посмотрел на меня и ответил: «Я никогда сюда не вернусь».

– Ваша роль в «Бойцовском клубе» крупнее, чем в «Чужом 3». У вас есть пара очень запоминающихся сцен. Я уверен, что миллионы людей узнали бы ваше лицо по этому фильму, потому что оно действительно выделяется.

– Вы абсолютно правы, и знаете, в течение многих, многих лет после того, как я снялся в «Бойцовском клубе», именно в связи с этим персонажем меня чаще всего узнавала публика, даже несмотря на то, что у меня небольшая роль.

Фильм, по сути, с двумя главными героями в исполнении Брэда и Эдварда и с девушкой, вы понимаете, что я имею в виду? То есть я, Джаред Лето и Мит Лоуф, да, мы там есть, но это скорее второстепенные персонажи. И все же я не могу сосчитать, сколько раз ко мне подходили люди и говорили: «Его зовут Роберт Полсон».

– Не сомневаюсь.

– «Эй, ты парень из "Бойцовского клуба"!» И знаете, что я чувствовал по этому поводу? Глубокое удовлетворение, потому что, если мне хочется добиться признания, пусть меня признают за то, что я был частью такого уникального, оригинального, особенного и запоминающегося фильма. Я уверен, что каждый актер в Голливуде хотел бы сняться в «Бойцовском клубе». «Семь» – тоже замечательный фильм. Я считаю, что это шедевр. Кроме того, конечно, ни в одной из студий не было ничего похожего на сценарий для «Бойцовского клуба». Даже в процессе съемок у всех нас было очень четкое ощущение того факта, что мы были частью чего-то особенного, и я не думаю, что кто-либо из нас мог предсказать, что фильм станет тем, чем он стал. Мы все были немного заинтригованы, когда он вышел на экраны, и во многих кругах фильм был встречен довольно прохладно. Как я уже говорил ранее в интервью, я очень хорошо помню, как Роза О'Доннелл в своем шоу сказала: «Ни за что не смотрите «Бойцовский клуб». Это безумие. Фильм порочен». Многие отнеслись к нему неоднозначно, но не те из нас, кто был частью проекта. Мы действительно гордились тем, что снимались в этом фильме.

– А потом, после «Бойцовского клуба», вы получили еще более заметную роль в «Охотнике за разумом».

– Финчер продвигает людей. Эрик Мессершмидт, наш оператор в «Охотнике за разумом», был осветителем в «Исчезнувшей». Один из главных сценаристов второго сезона «Охотника за разумом», очень талантливая женщина по имени Кортни Майлз,



была первой помощницей режиссера в первом сезоне. Джошуа Донен, сценарист сериала, был агентом Дэвида! Если Финчер чувствует, что вы справитесь с работой, он дает вам возможности, которых не дал бы другой режиссер или продюсер. Но тогда вам лучше оправдать его доверие: выполнить свое домашнее задание, прийти и быть готовым к работе, поддерживать свое внимание и концентрацию.

– В чем тогда заключалась ваша основная подготовка к роли Билла Тенча?

– Рискаю показаться немного претенциозным, Орсон Уэллс, как известно, сказал, что в каждом из нас живет поэт, священник, убийца и революционер. Так что вы удаляете из себя то, что не соответствует персонажу, которого вы хотите сыграть. Я не Билл Тенч, но у нас с ним есть определенные общие черты, и речь шла о том, чтобы идентифицировать их и получить к ним доступ: что значит быть отцом, что значит быть детективом в работе такого рода. Думаю, эти ребята действительно верят, что играют очень важную роль в обществе, и не ошибаются. Они чувствуют определенную ответственность. Обязательство. Джон Дуглас, автор книги «Охотник за разумом», один из самых известных агентов ФБР, вероятно, всех времен, пережил полный нервный срыв и очень долгое время не мог работать. Почему? Потому что они заиклены на своих делах и всегда думают о них. Они постоянно пытаются поставить себя на место убийцы. Итак, это очень мрачное место для работы, потому что в глубине души вы всегда обрабатываете информацию, изучаете фотографии с места преступления, разговариваете с семьями жертв и пытаетесь собрать воедино кусочки головоломки. Такова часть вопроса: как я могу думать? Как мне изменить свое отношение к этим преступлениям и преступникам и поставить себя на место этих детективов?

– Не кажется ли вам, что творческий интеллект такого сериала, как «Охотник за разумом», связан с некоей комбинацией Финчера и Джо Пенхалла и есть ли тут преемственность?

– Я бы ответил так: Дэвид Финчер отвечает за каждый аспект производства и все контролирует. Даже в эпизоде, который он не режиссирует, он все равно каждый вечер осматривает снятый днем материал. И если что-то не сработает, он вмешается. Кроме того, он предоставляет приглашенным режиссерам все те возможности, на которых настаивал бы сам, если бы был режиссером. Хотя, если он увидит в отснятом материале то, что не сработает, поверьте, это будет переснято. И мы переснимаем, потому что, в конечном счете, это его репутация. Netflix дает зеленый свет проекту не потому, что так хочет Холт Маккэллани, и уж точно не потому, что Джо Пенхалл что-то написал. Джо, уроженец театрального мира, – тут я просто делюсь с вами своим впечатлением – не до конца понимал, что телевидение – это совершенно другой зверь. В отличие от пьесы, где слова драматурга неприкосновенны, на телевидении это не сработает. Мы начинаем репетиции и просматриваем каждый сценарий строчка за строчкой, обсуждаем каждую реплику. «Хорошо, почему я это говорю? Есть ли какой-то другой способ это сказать? Есть ли лучший способ это выразить? Утверждаю ли я что-то, о чем уже заявлял в предыдущем эпизоде? Нет ли здесь элемента избыточности? Есть ли

более прямой, более драматичный, более интересный способ сформулировать то, что я пытаюсь сказать?» Мы ведем такие обсуждения в производственном офисе, сидя за письменным столом. Мне нравились такие моменты, потому что именно тогда у меня появлялась возможность, выполнив домашнее задание, сказать: «Как вы думаете, не лучше ли мне сказать X вместо Y? Потому что мне кажется...» и тогда вам лучше изложить свое мнение, но сперва все обдумать, потому что вам разрешено задавать вопросы, но они должны быть актуальными. А Джо, знаете ли, похоже, этого не понимал! Итак, у нас была одна из тех репетиций, которые я описываю, и мы говорили о диалоге, и Дэвид предлагал какие-то изменения, а Джо ошетинился.

Я хочу отдать должное Джо, потому что он заслуживает похвалы. Он написал целый сезон сериала. Но когда мы начали работу, Дэвид внес много изменений, наложив на сценарий свою печать. Нельзя бросить вызов Дэвиду на его съемочной площадке. Вы можете представить свою идею, задавать вопросы, высказать другую точку зрения. Но не позволяйте себе ни на мгновение забыть о том, кто здесь главный. Это постановка Дэвида Финчера, и последнее слово в каждом решении, касающемся любого аспекта постановки, будет за ним. Лично я считаю, что это здорово, потому что кого еще вы хотели бы увидеть? Знаете, одна из причин, по которой большинство телесериалов настолько плохи, заключается в том, что они создаются комитетом, и сперва все оценивают руководители студий, а затем руководители канала, и если быть очень откровенным (это, вероятно, спорное мнение), мне во многих случаях интересно, насколько обоснованны суждения некоторых из этих людей? Они не писатели, не режиссеры, не актеры. И все же они часто утверждают, что являются экспертами во всех аспектах производства кино. Что ж, некоторые из них могут ими быть! В работе с Дэвидом мне нравится, что, если у меня есть идея о том, что я хочу сделать с персонажем, мне нужно убедить только одного парня, Дэвида Финчера, и, если Дэвид одобрит, – все, я так и сделаю.

– Вы начали работать с Дэвидом Финчером в качестве осветителя в фильме «Исчезнувшая». Мне интересно услышать об этом опыте, а также об эволюции ваших профессиональных отношений, которые привели к тому, что вы снимаете с ним полнометражный фильм.

– Я был молодым человеком, когда получил работу в «Исчезнувшей». Я снял несколько рекламных роликов вместе с Джеффом Кроненветом, потому что его постоянный осветитель в то время был занят, работая над фильмом Нолана «Интерстеллар». Когда вы отбираете сотрудников для работы с Дэвидом Финчером, то хотите быть уверены, что найдете людей очень специфического типа. Перечень вдумчивых и умных, способных говорить за себя и не запуганных, весьма короткий, и я благодарен Джеффу за то, что он включил меня в этот список. У Дэвида очень необычный способ работы, который невероятно уникален, и вы либо понимаете его, либо нет. Думаю, что те из нас, кто видит в этом ценность, осознает важность того, как он работает, и может общаться с ним с некоторой взаимной эмпатией, хорошо вписываются в систему.

Но я думаю, что репутация Дэвида в чем-то опережает его и это создает ложное впечатление. Люди обвиняют его в том, что он – помешанный на контроле надсмотрщик. На самом деле он невероятно отзывчивый, щедрый и любопытный по отношению к миру. Он интересуется людьми и рассказыванием историй. Он один из самых щедрых людей, которых я знаю.

– Как вы разработали конкретную визуальную перспективу «Охотника за разумом»?

– Думаю, что на самом деле это, вероятно, больше связано с направлением камеры, чем с освещением, в случае с «Охотником за разумом». Это что-то вроде «давайте» – и оно полностью исходило от Дэвида: «Мы собираемся заглядывать людям через плечо. Нам надо осмотреться, понаблюдать за разговором со стороны. Мы пока не позволим зрителям заглянуть внутрь, но будем очень разборчивы, когда это сделаем». Для меня все было невероятно захватывающим, и я прекрасно провел время, обсуждая детали с режиссерами и выясняя, когда и что мы собираемся сделать.

– Когда вы говорите «заглядывать через плечо», это похоже на то, что сцена допроса в «Зодиак» выдержана в стиле «Охотника за разумом». Это не значит, что вы копируете ее снова и снова, но отголоски этой сцены вы чувствуете во многих декорациях, кадрах и режиссуре сериала.

– Честно говоря, я думаю, что кое-что из перечисленного – просто кинематографический словарь Дэвида. Знаете, когда я впервые встретился с ним по поводу сериала, то спросил: «Что это за шоу?» – и он ответил: «Мы собираемся снять двух людей, сидящих за столом друг напротив друга с пластиковым стаканчиком посередине между ними, и мы собираемся сделать это захватывающим». Я такой: «Что?» За свою карьеру я снимал процедуралы на телевидении; реально плохие процедуралы. Но это было до того, как я прочитал сценарий, и до того, как я увидел Эда Кемпера в исполнении Камерона Бриттона и вроде как понял, на что это похоже.

– Восхитительный актер!

– Да, он потрясающий. Но я считаю, что Дэвид – и, думаю, вы согласитесь – режиссер старой закалки. Я имею в виду, он классически обучен. Он придерживается классической композиционной методологии и не заинтересован в том, чтобы

Эрик Мессершмидт – один из недавних новобранцев Финчера и еще один пример творческого сотрудника, которого быстро повысили в иерархии за его способность воплотить в жизнь знаменитое требовательное видение режиссера. Его первым опытом сотрудничества с Финчером была должность осветителя в фильме «Исчезнувшая», и всего два года спустя он получил свою первую крупную работу оператора в обоих сезонах «Охотника за разумом». Он также взял на себя важную задачу снять «Манка» в черно-белом варианте и в стиле, напоминающем классическую голливудскую эпоху, и получил «Оскар» за свои старания.



быть другим ради того, чтобы быть «не таким как все». Вероятно, он прошел через это в своей карьере. Если вы посмотрите «Комнату страха», то увидите, что он экспериментировал с вещами, которые не сработали, учился на своих ошибках и вернулся к классическим кинематографическим приемам, которые ему подходят. Они помогают ему излагать сюжет. Что касается особенности съемок, монтажа и прочего, я думаю, то, что мы сделали в «Охотнике за разумом», полностью перекликается с некоторыми вещами, которые он извлек из «Зодиака». Хотя, мне кажется, в «Зодиак» есть моменты игривости, которых на самом деле нет в «Охотнике за разумом».

– В этом сериале есть цветовые оттенки, которые выбраны как будто намеренно, но меня также интересует контраст между сезонами, потому что второй сезон кажется мне более натурным. Не знаю, согласитесь ли вы с этим, но в нем больше представлены разные города и пространства.

– Думаю, что вы абсолютно правы. Я считаю, то, что мы называем «стилем», или «эстетикой», или чем-то еще в кинопроизводстве, в гораздо большей степени является результатом рабочей практики, чем намерением. В том смысле, что вы никогда не сможете предсказать, каким будет вкус блюда, когда читаете рецепт. Все дело в применении технологий. Итак, как вы знаете, мы фильтруем наши технические приемы, принимаем решения о том, что собираемся делать, устанавливаем визуальные правила, которые можем нарушать или не нарушать позже, а затем результатом является комбинация всех методов – применение этой техники. Так что в случае с «Охотником за разумом», где, по крайней мере в первом сезоне, мы находимся в очень ограниченном пространстве с очень формальным кадрированием и минимальным движением камеры, сериал кажется камерным, сдержанным и сдерживающим. А затем во втором сезоне, когда сценарий выводит нас за внешние пределы и мы видим больше мира, масштаб шоу расширяется. На самом деле это не что иное, как просто практические реалии тех мест. Теперь можно перемещать камеру, потому что персонажи перемещаются, и мы следуем за ними в пространстве. Я думаю, что эти два сезона – очень разные сериалы в этом смысле, потому что история разная. Первый сезон – это своего рода предпоказ, а второй сезон – в некотором роде второй акт, но, к сожалению, у нас нет третьего акта.

– Да, это очень хреново. Несмотря на то что Финчер не режиссирует все эпизоды, он считается мозгом этого сериала. Так ли все на самом деле?

– Я чувствовал огромную ответственность за контроль над стилистической реализацией, по крайней мере с точки зрения операторской работы, потому что режиссеры телесериалов, и, очевидно, не все режиссеры, которые у нас были, являются своего рода подмастерьями, но это интересная вещь, с которой на самом деле не встретишься в игровом кино. Если приходит такой режиссер, как Эндрю Доминик, и он якобы представитель авторского кино, все верно, и он снимает свои фильмы совсем не так, как Дэвид, и еще пишет свои собственные сценарии – для него войти в эту ситуацию было грандиозным испытанием. Режиссура на телевидении немного похожа на работу наемного прозаика. Что-то вроде: «Итак, на этой неделе ты пишешь для The New Yorker, и мне нужно, чтобы ты написал Shouts & Murmurs<sup>2</sup>». Ну, если вы обычно пишете для Vanity Fair, а теперь собираетесь написать Shouts & Murmurs, то вы

2 Еженедельная колонка сатиры и юмора, посвященная событиям политики и повседневной жизни. – Прим. пер.

прочтете предыдущие колонки и будете работать в их стиле, верно? У вас есть несколько редакторов на подхвате, и я в какой-то степени чувствовал ответственность и определенно оказывал некоторое давление на режиссеров, пытаюсь защитить целостность сериала. Не потому, что я чувствовал, будто режиссеры готовы ее нарушить, но наше шоу настолько специфично, что было важно оставаться в рамках того, что уже создано. Но Дэвид был там каждый день: на разводных репетициях, в команде технических специалистов, в команде режиссеров. Он помогал в выборе локаций, присутствовал на примерке костюмов, был абсолютно везде.

- Можно ли сказать, что его интересовало точное воссоздание атмосферы того времени?

- Что ж, действительно интересный вопрос. Я об этом не думал. Дэвид не сентиментальный режиссер, понимаете?

- Кроме шуток.

- Его не интересует сама тема ностальгии. Скорее ему интересна ностальгия как инструмент.

- Точно. Это большая разница.

- И он не лукавит и не эксплуатирует подобные вещи. Не хочу быть слишком критичным к сериалу «Безумцы», но нечто вроде «нанести помаду на волосы, подсветить всех и придать им гляцевый вид» – так бы Дэвид не поступил, изображая 1950-е или 1960-е годы. Я думаю, что он исходит из логики. Ему важны рациональное принятие решений и практичность. Один из принципов у него на съемочной площадке заключается в том, что, если у вас есть идея – и это касается всех членов съемочной группы – о том, как улучшить кадр, высказывайтесь. Но делайте это только в том случае, если ему действительно нужно это услышать, а не тогда, когда вам необходимо что-то сказать. Не старайтесь ради себя, старайтесь за сериал. Иначе вокруг вас будет окружение, где все говорят: «Нет, давайте поработаем над этим вместе». Но дело совсем не в эго, а в том, что всегда найдется тот, кто назовет это эго. К сожалению, большая часть творческой энергии в кинобизнесе исходит из этого принципа.

- Можете ли вы определенно вспомнить, как предложили то, что не просто прошло, но и было, знаете, созвучно знаменитой фразе Финчера: «Есть два способа сделать что-то, и другой способ неправильный»? Был ли у вас момент, когда вы сделали правильный выбор?

- М-м-м... да. В «Манке», вероятно, такого было больше, чем в «Охотнике за разумом». Кстати, когда Дэвид так говорит, он не утверждает, что его вариант всегда правильный.

- Мне всегда нравилась эта фраза, потому что, несмотря на то что она по-своему наглая и провокационная, по сути так, в конце концов, работают все.

- Об этом трудно судить, потому что альтернативы нелегко сформулировать, но, как вы знаете, большое значение в «Охотнике за разумом» имеет монтаж, и во многих случаях это связано с очень сложными постановочными и режиссерскими вопросами. В зависимости от вашего кинематографического словаря, эти сцены могут быстро стать невероятно сложными. Существует математический способ, с помощью которого я начал разбивать эти сцены на части, чтобы выяснить, как их ставить. Во многих таких сценах наступает момент, когда следует придерживаться какой-то определенной позиции. Вы должны исключить определенные



кадры из-за планирования. Они превращаются в своего рода логические головоломки, если вы снимаете сцены с формальным обрамлением в соответствии с изначальным замыслом. Итак, я думаю, есть несколько случаев, когда мы с Дэвидом не спорили, а обсуждали, с какой стороны снимать сцену или как подойти к монтажной последовательности. Вероятно, лучший пример – это сцена в эпизоде с Монти Рисселлом, которую Дэвид фактически переснимал как режиссер. В самом разгаре репетиции Монти уселся лицом к окну, а не к интервьюерам, и большая часть сцены разыгрывалась именно так. И я осветил его через передние окна – а с Дэвидом круто работать оператором, потому что он делает акцент на свете. Когда мы попробовали, он сказал: «Здорово, мы можем снимать отсюда, и получится подсветка, потому что вам захочется, чтобы свет падал из окон, и все будет освещено по краям. Получится фантастически, верно?» И я подтвердил: «Да, супер». Затем пришло время снимать Монти крупным планом с точки зрения Холта. Часть сцены он виден как бы в профиль, и на репетиции я подумал: «Мы должны снять крупный план, где он освещен, как я в данную минуту», а Дэвид такой: «Свет спереди?» Я говорю: «Нет, нет, получится красиво, все будет переливаться, и он вроде как говорит о своем отце, и мы поставим это...», а Дэвид такой: «Ну, не знаю, приятель. Например, вся сцена освещена сзади, края подсвечены, а затем вы хотите сделать крупный план парня в плоском переднем свете». Я подтвердил: «Да, давайте так сделаем». И знаете, мы поместили туда камеру, и это оказалось правильным решением. Тут дело не в моем авторстве идеи или чем-то еще, просто, я думаю, именно так отстаивается своя точка зрения, для этого и нужны сотрудники, верно? И Дэвид в конце концов согласился. Он такой: «Да, действительно красиво», и все сработало.

– Когда вы снимаете черно-белый фильм, такой как «Манк», что, по-вашему, вы не будете делать?

– Что ж, для начала мы с Дэвидом не слишком много рассуждаем о фильме. Не так уж много вопросов типа: «О, что мы будем делать?» Не так уж часто приходится сидеть в офисе и, типа, корпеть над нюансами. Что я делаю, когда работаю с ним, и в частности перед съемками «Манка», вполне очевидно: прочитал сценарий и просто проработал около двухсот кадров. Кадры из других фильмов, фото произведений изобразительного искусства, картин и тому подобное, и я собрал их в качестве визуальных референсов и просто отправил ему по электронной почте с некоторыми контекстуальными примечаниями. Например, это для такой-то сцены, а это для такой-то. Просто чтобы начать разговор, а не для того, чтобы сказать: «Вот так я вижу». Это нечто вроде: «Вот что мне показалось интересным». Что замечательно в Дэвиде и на что не способны многие режиссеры, так это то, что он определенно знает, чего хочет, и ему не требуется много времени, чтобы отбросить ненужное. Процесс отсеивания простой: «да», «нет», «мне нужно увидеть больше», «думаю, это интересно», «абсолютно нет, мы так делать не будем». Он очень категоричен, но не потому, что не восприимчив к идеям, он просто действительно умеет их оценивать по существу. Я взял за основу эти двести кадров, а потом сократил их количество.

Но, отвечая на ваш вопрос, это не было похоже на «Давайте снимем ремейк "Гражданина Кейна"». Я снял несколько черно-белых рекламных роликов и несколько черно-белых музыкальных клипов, и очевидно, я снимал черно-белые фильмы в киношколе. Черно-белое изображение для оператора соблазнительно, как пение сирен. Легко пойти по этому пути, и я шепчу вам: «Нет, идите сюда, жесткие тени и жалюзи, это будет

здорово; зрители будут смотреть и говорить: "О, он сделал...". И я очень волновался, не будучи уверен, что сделаю как надо и привлеку внимание к своей работе или совершу неправильный выбор, потому что я был воодушевлен черно-белой съемкой. Вы сами часто сталкиваетесь с подобным. В телесериалах есть такие символические черно-белые сцены, например: «Давайте сделаем нуарный эпизод!» Я был в ужасе от этого, потому что никому не хочется, чтобы люди говорили: «Жалкая пародия» или «Слишком претенциозно», понимаете?

У нас с Дэвидом определенно были беседы на раннем этапе, когда мы говорили: «Хорошо, в каноне черно-белой съемки существует невероятный спектр техники и стиля, от гламура до нуара и реализма, и мы можем относиться с почтением ко всему этому в контексте сцен и эпизодов». И вы это видите. В «Манке» есть моменты, когда я, возможно, немного перегнул палку. Я всегда немного беспокоюсь по этому поводу. Офис Тальберга оформлен в классическом стиле голливудской дневной тени в интерьере, с венецианскими жалюзи и узорами от них на стенах. Фильм стилизован, но, надеюсь, он не привлекает к себе столько внимания визуально, что зритель теряет связь с происходящим на экране.

– Я не могу смириться с мыслью, что, по мнению многих критиков фильма, «Манк» – это любовное послание к кино. У меня вопрос: доводилось ли им когда-нибудь раньше читать любовные письма? Это не любовное письмо. В фильме видна привязанность, но это еще не все.

– Верно. В последнее время меня часто спрашивают: «Ну почему вы не снимали на пленку? Предполагается, что это черно-белый фильм. Почему вы не снимали на пленку?» И мой ответ всегда один и тот же. Он таков: «Если вы хотите стабильных, предсказуемых результатов, пленка – худший вариант». Если вас интересует спонтанность, непредсказуемое волшебство и счастливая случайность, пленка отлично подойдет, и я не утверждаю, что она лучше или хуже цифры, но Дэвид не заинтересован в том, чтобы его так удивляли. И он абсолютно не заинтересован в трате 200 000 долларов за съемочный день из-за приверженности к старой школе.





# БЛАГОДАРНОСТИ

От автора:

Говорят, бог любит троицу, что не мешает мне надеяться, что когда-нибудь я напишу четвертую книгу – а может, и пятую? Или шестую? Почему бы и нет – на фоне повышения береговых линий и Дональда Трампа, рассматривающего возможность еще раз баллотироваться в Белый дом? – в тандеме с [издательством] Abrams и [журналом о кино] Little White Lies. Или, может быть, у нас закончились достойные авторы? Рассудительному Эрику Клопферу, всегда гибкому Клайву Уилсону и особенно серьезному Дэвиду Дженкинсу, который спокойно руководил написанием, редактированием и выпуском «Игр разума» (и придумал название) в период, когда рабочие пространства были превращены в комнаты страха, а сотрудничество зависело от социальных сетей, я говорю: спасибо вам, и [пограничным голосом Уильяма Сомерсета] я буду рядом.

«Игры разума» были сверстаны Фабрицио Фестой, Олесей Липской, Ханной Найтингейл и Терцией Нэш. Их работа, я полагаю, говорит сама за себя. Благодарю также Адама Вудворда из Little White Lies за обычную помощь, не привлекающую внимания.

Виной ли тому страх перед неспособностью ясно мыслить в разгар странного года или тот факт, что Дэвид Финчер – крепкий орешек, но на этот раз я собрал больше мозгов для проекта, чем обычно. Уважение, благодарность и дружеские объятия Стиву Макфарлейну, Сидни Урбанеку, Нилу Бадахуру, Кэму Коллинзу, Девике Гириш, Хейли Млотек, Лидии Огванг, Кортни Дакворт, Барту Тесте, Данелле Элиав, Фелипе Фуртадо, Элизабет Нельсон (и мистеру Стайлу), Дарре Тейтель, Блейку Ховарду, Иману Бунду, Марку Перансону, Джесси Хокен, Майклу Корески и Wife Guys (Бронвин, Мэг, Мэллори, Бену, Тине и Адаре). Особая благодарность моим редакторам из Ringer и соратникам Финчера Шону Феннесси и Крису Райану, которые позволили использовать некоторые статьи, написанные мной для сайта несколько лет назад, в главе о «Зодиаке», а также Джейсону Галлахеру, Эндрю Груттадро, Майлзу Суррею и Моузу Бергманну.

Всем, кто размышляет о написании книги – любого объема, в любом стиле и на любую тему, – я бы посоветовал обратиться к людям, которые действительно дадут вам хороший совет. София Майсторович, Брендан Бойл и Мадлен Уолл внесли свой вклад в эту книгу путем вычитывания, замен и саркастических комментариев. Последнее, по моему опыту, является самым верным показателем того, что человеку безразлично. Судя по реакции, им было совсем безразлично.

Специалист по «Исчезнувшей» (и «старшая жена гарема») Анна Свенсон выполняла двойную работу, одновременно являясь нашим главным исследователем и связным по вопросам интервью; она сыграла важную роль в обеспечении участия большинства артистов, которые фигурируют в этой книге. Я хотел бы поблагодарить Джеффа Кроненвета, Артура Макса, Джона Кэрролла Линча, Ларей Мэйфилд, Эрика Мессершмидта, Холта Маккэллани и Энгуса Уолла за уделенное время и откровенность. Викрам Мурти, прекрасный кинокритик, предоставил своевременную дословную расшифровку и поделился полезными мыслями об интервью и проекте в целом.

# ИЛЛЮСТРАЦИИ

|   |                   |
|---|-------------------|
| «Семь»/«Зодиак»                           | Ана Годис         |
| «Чужой 3» / «Комната страха»              | Маргарита Моротти |
| «Игра» / «Бойцовский клуб»                | Кингсли Небечи    |
| «Загадочная история Бенджамина Баттона» / |                   |
| «Социальная сеть»                         | Фрейя Беттс       |
| «Девушка с татуировкой дракона» /         |                   |
| «Исчезнувшая»                             | Сяо-Рон Ченг      |
| «Манк»                                    | Джексон Нортон    |

Я в долгу перед Чхве Ду-хо за то, что он пригласил Пона Чжун-хо для написания краткого красивого предисловия, которое предваряет эту книгу, и перед режиссером Поном за его слова и, конечно же, за его собственное кино, которое я бы определил (в соответствии с выбранной им таксономией) как красиво изогнутые, но все же острые восьмерки из колючей проволоки.

Я, как всегда, благодарен близкому кругу, который за последний год удвоил свою спасательную роль: Мэтту и Сьюзи; Сэнди (бабушке) и Весе (папе); Эвелин (бабушке) и Дэвиду (Зейд). И навсегда в моем сердце (и больше, чем когда-либо, в моем личном пространстве) Таня, Леа и Эйвери. Последняя родилась при необычных обстоятельствах, когда «Игры разума» приближались к финишу, и на момент написания этой статьи она похожа на Баттона. Я только надеюсь, что она не повзрослеет слишком быстро.

# ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Ключ

(tl) вверху слева (bl) внизу слева  
(tm) вверху посередине (bm) внизу посередине  
(tr) вверху справа (br) внизу справа

**8** Photo 12/Alamy Stock Photo  
**9** Uber Bilder/Alamy Stock Photo  
**10** Collection Christophel/Alamy Stock Photo  
**11** New Line Cinema/courtesy Everett Collection  
**12** SPUTNIK/Alamy Stock Photo  
**14** Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo  
**15** AF archive/Alamy Stock Photo  
**16** Paramount Pictures/Penthouse Video/  
Long Road Productions  
**17** World History Archive/Alamy Stock Photo  
**18** AA Film Archive/Alamy Stock Photo  
**19** Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo  
**26** imageBROKER/Alamy Stock Photo  
Uros Poteko/Alamy Stock Photo  
**27** Thomas Bethge/Alamy Stock Photo  
**44** Collection Christophel/Alamy Stock Photo (tl)  
Moviestore Collection Ltd/Alamy Stock Photo (tm)  
Martin Shields/Alamy Stock Photo (tr)  
Zip Lexing/Alamy Stock Photo (bm)  
The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo (br)  
**45** Artokoloro/Alamy Stock Photo (tl)  
RCHIVIO GBB/Alamy Stock Photo (tr)  
JHPhoto/Alamy Stock Photo (bl)  
Richard Levine/Alamy Stock Photo (br)  
**46-47** Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo  
**68** Archive PL/Alamy Stock Photo (tl)  
GL Archive/Alamy Stock Photo (tm)  
Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo (bm)  
Photo 12/Alamy Stock Photo (br)  
**69** AF archive/Alamy Stock Photo (bl)  
Shawshots/Alamy Stock Photo (br)  
**70-71** WARNER BROS. PICTURES/Album  
**86** Marc Tielemans/Alamy Stock Photo  
theLIME/Alamy Stock Photo  
Jorge Pérez/Alamy Stock Photo  
**87** roibu/Alamy Stock Photo  
Marc Tielemans/Alamy Stock Photo  
**102** Moviestore Collection Ltd/Alamy Stock Photo (tl)  
SilverScreen/Alamy Stock Photo (tm)  
Records/Alamy Stock Photo (bl)  
Universal Art Archive/Alamy Stock Photo (bm)  
jvphoto/Alamy Stock Photo (br)  
**103** Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (tl)  
Records/Alamy Stock Photo (tr)  
AF Fotografie/Alamy Stock Photo (tl)  
Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo (tr)  
**104-105** Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo  
**117-118** Album/Alamy Stock Photo  
**120** p.portal.photo/Alamy Stock Photo (tm)  
Album/Alamy Stock Photo (tr)  
Andrew Wakeford/Alamy Stock Photo (bl)  
Moviestore Collection Ltd/Alamy Stock Photo (bm)  
Michael Brooks/Alamy Stock Photo (br)

**121** Album/Alamy Stock Photo (tl)  
SilverScreen/Alamy Stock Photo (tr)  
SilverScreen/Alamy Stock Photo (bl)  
World History Archive/Alamy Stock Photo (br)  
**122-123** AF archive/Alamy Stock Photo  
**124** Sergey Tolmachev/Alamy Stock Photo  
AGB Photo Library/Alamy Stock Photo  
**125** Universal Images Group North America LLC/  
Alamy Stock Photo  
**142** Album/Alamy Stock Photo (tl)  
Everett Collection, Inc./Alamy Stock Photo (tm)  
Allstar Picture Library Ltd./RKO/  
Alamy Stock Photo (tr)  
Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (bl)  
Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (bm)  
AF archive/Alamy Stock Photo (br)  
**143** Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (tl)  
Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo (tr)  
Everett Collection Inc/Alamy Stock Photo (bl)  
Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo (br)  
**144-145** Album/Alamy Stock Photo  
**164** Everett Collection, Inc./Alamy Stock Photo (tl)  
Retro AdArchives/Alamy Stock Photo (tr)  
Keystone Press/Alamy Stock Photo (bl)  
Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (br)  
**165** AA Film Archive/Alamy Stock Photo (tl)  
incamerastock/Alamy Stock Photo (bl)  
Granger Historical Picture Archive/  
Alamy Stock Photo (br)  
**165** AA Film Archive/Alamy Stock Photo (tl)  
**168** AKP Photos/Alamy Stock Photo  
Artur Golbert/Alamy Stock Photo  
ML Harris/Alamy Stock Photo  
**169** B Christopher/Alamy Stock Photo  
Jan Miks/Alamy Stock Photo  
**186** Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (tl)  
Chronicle/Alamy Stock Photo (tm)  
Granger Historical Picture Archive/  
Alamy Stock Photo (tr)  
Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo (br)  
The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo (bm)  
movies/Alamy Stock Photo (bl)  
**187** Granger Historical Picture Archive/  
Alamy Stock Photo (tl)  
Collection Christophel/Alamy Stock Photo (tr)  
AF archive/Alamy Stock Photo (br)  
Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (bl)  
**188-189** AF archive/Alamy Stock Photo  
**206** Pictorial Press Ltd/Alamy Stock Photo (tm)  
Arcadelmages/Alamy Stock Photo (tr)  
Collection Christophel/Alamy Stock Photo (bl)  
**207** AF archive/Alamy Stock Photo (tl)  
Retro AdArchives/Alamy Stock Photo (tr)  
United Archives GmbH/Alamy Stock Photo (bl)  
36Ob/Alamy Stock Photo (br)

**208-209** Collection Christophel/Alamy Stock Photo  
**210** Derek Croucher/Alamy Stock Photo  
Ted Kinsman/Alamy Stock Photo  
Lu Ming/Alamy Stock Photo  
Jacqueline Schmid/Alamy Stock Photo  
**211** Lasse Kristensen/Alamy Stock Photo  
**228** MARKA/Alamy Stock Photo (tl)  
Classic Image/Alamy Stock Photo (tm)  
WARNER BROS. PICTURES/  
KUBRICK ESTATE/Album (bm)  
Masheter Movie Archive/Alamy Stock Photo (br)  
**229** APL Archive/Alamy Stock Photo (bl)  
Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo (br)  
**230-231** WENN Rights Ltd/Alamy Stock Photo  
**248** The Protected Art Archive/Alamy Stock Photo (tl)  
WARNER BROS. PICTURES/Album (tr)  
Steve Grayson/Pool via CNP (bl)  
Barry King/Alamy Stock Photo (bm)  
ScreenProd/Photononstop/Alamy Stock Photo (br)  
**249** Allstar Picture Library Ltd./Alamy Stock Photo (tl)  
Universal Art Archive/Alamy Stock Photo (tr)  
Historic Collection/Alamy Stock Photo (bl)  
AF archive/Alamy Stock Photo (br)  
**250-251** PictureLux/The Hollywood Archive/Alamy  
Stock Photo  
**253** vitacop/Alamy Stock Photo  
Gino's Premium Images/Alamy Stock Photo  
Nicholas Eveleigh/Alamy Stock Photo  
Mark Poprocki/Alamy Stock Photo  
**254** trekandshoot/Alamy Stock Photo  
**268-269** Album/Alamy Stock Photo  
**270** Photo 12/Alamy Stock Photo  
**274** TCD/Prod.DB/Alamy Stock Photo  
**279** AF archive/Alamy Stock Photo  
**282** Photo 12/Alamy Stock Photo  
**286** AA Film Archive/Alamy Stock Photo  
**288** LANDMARK MEDIA/Alamy Stock Photo  
**295** PictureLux/The Hollywood Archive/  
Alamy Stock Photo  
**304** Calvin Thomas  
**Back** Photo 12/Alamy Stock Photo

Были предприняты все усилия, чтобы установить владельцев авторских прав и получить их разрешение на использование материалов, защищенных авторским правом. Издатель приносит извинения за любые ошибки или упущения и будет благодарен за уведомление о любых исправлениях, которые должны быть включены в будущие перепечатки или издания этой книги.



# УКАЗАТЕЛЬ

## А

А теперь не смотри (Роуг), 37  
 Абдул, Пола, 21, 23  
 Айвз, Чарльз, 49, 55, 65  
 Айзенберг, Джесси, 194, 197, 220, 274  
 Аллен, Артур Ли, 65, 66, 67, 247  
 Альварес, Федерико, 227  
 «Американская перспектива», 261–262  
 «Американский идиот» (Грин Дэй), 162  
 «Американский пирог» (Вайц), 199, 207  
 «Американский психопат» (фильм), 131  
 «Американский психопат» (Эллис), 33, 45  
 Американское кино (Саррис), 10  
 Андерсон, Пол Томас, 22, 154, 203  
 Антониони, Микеланджело, 134, 135, 229  
 «Анхойзер-Буш», 10, 21, 25  
 Араског, Джули, 40  
 Аффлек, Бен, 237, 245, 246, 258, 279  
 Аш, Марк, 216

## Б

Бакстер, Кирк, 78–79, 175, 187, 195, 207, 216, 229, 246, 249, 260, 282  
 «Банки с супом "Кэмпбелл"» (Уорхол), 34, 44  
 Барнс, Лиза, 238  
 Бахау, Патрик, 111  
 «Бегущий по лезвию» (Скотт), 22, 93, 224, 229  
 Бейкер, Кэти, 197  
 Бейкер, Питер К., 152  
 Бейли, Ричард, 126  
 Беккер, Харольд, 202, 207  
 Бенджамин Баттон (Финчер), 176, 178, 179, 183–184  
 Бергман, Ингмар, 165  
 Бергсон, Анри, 186  
 Берден, Крис, 28–29, 32, 42, 44  
 Бёрк, Том, 8, 9, 261  
 Берковиц, Дэвид, 79, 84  
 «Бестолочь» (Хайсмит), 236, 248  
 «Бешеные псы» (Тарантино), 213  
 Бланшетт, Кейт, 175, 184, 186, 187  
 «Бог ей судья» (Шталь), 248  
 «Богема», 162–163  
 Бодлер, Шарль, 37, 40, 44  
 Бойл, Брендан, 204  
 «Бойцовский клуб» (Финчер)  
 «Чужой 3» и, 95  
 Бенджамин Баттон и, 176, 178, 183–184  
 «Татуировка дракона» и, 216, 220, 221, 227  
 «Игра» и, 135  
 «Исчезнувшая» и, 240, 245  
 «Манк» и, 258, 267  
 «Охотник за разумом» и, 78  
 обзор, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 25, 146–167  
 «Комната страха» и, 107, 110, 111, 114, 119  
 «Социальная сеть» и, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200  
 «Зодиак» и, 62, 67  
 Болдуин, Алек, 202  
 «Бомбаст» (Пинкертон), 240  
 «Бонни и Клайд» (Пенн), 57

Боутс, Брент, 88  
 Бренкетто, Джон, 130, 143  
 «Братья Манкевич» (Штерн), 263  
 Браунинг, Марк, 9  
 Бретон, Андре, 164  
 Бринкманн, Колин, 267  
 Бриттон, Камерон, 79, 82, 291  
 Броуди, Ричард, 261  
 Брюс, Ричард Фрэнсис, 40  
 Буллит (Йетс), 60, 69  
 Бурман, Марк, 95  
 Бьюкэнэн, Йэн, 113  
 Бэйл, Кристиан, 131

## В

«В пещере горного короля» (Григ), 9, 198  
 Валиченти, Сонни, 83  
 ван Вагенинген, Йорик, 224  
 Вандербилт, Джеймс, 52, 54, 69  
 «Великий Гэтсби» (Фицджеральд), 153, 160, 162, 171, 184, 185, 186, 203  
 Вентура, Элберт, 175  
 «Веревка» (Хичкок), 114  
 Верховен, Пол, 60, 133, 142, 245  
 Воннегут, Курт, 228  
 «Вопрос, оставшийся без ответа» (Айвз), 49, 55, 65  
 «Врата рая» (Чимино), 95  
 «Вся президентская рать» (Пакула), 15, 55, 62, 69  
 «Вторжение похитителей тел» (Кауфман), 60, 68, 132  
 «Выпускник» (Николс), 155, 164  
 «Выстрел» (Бёрден), 28–29, 32, 42, 44

## Г

Г. И. Джейн, 95–96  
 Ганс, Абель, 178, 187  
 Гейгер, Г. Р., 97  
 Герц, Барри, 152  
 Гибни, Райан, 107  
 Гибсон, Уильям, 94, 102  
 Гайлер, Дэвид, 95, 103  
 Гловер, Брайан, 93, 100, 287  
 Говард, Арлисс, 260  
 Годар, Жан-Люк, 150, 164  
 «Голдфингер» (Хэмилтон), 221, 228  
 «Головокружение» (Хичкок), 60, 119  
 «Готова на всё» (Беккер), 202, 207  
 «Гражданин Кейн» (Уэллс), 203, 206, 207, см. также «Манк» (Финчер)  
 «Грайндхаус» (Тарантино и Родригес), 55  
 Грофф, Джонатан, 76, 82, 84–85  
 Грейс, Нэнси, 238, 248  
 Грейсмит, Роберт, 52, 54, 55, 65–66. см. также «Зодиак» (Финчер)  
 Григ, Эдвард, 9, 198  
 Гриф, 85, 195, 199, 236  
 Гросс, Ханна, 82  
 Грум, Уинстон, 176  
 Грэм, Энид, 83  
 «Грязный Гарри» (Сигел), 32–33, 60, 61, 69

## Д

Дайер, Ричард, 34, 163  
 Даргис, Манола, 65, 195, 197, 267  
 Даттон, Чарльз С., 97, 100, 288

Дауни-младший, Роберт, 17, 61, 62, 63  
 «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (Годар), 150, 164  
 «Двойник», 23  
 Де Лозирика, Чарльз, 94, 95  
 «Девушка с татуировкой дракона» (Финчер)  
 «Бенджамин Баттон» и, 184  
 «Исчезнувшая» и, 233, 236, 237, 239, 241, 245  
 «Манк» и, 258  
 «Охотник за разумом» и, 75, 77  
 обзор, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 24, 25, 212–231  
 Демме, Джонатан, 33, 36, 44, 82, 112, 285  
 ДеПальма, Брайан, 20, 246–247, 249  
 Дженкинс, Дэвид, 197  
 Джилленхол, Джейк, 52, 61, 63, 77  
 Джонс, Спайк, 176  
 Джонс, Кент, 52, 178, 184, 238  
 Джонс, Рашида, 203  
 Джонсон, Дакота, 202  
 Джонсон, Ким К. П., 228  
 Джордано, Изабель, 24  
 Дидион, Джоан, 60  
 Диккенс, Ким, 240, 245  
 Дилан, Боб, 57  
 Дин, Джеймс, 179, 186  
 Диоген, 165  
 До, Стивен, 190  
 Доббинс, Аманда, 236  
 «Дождаться темноты» (Янг), 113, 121  
 «Долгое завтра» (О’Бэннон, Мёбиус), 102  
 Донг, Келли, 15, 258  
 Донован, 57, 132  
 Дрейер, Карл Теодор, 97, 103  
 Дуглас, Джон Э., 76  
 Дуглас, Майкл, 127–130, 131, 132, 133, 135, 140, 142, 245  
 «Дэвид Финчер: Интервью» (Кнапп), 9  
 Дэнс, Чарльз, 263–266

## Е

«Его девушка Пятница» (Хоукс), 197, 206, 247

## Ж

Жиро, Жан Мёбиус, 102

## З

«Заводной апельсин» (Кубрик), 100, 143, 162, 213, 228, 246  
 «Загадочная история Бенджамина Баттона» (Приор), 176  
 «Загадочная история Бенджамина Баттона» (Финчер)  
 «Татуировка дракона» и, 216, 221  
 «Манк» и, 258  
 обзор, 16, 17, 18, 170–189  
 «Социальная сеть» и, 195, 196, 197, 205  
 «Заговор ЯлараллакcЯ (Пакула), 130, 134, 139, 142  
 Зарваш, Река, 236  
 «Зеленый туман» (Мэддин), 60  
 Зингер, Рэйчел, 159  
 Зискин, Лора, 153

«Знаки» (Шьямалан), 113  
 «Зодиак» (Финчер), 52, 54–55, 62, 63, 67

## И

«Игра» (Финчер),  
 «Татуировка дракона» и, 216, 227  
 «Бойцовский клуб» и, 147, 150, 154, 159, 163  
 «Исчезнувшая» и, 239  
 «Охотник за разумом» и, 75  
 обзор, 8, 13, 15, 17, 18, 19, 60, 126–145  
 «Комната страха» и, 110, 119  
 «Зодиак» и, 52  
 «Изнанка долины кукол» (Майер), 165  
 «Искусственный рай» (Courtier), 57  
 «Искусство заголовка», 110–111, 221  
 Иствуд, Клинт, 61, 69, 176, 187  
 «Исчезнувшая» (Финчер) 233, 236, 237, 239, 241, 245, 246, 247  
 «Бенджамин Баттон» и, 184  
 «Игра» и, 131, 133, 134  
 «Манк» и, 258, 260, 267  
 «Охотник за разумом» и, 77  
 обзор, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 25, 232–251  
 «Комната страха» и, 119

## К

«К северу через северо-запад» (Хичкок), 110, 115, 120  
 Кавелл, Стэнли, 236–237, 247  
 «Казенный дом» (Хилл), 102  
 «Казино Рояль», 221  
 Калавита, Марко, 12  
 Каплан, Майкл, 132  
 Капоте, Труман, 52, 68  
 Капра, Фрэнк, 142  
 Карлссон, Бенгт С., 224  
 Картер, Хелена Бонем, 159–160, 220, 277  
 «Карточный домик» (Финчер), 8, 15, 18, 75, 76  
 Катлер, Аарон, 195–196  
 Кауфман, Филипп, 60, 68, 132  
 Квик, Грег, 131  
 Квирин, Марк, 165  
 Келер, Сезин, 160  
 Келлерхаус, Нил, 221, 254  
 Келли, Джин, 134  
 Келли, Дэйв, 176  
 Кеннеди, Кэтлин, 176  
 Кепп, Дэвид, 107–108, 112, 118, 121  
 Кервальд, Кевин, 88  
 Кидман, Николь, 110  
 Кинг, Стивен, 120  
 Кинг-Льюис, Эмма, 48  
 Кингсли, Фердинанд, 261  
 Кёрк, Лола, 241  
 Кирхер, Афанасий, 101, 103  
 Кларк, Гарри, 44  
 Кленнон, Дэвид, 238  
 Клири, Беверли, 241, 249  
 Клис, Рен, 216  
 Клоуз, Глен, 133  
 «Клуб радости и удачи» (Ван), 152, 153, 165  
 Ключ, Уилсон Брайан, 164  
 Кнапп, Лоуренс, 9, 15  
 «Книга Марджери Кемпе», 102

Кобейн, Курт, 161, 163  
Кокран, Джонни, 238, 248  
Кокс, Брайан, 57, 61  
Кокто, Жан, 178  
Коламбус, Крис, 92, 115, 120  
Коллайдер, 12, 160  
Коллинз, К. Остин, 9  
Коллинз, Лили, 260  
«Комната страха» (Финчер)  
    «Чужой 3» и, 95, 100  
    «Бенджамин Баттон» и, 176, 179  
    «Татуировка дракона» и, 216  
    «Бойцовский клуб» и, 155  
    «Игра» и, 131, 132, 141  
    обзор, 8, 10, 13, 15, 17, 18, 24, 106–123  
    «Социальная сеть» и, 196  
    «Зодиак» и, 52  
Конджи, Дариус, 37, 45, 110, 121  
Коннелл, Ричард, 69  
Котеас, Элиас, 65, 178  
Коэн, Джоэл и Итан, 65, 258, 283, 286  
Крейг, Дэниел, 221, 226, 282  
Крозерс, Скэтмен, 100, 179  
Кроненберг, Дэвид, 206  
Кроненвет, Джефф, 153, 155, 165, 207, 216, 229, 246, 249, 272–276, 291  
Кроненвет, Джордан, 93, 272  
Кросс, Джозеф, 262  
Кубрик, Стэнли, 16, 20, 97, 100, 112, 119, 120, 143, 153, 159, 162, 187, 213, 228, 246, 248  
Кудиш, Марк, 83  
Кун, Кэрри, 17, 240  
Куни, Дженни, 132  
Купер, Кайл, 28, 33, 55, 281  
Купер, Оливер, 84  
Куррье, Кевин, 57, 194  
«Куращий плод» (реклама), 21, 22, 23, 25  
Кэйл, Полин, 12, 13, 15, 20, 22, 111, 133, 263  
Кэмерон, Джеймс, 89, 92, 94, 95, 97, 100, 101, 103, 176  
«Кэрри» (Де Пальма), 246–247, 249  
Кэрринджер, Роберт, 263

**Л**  
«Лабиринт Минотавра» (Кирхер), 101, 103  
Лавандье, Ив, 114–115  
Лагеркранц, Дэвид, 219, 227  
Лазич, Мануэла, 183, 184  
Ламберт, Мэри, 23  
Ланг, Фриц, 9, 10, 15, 22, 32, 45, 62, 97  
Ландау, Джон, 95  
Ландекич, Лола, 111  
Ларссон, Стиг, 213, 217, 218–219, 220, 221, 224, 226, 227, 228, 241  
Леви, Эрин, 75  
Лейн, Энтони, 114  
Лейси, Сара, 202  
Лестер, Ричард, 20  
Лето, Джаред, 115, 118, 119, 162  
Ли, Натан, 52  
Ливингстон, Кристофер, 85  
Линнетт, Ричард, 22  
Линсон, Арт, 154  
Линч, Джон Кэрролл, 5, 65, 66, 67, 283–287  
Линч, Дэвид, 10, 17, 75, 140  
«Лолита» (Кубрик), 153  
Лоусон, Ричард, 224  
Лукас, Джордж, 16, 17  
«Лучший. Фильм. Года». (Рафтери), 154

Лэмби, Райан, 40  
Мавроматес, Питер, 75

**М**  
«М убийца» (Ланг), 9, 10, 15, 32, 45, 62  
Магнуссон, Энн, 111  
Мадонна, 12, 17, 21, 23, 24, 25, 93, 97, 102, 266  
«Мадинка» (О'Коннор), 103  
Майкл, Джордж, 12, 21, 24, 272  
Майлз, Кортни, 75  
Макбрайд, Джозеф, 13  
Макганн, Пол, 97  
макгаффин, 114–115, 118  
Макдорманд, Фрэнсис, 65, 283, 286  
Маккарделл, Клэр, 187  
Маккуин, Стив, 60, 69  
Маккэллани, Холт, 75, 77, 84, 85, 100, 161, 287–290  
Маклеод, Норман 3., 164  
Макс, Артур, 34, 111  
Макфарлейн, Стив, 25  
Макфэйл, Энгус, 114–115  
Малкэхи, Рассел, 20 лет  
«Малыш» (Чаплин), 186  
«Манк» (Финчер)  
    «Охотник за разумом» и, 85  
    обзор, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 254–269  
Мара, Руни, 25, 82, 197, 202, 220, 221, 224, 226–227, 274, 276, 279  
Марон, Марк, 17 лет  
Маршалл, Фрэнк, 176  
Маслин, Джанет, 34, 37, 131  
Мезрич, Бен, 194, 206, 207  
Майер, Расс, 165  
Мейерсон, Гарольд, 261–262  
Мейровиц, Мордехай, 239–240  
Менкен, Х. Л., 203  
Мерриман, Ричард, 263  
Мессершмидт, Эрик, 260, 289, 291–295  
«Метрополис» (Ланг), 97  
Микэник, Билл, 153  
Миддлтон, Таппенс, 266  
«Миллениум» (Ларссон), 219, 221, 227, 229  
Миллер, Мэтт, 152  
Миллер, Тим, 221  
«Миллиардеры поневоле» (Мезрич), 194, 207  
Мингелла, Макс, 196, 197  
Миранда, Клаудио, 183, 187  
«Миссия невыполнима» (телесериал), 142  
«Мои 60 незабываемых игр» (Фишер), 229  
«Молчание ягнят» (Демме), 33, 36, 44, 82, 112, 285  
Моррис, Уэсли, 220  
Мосс, Грегори, 101 год  
Мостоу, Джонатан, 130  
«Мосты округа Мэдисон» (Иствуд), 176, 187  
Моттрам, Джеймс, 23  
Мохади, Рампай, 179  
Мур, Дени, 95–96  
Мэддин, Гай, 60  
Мэйфилд, Ларей, 5, 271, 276–279, 287  
Мэнсон, Чарльз, 32, 55, 57, 76, 79, 84

**Н**  
«На вершине мира» (Рокуэлл), 68  
«Не оглядываясь» (Пеннебейкер), 57

«Невероятная жизнь Уолтера Митти» (Маклеод), 164  
Николс, Майк, 155, 164  
Нильсен, Бьянка, 113–114  
«Нисходящая спираль» (Nine Inch Nails), 34  
Нортон, Эдвард, 147, 150, 154, 155, 159

**О**  
«Обвиняемые», 112  
О'Бэннон, Дэн, 102  
«Один дома» (Columbus), 92, 115, 120  
«Окно во двор» (Хичкок), 111, 121  
О'Коннор, Шинейд, 95, 103  
Олдман, Гэри, 255, 258, 263, 267  
Олшэйкер, Марк, 76  
Опли, Нильс Арден, 219  
«Основной инстинкт» (Верховен), 60, 133, 142, 245  
«Отель Stanley» (Эстес-Парк, Колорадо), 120  
«Офицер и шпион» (Ганс), 178, 187  
«Охотник за разумом» (Финчер)  
    обзор, 9, 15, 18, 72–85  
    «Социальная сеть» и, 204

**П**  
Пайк, Розамунд, 233, 279  
Пакула, Алан Дж., 15, 55, 62, 69, 130, 134, 139, 142  
Паланик, Чак, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 165  
Пантер, Б.Л., 24  
«Парк Юрского периода», 107  
Пауэлл, Майкл, 32  
Пекинпа, Сэм, 111, 119, 120, 143  
Пелфри, Том, 255  
Пенн, Артур, 57  
Пенн, Шон, 110, 130  
Пеннебейкер, Д. А., 57  
Пенхалл, Джо, 75  
Пеппи Длинныйчулок, 221, 228, 241  
Перри, Тайлер, 237, 238, 248  
«Персона» (Бергман), 165  
Песня, Бренда, 202  
«Печать зла» (Уэллс), 114  
Пикетт, Рекс, 92  
Пинкертон, Ник, 15, 134, 196, 240  
Пирс, Гарет, 93–95  
Пирс, Невада, 12  
Питт, Брэд, 15–17, 29, 32, 36, 43, 147, 150, 154, 160, 161, 174, 175, 176, 179, 183, 245, 277–279  
«Плейлист», 12  
«Плохая тема», 113  
По, Эдгар Аллан, 40, 44  
«Подглядывающий» (Пауэлл), 32  
«Поиски счастья» (Кавелл), 236–237, 247  
Полсон, Роберт, 156, 159, 160  
«Поющие под дождем», 134  
Преминджер, Отто, 195–196  
«Премьер», 92  
Прикетт, Николь, 203  
«Принесите мне голову Альфредо Гарсии» (Пекинпа), 143  
Приор, Дэвид, 176  
«Пробуждение» (Шопен), 245, 248  
«Психо» (Хичкок), 32, 44, 57, 247  
Путербарг, Парк, 20  
Пэлтроу, Гвинет, 32, 42, 63, 133

**Р**  
Рабин, Натан, 159  
Райан, Крис, 23  
Ратаковски, Эмили, 238  
Рафтери, Брайан, 154  
Раш, Ричард, 142  
Ребхорн, Джеймс, 130  
«Реверс», 175, 217  
Редфорд, Роберт, 62  
Резнор, Трент, 198, 199, 216, 246, 282  
Рейлсбэк, Стив, 134  
Ресслер, Роджер, 77  
Рирдон, Кива, 246  
Родригес, Роберт, 55  
Розенберг, Стюарт, 92, 101, 102  
«Роковое влечение», 133  
Роквелл, Норман, 57, 68  
Романек, Марк, 23  
Росс, Атиккус, 198, 199, 216, 246  
Росс, Закари Скотт, 84  
Рот, Эрик, 176, 178, 179, 186, 187  
Ротман, Джошуа, 240  
Роулингс, Тери, 103  
Роуг, Николас, 37  
Рубенс, Питер Пол, 165  
Рудин, Скотт, 17, 199, 219  
Руффало, Марк, 49, 52, 62–63

**С**  
«С широко закрытыми глазами» (Кубрик), 246, 248  
Сазерленд, Дональд, 132  
Салам, Майя, 152  
«Самая опасная игра» (Коннелл), 8, 61, 69  
Саммерс, Ларри, 204  
Саррис, Эндрю, 9, 10  
Суикорд, Робин, 176, 184  
«Связанные насмерть» (Кроненберг), 206  
Севиньи, Хлоя, 63  
Сейфрид, Аманда, 266  
«Семь» (Финчер)  
    «Чужой 3» и, 95, 97, 100, 101  
    «Бенджамин Баттон» и, 179  
    «Татуировка Дракона» и, 216, 221, 224  
    «Бойцовский клуб» и, 159, 163  
    «Игра» и, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 141  
    «Исчезнувшая» и, 239, 246, 247  
    «Охотник за разумом» и, 75, 76, 77, 78, 82, 84  
    обзор, 8, 9, 12, 13, 18, 25, 28–47  
    «Комната страха» и, 107, 111, 115, 119  
    «Социальная сеть» и, 195, 198, 204  
    «Зодиак» и, 54–55, 62, 63  
Серверис, Майкл, 84  
Сечер, Бенджамин, 217  
Сигел, Дон, 32–33, 60, 61, 69  
Симпсон, Джимми, 66  
«Симулянт», 197  
Синиз, Гэри, 183  
«Сияние» (Кубрик), 16, 100, 112, 120  
«Сказки века джаза» (Фицджеральд), 171–174  
Скай, Айон, 65  
Скарсгард, Стеллан, 221, 224  
Скотт, А. О., 224  
Скотт, Ридли, 22, 92, 93, 97, 100, 224, 229  
Смит, Гэвин, 153  
Смит, Коттер, 79



Сноу, Филиппа, 236  
«Соблазн подсознания» (Кей), 164  
Содерберг, Стивен, 16, 283  
«Создавая убийцу» (Netflix), 75  
«Сокровища Сьерра-Мадре» (Хьюстон), 121  
«Соломенные псы» (Пекинпа), 111, 119, 120  
Соркин, Аарон, 18, 194, 197, 198, 199, 202–203, 204, 207, 274, 279  
«Социальная сеть» (Финчер)  
    «Бенджамин Баттон» и, 184  
    «Татуировка Дракона» и, 219  
    «Манк» и, 258, 260, 261  
    «Охотник за разумом» и, 76, 82  
    обзор, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 23, 190–209  
«Спасатель», 92, 199, 216–217, 236  
Спейсек, Сисси, 249  
Спейси, Кевин, 9, 18, 29, 36, 43, 44  
Спек, Ричард, 79, 82  
Спилберг, Стивен, 97, 100, 176, 179  
Спрингфилд, Рик, 21, 22, 23  
Стерритт, Дэвид, 134  
Стивенс, Дана, 175  
Стоун, Шэрон, 133, 245  
«Страсти Жанны д’Арк» (Дрейер), 97, 103  
Стюарт, Кристен, 110, 111, 112, 113, 115, 278  
Суинтон, Тильда, 183  
«Сумеречная зона» (Спилберг), 179  
«Съемки Жомнаты страха»  
    (документальный фильм), 110, 111  
Сэверин, Эдуардо, 194  
Савидис, Харрис, 29, 33, 55, 69, 130, 133, 143, 281  
«Сфинкс» (Эмерсон), 58

**Т**  
Тайри, Дж. М., 183  
Тан, Эми, 152, 153, 165  
Тарантино, Квентин, 15, 55, 84, 134, 213, 218  
«Татуировка дракона» 216, 219, 220, 227  
Таубин, Эми, 37, 44, 153, 176, 178, 194, 197  
Тафоя, Скотт, 92–93  
Твен, Марк, 174, 186  
Телароли, Джина, 132, 135  
«Терминатор 2» (Кэмерон), 103  
Терон, Шарлиз, 75  
«Техасская резня бензопилой» (Хупер), 33, 57, 68  
«Течение», 132  
Тимберлейк, Джастин, 21, 25, 196, 202, 203, 279  
«Титаник» (Камерон), 95, 176  
Тобиас, Скотт, 82, 152  
Томпсон, Дессон, 134  
Томсон, Алекс, 93, 103, 187, 272  
Торв, Анна, 77–78, 85  
«Трактат о человеческой природе» (Юм), 228  
Трейси, Эндрю, 15, 217  
Троутон, Сэм, 260  
«Трюкач» (Раш), 134, 138, 142  
«Тюремные фильмы» (Кервальд), 88

**У**  
«Убийство» (Кубрик), 119  
«Убийца БТК» (Рейдер), 82–85  
Уивер, Сигурни, 93, 94, 95, 97, 100, 101,

131, 272, 288  
«Улицы Сан-Франциско» (телесериал), 132, 142  
Улс, Джим, 152, 154, 165  
«Унесенные ветром» (Флеминг), 249  
Уокер, Александр, 161  
Уокер, Эндрю Кевин, 36, 41, 45, 154  
Уолл, Энгус, 5, 65, 69, 107, 110–111, 175, 187, 195, 207, 216, 229, 271, 280–283  
Уорд, Винсент, 97  
Уорд, Села, 238  
Уорхол, Энди, 34, 44  
Урбанек, Сидней, 17–18  
Урбански, Дуглас, 203

**Ф**  
«Фальшивка», 13  
Фергюсон, Ларри, 103  
Фернесс, Зак, 113  
Ферри, Брайан, 227  
Феррис, Майкл, 130, 143  
«Физическая невозможность смерти в сознании живого человека» (Хёрст), 45  
Финн, Крейг, 197  
Финчер, 34  
Финчер, Джек, 13, 15, 19, 260, 263, 267, 282  
Финчер, Дэвид., см. также отдельные названия фильмов  
    обзор карьеры, 8–19  
    музыкальные клипы и рекламные ролики, 10–11, 20–25  
Фицджеральд, Ф. Скотт, 153, 160, 162, 171–174, 176, 178, 184, 185, 186, 203, 205, 267  
Фишер, Бобби, 229  
Фишер, Брэдли Дж., 54  
Флеминг, Виктор, 17, 138, 140, 141, 143, 150, 249, 263, 266  
Флинн, Гиллиан, 233, 236, 238, 239, 240, 245, 246, 249, 276  
Фой, Клэр, 227  
Фокс, 13, 34, 92, 95, 153, 154  
«Форрест Гамп» (Земекис), 16–17, 176, 178, 183, 184–185, 186  
Фостер, Джоди, 17, 110, 111, 112, 113, 119, 278  
«Фотоувеличение» (Антониони), 229  
Фридан, Бетти, 236, 249  
Фриман, Морган, 9, 29, 34, 36, 42, 100  
Фрэнсис Брукэ, Ричард, 45

**Х**  
Хайсмит, Патриция, 236, 248  
Хаммер, Арми, 195  
Хамра, А. С., 16  
Харрис, Марк, 85, 195, 205, 258–260  
Харрис, Нил Патрик, 240, 241  
Харрис, Томас, 79–80  
Хауг, Кевин Тод, 106, 146  
Хашеми, Адам, 25  
Хэйгуд, Джеймс, 121, 143, 165, 280, 282  
Хейли, Дженнифер, 75  
Хенриксен, Лэнс, 97, 101  
Хенсон, Тараджи П., 176, 179  
Херриман, Дэймон, 84  
Хёрст, Дэмиен, 34, 45  
Хилл, Джордж, 102  
Хилл, Уолтер, 103  
Хичкок, Альфред, 32, 44, 57, 60, 110, 111,

114, 115, 119, 120, 121, 247  
«Хладнокровное убийство» (Капоте), 52, 68  
«Хладнокровный Люк» (Розенберг), 92, 101, 102  
«Хлопушка», 175  
Хоберман, Дж., 216  
Хокс, Говард, 197, 206, 247  
Холбрук, Бойд, 246  
Холл, Конрад У., младший, 110, 118, 121  
Холмс, Дэвид Х., 76  
Хопкинс, Энтони, 33, 44  
Хоффман, Дастин, 62, 111  
Хупер, Тоб, 68  
Хьюз, Джон, 203, 206  
Хьюстон, Джон, 119, 121, 263  
Хэмилтон, Гай, 221, 228

**Ц**  
«Цветы зла» (Бодлер), 40, 44  
«Цельнометаллическая оболочка» (Кубрик), 97, 100, 159, 246  
Цифровой домен, 175

**Ч**  
Ча, Стеф, 236  
Чанг, Джастин, 217  
Чаплин, Чарльз, 186  
Чоу, Уолтер, 179, 261  
Чаффин, Сиан, 18, 275  
«Человек толпы» (По), 40, 44  
«Человек без страны» (Воннегут), 213, 228  
«Челюсти» (Спилберг), 97  
«Черная орхидея» (Эллрой), 68  
Чимино, Майкл, 95  
«Чужие» (Кэмерон), 89, 92, 94, 95, 97, 100  
«Чужой» (Скотт), 92, 97, 100  
«Чужой 3» (Финчер), 95, 97, 100, 101  
    «Бенджамин Баттон» и, 179  
    «Татуировка дракона» и, 216, 219, 220, 227  
    «Бойцовский клуб» и, 153, 159, 160  
«Игра» и, 131, 132, 135, 139, 140, 141  
обзор, 13, 15, 16, 18, 22, 24, 88–105  
«Комната страха» и, 107, 111, 112, 115, 119  
«Семь» и, 36, 40

**Ш**  
Шарп, Рэнди, 212, 232  
Шварц, Найлс, 224, 226  
Шайр, Дэвид, 52  
Шифф, Ричард, 41 год  
Шопен, Кейт, 245, 248  
Шор, Говард, 119, 135  
Шорр, Даниэль, 127–130, 131  
Шталь, Джон М., 248  
Штерн, Джонатан, 113  
Штерн, Сидней Ладенсон, 263  
Штернберг, фон, Джозеф, 24  
Шульце, Пол, 119  
Шьямалан, М. Найт, 113

**Э**  
Эберт, Роджер, 110, 152–153, 195  
Эдвардс, Энтони, 62, 284  
Эко, Умберто, 218  
«Экспо», 218, 229  
Эллис, Брет Истон, 33, 45, 79  
Эллрой, Джеймс, 68  
Эмерсон, Ральф Уолдо, 58

Энгер, Дебора Кара, 133  
Эния, 213, 216, 226, 228  
Эпштейн, Роберт, 111  
«Эта замечательная жизнь» (Капра), 142  
Эткинсон, Джеймс Дж., 170  
Эфрон, Нора, 219

**Ю**  
Юм, Дэвид, 228

Цифры  
«2001 год: Космическая одиссея» (Кубрик), 20, 187  
«39 ступеней» (Хичкок), 121

Песни и англоязычные названия  
Express Yourself (Мадонна), 21, 23, 24, 97, 102  
Immigrant Song (Led Zeppelin), 213  
Is Your Love Strong Enough? (Ферри), 227  
Oh Father (Мадонна), 93  
Fly Like an Eagle (Steve Miller Band), 77, 78–79  
Hurdy Gurdy Man (Донован), 57, 132  
Nothing Compares 2 U (О’Коннор), 95, 103  
Orinoco Flow (Эния), 213, 216, 226, 228  
The Selling of 9/11 (Нильсен), 113–114  
20th Century Fox, 13, 34, 92, 95, 153, 154  
Adweek, 22  
Artforum, 194  
BBC, 95  
Boston Globe, 220  
Chicago Reader, 152–153  
Chicago Sun Times, 110  
Cinema Scope, 15, 52, 178  
Cinephilia and Beyond, 40  
Dress and Identity (Johnson), 228  
Empire, 36, 93–95, 132  
Entertainment Weekly, 52, 110, 220, 238  
Esquire, 18, 152  
Evening Standard, 161  
Film Comment, 134, 153, 176, 237, 238  
Film Freak Central, 179  
Globe and Mail, 152, 203  
GQ, 221  
Green Day, 162  
Independent, 107  
IndieWire, 78, 138, 219, 239–240  
Industrial Light and Magic, 16, 17, 22  
Interviews (Knapp), 9  
Jefferson Airplane, 132, 143  
Kansas City Star, 238  
Led Zeppelin, 213  
Levi’s, 10, 21, 25  
Little White Lies, 19  
Los Angeles Times, 262  
Mastermind (игра), 239–240  
MTV, 20, 22–25  
MUBI, 131, 258  
Netflix, 9, 12, 15–16, 18, 75, 85, 258, 290  
New Line Cinema 33, 36, 42  
New Statesman, 236  
New York Times Magazine 10  
New York Times, 16, 34, 37, 65, 131, 152, 176, 236  
New Yorker, 114, 152, 199, 219, 240, 261  
Nike, 10, 25, 196  
Nine Inch Nails, 34  
Nirvana, 161, 163  
Pac-Man (видеоигра), 196, 206

Paramount Pictures, 52, 55, 175, 255, 262  
 Pixel Liberation Front, 110  
 Propaganda Films, 10, 15, 22, 130, 206, 280  
 RogerEbert.com, 92  
 Rolling Stone (журнал), 9, 20, 107  
 Rolling Stones (группа), 10, 21, 22  
 Sex (Мадонна), 24  
 Sight and Sound, 34, 36, 37  
 Slant, 196  
 Slouching Towards Bethlehem (Дидион), 60  
 Sony, 219, 227, 240  
 Steve Miller Band, 77, 78-79  
 Sundance Kids (Моттрам), 23  
 Tech Crunch, 202  
 The Atlantic, 224  
 The Feminine Mystique (Фридан), 236, 249  
 The Hollywood Reporter, 199  
 The L Magazine, 26  
 Time (журнал), 75  
 Time and Free Will (Бергсон), 186  
 Time Out (веб-сайт), 197, 238  
 Vanity Fair, 245  
 Variety, 75, 217  
 Village Voice, 52, 216  
 Washington Post, 134  
 Washington Times, 130

# BIBLIOGRAPHY

Abbott, Megan. "Gillian Flynn Isn't Going to Write the Kind of Women You Want." *Vanity Fair*, June 28, 2018.

Acocella, Joan. "Man of Mystery." *The New Yorker*, January 2, 2011.

Allen, Valerie. "Se7en: Medieval Justice, Modern Justice." *Journal of Popular Culture* 43 (2010): 1150-1172.

Andrew, Geoff. "Fritz Lang's *M*: The Blueprint for the Serial Killer Movie." British Film Institute. Updated April 24, 2019. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/fritz-langs-m-blueprint-serial-killer-movie>.

Asch, Mark. 2011. "Trash Hit: The Girl with the Dragon Tattoo." *L Magazine*, December 21, 2011.

Bailey, Jason. 2019. "'Mindhunter': What to Know and Read About the Killers in Real Life." *New York Times*, August 19, 2019, Arts.

Baker, Katie. "The Opening Evisceration of Mark Zuckerberg in 'The Social Network.'" *The Ringer*, September 21, 2020.

Baker, Peter C. "The Men Who Still Love 'Fight Club.'" *The New Yorker*, November 4, 2019.

Barfield, Chrales. "'Alien 3' Effects Person Talks the Time David Fincher Dared the Head of Fox to Fire Him." Playlist, February 26, 2019.

Beaumont-Thomas, Ben. "*Fight Club* Author Chuck Palahniuk on His Book Becoming a Bible for the Incel Movement." *Guardian*, July 20, 2018.

Bereznak, Alyssa. "Ten Years Later, Mark Zuckerberg Is Still Trying to Overcome 'The Social Network.'" *The Ringer*, September 22, 2020.

Bernstein, Jacob, and Guy Trebay. "George Michael's Freedom Video: An Oral History." *New York Times*, December 30, 2016.

Bishop, Bryan. "Author Chuck Palahniuk Tells Us Why It's Time to Re-Open *Fight Club*." *Verge*, May 27, 2015.

Bitel, Anton. "Why *The Game* Remains David Fincher's Trickiest Thriller." *Little White Lies*, July 27, 2020.

Blauvelt, Christian, and Christian Blauvelt. "Ben Mankiewicz Shares What Happened After the Events of 'Mank'—and His Role in the Film." *IndieWire*, December 8, 2020.

Blomqvist, Hakan. "The Man Behind the Dragon Tattoo." *Jacobin*, October 20, 2015.

Boorsma, Megan. "The Whole Truth: The Implications of America's True Crime Obsession." *Elon Law Review* 9, no. 1 (2017): 209-224.

Boyle, Brendan. "Witness for the Prosecution." *Stars in My Crown*, October 31, 2020. <https://brendanowicz.substack.com/p/witness-for-the-prosecution>.

"Brutal, Relentless, Disturbing, Brilliant: Chuck Palahniuk's *Fight Club*." Book Marks (Literary Hub), September 22, 2017.

Bucher, John. "Joe Penhall on the Nature of Criminality in MINDHUNTER and THE KING OF THIEVES." *LA Screenwriter*, January 31, 2019.

Burkeman, Oliver. "Gillian Flynn on Her Bestseller *Gone Girl* and Accusations of Misogyny." *Guardian*, May 1, 2013.

Carter, Jimmy. "Fight Club: Brad Pitt and Edward Norton TALK about Fight Club...an Interview." June 9, 2008. [https://www.youtube.com/watch?v=7VaA6\\_CDRyY](https://www.youtube.com/watch?v=7VaA6_CDRyY).

Cha, Steph. "Laughing at 'Gone Girl.'" *Los Angeles Re-view of Books*, October 22, 2014.

Chang, Justin. "*The Girl with the Dragon Tattoo*." *Variety*. December 13, 2011.

Chiarella, Tom. "Daniel Craig Is a Movie Star from England. Any Questions?" *Esquire*. August 1, 2011.

Chitwood, Adam. "How Fincher's *Dragon Tattoo* Marked the End of the Big Budget Adult Drama." *Collider*, November 7, 2018.

Cohen, Anne. "Marion Davies' Scandalously Glamorous Life Deserves Its Own Movie." *Refinery29*, December 4, 2020.

Collins, K. Austin, and K. Austin Collins. "David Fincher's 'Mank' Brings Old Hollywood Thrills—and Eerie Political Chills." *Rolling Stone*, November 12, 2020.

Cooke, Tim. "Why Zodiac Remains David Fincher's Most Puzzling Masterpiece." *Little White Lies*, February 26, 2017.

Cutler, Aaron. "New York Film Festival 2010: David Fincher's *The Social Network*." *Slant magazine*, September 27, 2010.

Cwik, Greg. "For the Man Who Has Everything: Close-Up on 'The Game.'" Notebook (MUBI), March 26, 2019.

Dargis, Manohla. "Hunting a Killer as the Age of Aquarius Dies." *New York Times*, March 2, 2007, Movies.

---. "Millions of Friends, but Not Very Popular." *New York Times*, September 23, 2010, Movies.

---. "No Job, No Money and Now, No Wife." *New York Times*, September 25, 2014.

Denby, David. "Influencing People." *The New Yorker*, September 27, 2010.

Desowitz, Bill, and Bill Desowitz. "'Mindhunter': David Fincher and Editor Kirk Baxter's Dance of Death." *IndieWire*, May 29, 2018.

Dibdin, Emma. "The Five True Crime Stories That Inspired 'Mindhunter' Season Two." *Esquire*, August 15, 2019.

Dobbins, Amanda, Sean Fennessey, and Chris Ryan. "The Everything David Fincher Ranking." *The Ringer*, September 25, 2020.

Dong, Kelley. "Millions To Be Made: David Fincher's 'Mank.'" Notebook (MUBI), December 14, 2020.

Dowd, A.A. "*Alien3* Is so Much Better than David Fincher and Its Reputation Insists." *A.V. Club*, May 14, 2018.

Doyle, Paulie. "How 'Fight Club' Became the Ultimate Handbook for Men's Rights Activists." *VICE*, January 5, 2017.

Ebert, Roger. "Chris Burden: The 'Body Artist.'" *RogerEbert.com*, April 8, 1975.

---. "Panic Room." *RogerEbert.com*, March 29, 2002.

---. "Seven." *RogerEbert.com*, September 22, 1995.

---. "The Curious Case of Benjamin Button." *RogerEbert.com*, December 23, 2008.

---. "The Girl with the Dragon Tattoo." *RogerEbert.com*, December 19, 2011.

---. "Zodiac." *RogerEbert.com*, August 23, 2007.

Edelstein, David. "Movie Review: Fincher's *The Girl With the Dragon Tattoo* Brings the Hate." *Vulture*, December 19, 2011.

Emile, Evelyn. "Prison Films and the Idea of Two Worlds." *Brooklyn Rail*, June 20, 2019.

Ephron, Nora. "The Girl Who Fixed the Umlaut" *The New Yorker*, June 28, 2010.

Evangelista, Chris. "Watch: David Fincher Directed a Super Bowl Commercial Scored by Atticus Ross." *Slashfilm*, February 4, 2021.

Every Frame a Painting. *David Fincher - And the Other Way Is Wrong*. October 1, 2014. <https://www>.



youtube.com/watch?v=QPAloq5MCUA.

Fagan, Kevin. "Zodiac Killer Case: DNA May Offer Hope of Solving the Mystery." *San Francisco Chronicle*, May 3, 2018.

Fear, David. "'Fight Club' at 20: The Twisted Joys of David Fincher's Toxic-Masculinity Sucker Punch." *Rolling Stone*, December 16, 2019.

---. "David Fincher: The Rolling Stone Interview." *Rolling Stone*, January 12, 2021.

Fienberg, Daniel. "'Mindhunter' Season 2: TV Review." *Hollywood Reporter*, August 15, 2019.

Fight Club. *Kirkus Reviews*. June 1, 1996.

Freer, Ian. "The Curious Case of Benjamin Button Review." *Empire*, January 1, 2000.

French, Philip. "Film of the Week: Panic Room." *Guardian*, May 5, 2002.

Garber, Megan. "One Way *The Social Network* Got Facebook Right." *The Atlantic*. February 3, 2019.

Goldberg, Matt. "'Alien 3' Revisited: The Films of David Fincher." *Collider*, October 4, 2017.

---. "'Se7en' Revisited: The Films of David Fincher." *Collider*, October 5, 2017.

---. "'The Game' Revisited: The Films of David Fincher." *Collider*, October 6, 2017.

Gregory, Drew. "I Didn't Understand 'Gone Girl' Until I Was a Woman." *Bright Wall/Dark Room*, November 26, 2019.

Groves, Tim. "Murder by Imitation: The Influence of *Se7en's* Title Sequence." Screening the Past, April 2018.

Gullickson, Brad. "The 'Alien 3' That Could Have Been." Film School Rejects, August 16, 2019.

Halbfinger, David M. "Lights, Bogeyman, Action." *New York Times*, February 18, 2007.

Harris, Aisha. "How Faithful Is David Fincher's *Gone Girl*?" *Slate*, September 30, 2014.

Harris, Mark. "Nerding Out with David Fincher." *Vulture*, October 23, 2020.

Harris, Paul. "Focus: So Who Was the Zodiac Killer?" *Observer*, April 15, 2007, sec. Film.

Harvilla, Rob. "Decoding David Fincher's Gorgeous, Goofy, and Iconic Music Video Career." *The Ringer*. September 24, 2020.

Heaney, Katie. "Is True Crime Over?" *The Cut*, August 19, 2019.

Heffernan, Teresa. "When the Movie Is Better Than the Book: *Fight Club*, Consumption, and Vital Signs." *Framework: The Journal of Cinema and Media* (Detroit, MI) 57, no. 2 (Fall 2016): 91-103.

Hertz, Barry. "The Lingering Cultural Bruise of David Fincher's *Fight Club*, 20 Years Later." *Globe and Mail*, October 13, 2019.

Holmes, Linda. "'The Social Network' Is A Great Movie, But Don't Overload the Allegory." NPR, October 1, 2010.

Honeycutt, Kirk. "'The Curious Case of Benjamin Button': Film Review." *Hollywood Reporter*, November 24, 2008.

Horowitz, Josh. "David Fincher Didn't Want to Make 'Another Serial-Killer Movie' . . . Until 'Zodiac' Came Along." MTV News, January 2, 2008.

Howe, Desson. "'Alien 3.'" *Washington Post*, May 22, 1992.

Hunter, Rob. "37 Things We Learned from David Fincher's 'Gone Girl' Commentary." Film School Rejects, August 5, 2015.

---. "50 Things We Learned from David Fincher's 'Panic Room' Commentary." Film School Rejects, June 30, 2016.

---. "48 Things We Learned from David Fincher's 'Zodiac' Commentary." Film School Rejects, August 25, 2016.

---. "29 Things We Learned from David Fincher's 'The Game' Commentary." Film School Rejects, November 10, 2016.

---. "33 Things We Learned from David Fincher's 'The Girl with the Dragon Tattoo' Commentary." Film School Rejects, November 17, 2018.

Jagemauth, Kevin. "David Fincher Says He Shouldn't Have Directed 'The Game,' Dislikes Superhero Movies & Talks 'Crazy' '20,000 Leagues.'" *IndieWire*, September 16, 2014.

Jenkins, David. "It's All True: A Conversation with David Fincher." *Little White Lies*, December 2, 2020.

Jensen, Jeff. "Cause for Alarm: Jodie Foster in 'Panic Room.'" *Entertainment Weekly*, February 15, 2002.

Jordison, Sam. "First Rule of Fight Club: No One Talks about the Quality of the Writing." *Guardian*, December 20, 2016.

Kashner, Sam. "*Gone Girl's* Rosamund Pike, Oscar Nominee, Spills on Her Pregnancy, David Fincher, and That Unforgettable *Gone Girl* Scene." *Vanity Fair*, January 20, 2015.

Kehr, Dave. "A Curious Life, From Old Age to Cradle." *New York Times*, October 31, 2008.

Kettler, Sara. "Why the Zodiac Killer Has Never Been Identified." *Biography*, October 10, 2019. Updated December 17, 2020.

Kilday, Gregg. "The Making of 'The Girl with the Dragon Tattoo.'" *Hollywood Reporter*, January 14, 2012.

King, Angela. "The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body." *Journal of International Women's Studies* 5, no. 2 (2014): 29-39.

Koehler, Sezin. "The Untold Truth of *Fight Club*." *Looper*, May 7, 2020.

Lacy, Sarah. "Memo to Aaron Sorkin: You Invented This Angry Nerd Misogyny Too." *TechCrunch*, October 11, 2020.

Lambie, Ryan. "Alien

Landekic, Lola, and Ian Albinson. "*The Girl with the Dragon Tattoo*." Art of the Title, February 21, 2012.

---. "*Panic Room*." Art of the Title, November 29, 2016.

Landekic, Lola. "The Game." Art of the Title, January 11, 2013.

Lane, Anthony. "Home Fries." *The New Yorker*, March 31, 2002.

Lang, Brent. "David Fincher on 'Mindhunter': 'I Don't Know If It Makes Sense to Continue.'" *Variety*, November 18, 2020.

Lawson, Richard. "*Mindhunter* Review: An Appealingly Repulsing Serial Killer Study." *Vanity Fair*, October 17, 2017.

Lazic, Manuela. "Fincher Moments: The Pure, Painstaking Romance in 'The Curious Case of Benjamin Button.'" *The Ringer*, September 23, 2020.

Lee, Nathan. "To Catch a Predator." *Village Voice*, February 20, 2007.

Lessig, Lawrence. "Sorkin vs. Zuckerberg." *New Republic*, October 1, 2010.

Levy, Emanuel. "Curious Case of Benjamin Button, The: Interview with David Fincher." EmanuelLevy, December 4, 2008.

Lincoln, Kevin. "What David Fincher's Fascination with Serial Killers Says About His Filmmaking." *Vulture*, November 9, 2017.

Macfarlane, Steve. "Beer Money." *Element X Cinema*, March 5, 2021.

Marchese, David. "Even Jodie Foster Is Still Trying to Figure Jodie Foster Out." *New York Times* magazine, January 31, 2021.

marty288. "Gone Girl: The Murder of Feminism or Unconventional Female Representation?" Marty-28blogs, November 14, 2015.

Maslin, Janet. "FILM REVIEW: A Sickening Catalogue of Sins, Every One of Them Deadly." *New York Times*, September 22, 1995.

---. "FILM REVIEW: Terrifying Tricks That Make a Big Man Little." *New York Times*, September 12, 1997.

---. "FILM REVIEW: Such a Very Long Way from Duvets to Danger." *New York Times*, October 15, 1999.

Mason, Paul. "Systems and Process: The Prison in Cinema." Images, May 1998.

McCarthy, Todd. "*The Game*." *Variety*, September 5, 1997.

Mccluskey, Megan. "The True Story Behind David Fincher's New Movie *Mank*." *Time*, December 5, 2020.

Miller, Matt. "Have We Finally Grown Out of Thinking *Fight Club* Is a Good Movie?" *Esquire*, October 15, 2019.

Mills, Bart. "In 'Forrest Gump,' Historical Figures Speak for Themselves." *Chicago Tribune*, July 8, 1994.

Morris, Wesley. "The Girl with the Dragon Tattoo." *Boston*, December 20, 2011.

Morrow, Martin. "Review: The Social Network." CBC, September 30, 2010.

Mukherjee, Stotropama. "Charles Pierre Baudelaire: The Man of the Crowd." Accessed March 15, 2021.

Mulcahey, Matt. "'We Don't Find Shots, We Build Them': DP Erik Messerschmidt on *Mank*, Lens Flare Painting and Native Black and White." *Filmmaker*, December 22, 2020.

Myers, Scott. "Interview: Eric Roth on The Curious Case of Benjamin Button." *Go Into The Story*, December 27, 2008.

Naughton, John. "An Oral History of 'Fight Club,' 20 Years Since Its Release." *Men's Health*, November 11, 2019.

---. "Daniel Craig: A Very Secret Agent." *British GQ*, March 29, 2012.

Nayman, Adam. "How David Fincher Puts Himself in His Movies." *The Ringer*, September 23, 2020.

Newell, Chris. "Zodiac (2007): Never Let Ethics Get in the Way of a Good Story." *Scriptophobic*, May 9, 2019.

Newman, Kim. "Alien 3 Review." *Empire*, January 1, 2000.

Nielsen, Bianca. "Home Invasion and Hollywood Cinema: David Fincher's *Panic Room*." In *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*, edited by Dana Heller, 233-53. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Orr, Christopher. "The Movie Review: 'Zodiac.'" *The Atlantic*, July 30, 2007.

Panther, BL. "David Fincher's Madonna Videos Hone Her Style, but Dull Her Radical Edge." *The Spool*, December 6, 2020.

Pearce, Garth. "Alien3 - Empire's On Set Interviews With Sigourney Weaver And David Fincher." *Empire*, May 22, 2017.

Perez, Rodrigo. "Interview: David Fincher Talks Violence, Unpleasant Revenge & The Odd, Perverse Relationship That Drew Him To 'The Girl with the Dragon Tattoo.'" *IndieWire*, December 21, 2011.

Phillips, Brian. "Murder, We Wrote." *The Ringer*, January 22, 2020.

Phillips, Maya. "'The Social Network' 10 Years Later: A Grim Online Life Foretold." *New York Times*, October 5, 2020.

- Phipps, Keith. "The Social Network." A.V. Club. September 30, 2010.
- Pinkerton, Nick. "Bombast: Gone Finching." *Film Comment*. October 10, 2014.
- . "Fake It After You Make It." Employee Picks, December 31, 2020.
- Poniewozik, James. "Review: 'Mindhunter' on Netflix Is More Chatter Than Splatter." *New York Times*, October 12, 2017.
- Power, Ed. "Mindhunter, Season 1 Review: So Much More than Your Average Serial Killer Drama." *Telegraph*, October 15, 2017.
- Prickett, Sarah Nicole. "How to Get under Aaron Sorokin's Skin (and Also, How to High-Five Properly)." *Globe and Mail*. June 23, 2012.
- Radish, Christina. "Rosamund Pike Talks Gone Girl, 'That Scene,' and More at SBIFF." Collider, February 4, 2015.
- Raftery, Brian. "The First Rule of Making 'Fight Club': Talk About 'Fight Club.'" The Ringer, March 26, 2019.
- Rapold, Nicolas. "Curating Reality: Cinematographer Erik Messerschmidt and 'Mank.'" Notebook (MUBI), December 4, 2020.
- Reardon, Kiva. "Patriarchal Parody: The Rom-Com Logic of David Fincher." The Hairpin, June 2, 2016.
- Rebello, Stephen. "Playboy Interview: David Fincher." *Playboy*, September 16, 2014.
- Reed, Atavia. "The New Face of the Home Invasion Thriller Is Black and Female." A.V. Club, May 31, 2019.
- Rehling, Nicola. "Everyman and No Man: White, Heterosexual Masculinity in Contemporary Serial Killer Movies." *Jump Cut*, no. 49, Spring 2007.
- Rohrer, Finlo. "Is the Facebook Movie the Truth about Mark Zuckerberg?" BBC News, September 30, 2010.
- Romano, Aja. "Horror Movies Reflect Cultural Fears. In 2016, Americans Feared Invasion." Vox, December 21, 2016.
- Romano, Evan. "This David Fincher Anheuser-Busch Super Bowl Ad Really Makes You Miss Beers with Friends." *Men's Health*, February 3, 2021.
- Romero, Dennis. "After Arrest in Golden State Killer Case, Zodiac Killer Case Could Be Cracked by Decades-Old DNA." NBC News, May 5, 2018.
- "Rooney Mara and David Fincher." *Interview*. November 28, 2011.
- Rothman, Joshua. "What 'Gone Girl' Is Really About." *The New Yorker*, October 8, 2014.
- Russell, Nicholas. "10 Years On: 'The Curious Case of Benjamin Button.'" Medium, December 25, 2018.
- Salam, Maya. "What Is Toxic Masculinity?" *New York Times*, January 22, 2019.
- Salisbury, Mark. "Seven Review." *Empire*, January 1, 2000.
- . "Transcript of *Guardian* Interview with David Fincher at BFI Southbank." *Guardian*. January 18, 2009.
- Schwartz, Niles. "'Fuck You You Fucking Fuck': David Fincher's Cyber Fairy Tale of (Mis)Communication, 'The Girl With the Dragon Tattoo.'" The Niles Files, December 27, 2011.
- Schwarzbaum, Lisa. "Panic Room: EW Review." *Entertainment Weekly*, March 27, 2002.
- Scott, A. O. "FILM REVIEW; Luxury Home, Built-In Trouble." *New York Times*, March 29, 2002.
- . "It's the Age of a Child Who Grows from a Man." *New York Times*, December 24, 2008.
- . 2020. "'Mank' Review: A Rosebud by Any Other Name." *New York Times*, December 3, 2020.
- . "Tattooed Heroine Metes Out Slick, Punitive Violence." *New York Times*, December 19, 2011.
- Seale, Jack. "Mindhunter Season Two Review – Still TV's Classiest Guilty Pleasure." *Guardian*, August 16, 2019.
- Seitz, Matt Zoller. "Gone Girl." RogerEbert.com, October 2, 2014.
- Semigran, Aly. "'The Girl with the Dragon Tattoo': Behind the Scenes of the Opening Credits." *Entertainment Weekly*, February 21, 2012.
- Sepinwall, Alan. "'Mindhunter' Season 2: A Killer Instinct Slightly Softened." *Rolling Stone*, August 19, 2019.
- Seymour, Tom. "The Real Mindhunters: Why 'Serial Killer Whisperers' Do More Harm than Good." *Guardian*, August 19, 2019.
- Shooting "Panic Room." Directed by David Prior. Culver City, CA: Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.
- Simpson, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale, IL: SIU Press, 2000.
- Sims, David. "'I'm Not Lamenting the Existence of Marvel.'" *The Atlantic*, December 4, 2020.
- Smith, Gavin. "Inside Out: David Fincher." *Film Comment*, September–October 1999.
- Stahl, Lynne. "Chronic Tomboys: Feminism, Survival, and Paranoia in Jodie Foster's Body of Work." *The Velvet Light Trap*, no. 77 (Spring 2016): 50–68.
- Sterritt, David. "All in *The Game*." The Current (Criterion Collection), September 25, 2012.
- Stimpson, Andrew. "20 Years On: Alien 3 Reassessed." *Quietus*, May 9, 2012.
- Storius Magazine. "Fight Club Turns 20: Interview with the Film's Screenwriter Jim Uhls." Medium, October 7, 2019.
- Svetkey, Benjamin. "How David Fincher Made 'Zodiac.'" *Entertainment Weekly*, February 23, 2007.
- Szarvas, Réka. "Mad Housewife and Cool Girl: Gillian Flynn's Gone Girl as Feminist Metafiction." *American Cinema* XIV, no.2 (Fall 2018).
- Tafoya, Scout. "The Unloved, Part 1: ALIEN 3." RogerEbert.com, December 1, 2013.
- Tallerico, Brian. "Mindhunter Stakes Claim as Netflix's Best Drama." RogerEbert.com, August 16, 2019.
- Taubin, Amy. "Chasing Kane: Amy Taubin on David Fincher's *Mank* (2020)." *Artforum*, December 3, 2020.
- . "Interview: David Fincher." *Film Comment*, January–February 2009.
- . "Interview: David Fincher." *Film Comment*, September 26, 2014.
- . "Se7en (1995): The Allure of Decay." Scraps from the Loft, April 18, 2017.
- . "Society Pages: Amy Taubin on The Social Network." *Artforum*, September 24, 2010.
- Telaroli, Gina. "The Meaning of Money in *The Game*." The Current (Criterion Collection), October 7, 2020.
- The Curious Birth of Benjamin Button*. Directed by David Prior. Los Angeles: Dreamlogic Pictures, 2009.
- "The Fincher Analyst." The Fincher Analyst. Accessed March 15, 2021.
- "*The Game* Limited Edition [Blu-Ray]." London: Arrow Films, 2020.
- The Making of 'Alien3'*. Directed by Charles de Lauzirika. Los Angeles: 20th Century Fox Home Entertainment, 2003.
- Tobias, Scott. "Fight Club at 20: The Prescience and Power of David Fincher's Drama." *Guardian*, October 15, 2019.
- Tracy, Andrew. "11 Offenses of 2011." Reverse Shot (Museum of the Moving Image), January 6, 2012.
- . "F for Fake: *Mank*." *Cinema Scope*, April 30, 2021.
- Travers, Peter. "Alien 3." *Rolling Stone*, September 9, 1992.
- . "Curious Case of Benjamin Button." *Rolling Stone*, December 25, 2008.
- . "'Gone Girl' Movie Review." *Rolling Stone*, September 23, 2014.
- . "Panic Room." *Rolling Stone*, March 29, 2002.
- . "The Social Network." *Rolling Stone*, October 15, 2010.
- . "Se7en." *Rolling Stone*, September 22, 1995.
- . "The Game." *Rolling Stone*, September 12, 1997.
- Tyree, J. M. "Against the Clock: Slumdog Millionaire and The Curious Case of Benjamin Button." *Film Quarterly* 62, no. 4 (Summer 2009): 34–38.
- Urbanek, Sydney. "What Happened Between Madonna and David Fincher? Mononym Mythology, October 23, 2020.
- VanDerWerff, Emily. "Gone Girl Is the Most Feminist Mainstream Movie in Years." Vox, October 6, 2014.
- Vargas, Jose Antonio. "Mark Zuckerberg Opens Up." *The New Yorker*, September 20, 2010.
- Ventura, Elbert. "The Curious Case of Benjamin Button." Reverse Shot (Museum of the Moving Image), December 23, 2008.
- Vineyard, Jennifer. "Gone Girl's Gillian Flynn on Cool Girls and David Fincher." Vulture, October 6, 2014.
- Vishnevetsky, Ignatiy. "In the Process of the Investigation: David Fincher and 'The Girl with the Dragon Tattoo.'" Notebook (MUBI), December 13, 2011.
- Watercutter, Angela. "'The Social Network' Was More Right Than Anyone Realized." *Wired*, February 5, 2019.
- Weiner, Jonah. "David Fincher's Impossible Eye." *New York Times* magazine, November 19, 2020.
- Weintraub, Steve. "Frosty." "Julia Ormond Interview – THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON." Collider, January 5, 2009.
- Westbrook, Caroline. "Panic Room Review." *Empire*, January 1, 2000.
- Williams, David E. "*Seven*: Sins of a Serial Killer." *American Cinematographer*, June 1, 2017.
- . "Zodiac: Cold Case File." *American Cinematographer*, March 23, 2018.
- Willmore, Alison. "Why The Social Network Feels Sharper Now Than It Did When It First Came Out." Vulture, June 17, 2020.
- "Zodiac Killer." Biography, October 14, 2017. Updated December 14, 2020.
- "Zodiac Movie vs. Zodiac Killer True Story – Real Robert Graysmith." History vs Hollywood. Accessed 11 May 2020.



УДК 791.071.2(73)  
ББК 85.374(3)-8  
Н46

Adam Nayman  
DAVID FINCHER: MIND GAMES

Copyright © 2021 Little White Lies  
First published in the English language in 2021  
by Abrams, an imprint of ABRAMS, New York.  
ORIGINAL ENGLISH TITLE: David Fincher: Mind Games  
(All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams, Inc.)

**Нейман, Адам.**  
Н46 Дэвид Финчер. Мастер головоломок. От «Бойцовского клуба» до «Охотника за разумом» / Адам Нейман ; [перевод с английского Д. Шалаевой]. — Москва : Эксмо, 2023. — 304 с. — (Подарочные издания. Кино).

ISBN 978-5-04-169900-0

Дэвид Финчер — один из самых гениальных режиссеров нашего времени. Его фильмы — головоломки, загадки, хитросплетения тайн и уловок. Он виртуозно манипулирует зрителем, водит за нос и заставляет лихорадочно всматриваться в экран в поисках подсказок. Каждая его история — изощренный лабиринт, из которого не хочется выбираться. Все его герои — кукловоды и марионетки.

Эта книга — исследование его творчества, история становления как режиссера. Каждый его фильм становится очередным фрагментом в бесконечной мозаике портрета виртуоза триллера Дэвида Финчера.

УДК 791.071.2(73)  
ББК 85.374(3)-8

ISBN 978-5-04-169900-0

© Шалаева Д., перевод на русский язык, 2022  
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга  
ПОДАРОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ. КИНО

**Нейман Адам**  
**ДЭВИД ФИНЧЕР. МАСТЕР ГОЛОВОЛОМОК**  
**ОТ «БОЙЦОВСКОГО КЛУБА» ДО «ОХОТНИКА ЗА РАЗУМОМ»**

Главный редактор Р. Фасхутдинов  
Руководитель направления З. Сабанова  
Ответственный редактор К. Щетинина  
Научный редактор Д. Попов  
Младший редактор А. Серяпова  
Художественный редактор Е. Гузнякова  
Корректоры О. Шупта, С. Седелкина, В. Шабанова

Страна происхождения: Российская Федерация  
Шығарылған елі: Ресей Федерациясы

**ООО «Издательство «Эксмо»**  
123308, Россия, город Москва, улица Зорге, дом 1, строение 1, этаж 20, каб. 2013.  
Тел.: 8 (495) 411-68-86.  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)  
Өндіруші: «ЭКСМО» АҚБ Баспасы,  
123308, Ресей, қала Мәскеу, Зорге көшесі, 1 үй, 1 ғимарат, 20 қабат, офис 2013 ж.  
Тел.: 8 (495) 411-68-86.  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)  
Тауар белгісі: «Эксмо»  
**Интернет-магазин** : [www.book24.ru](http://www.book24.ru)  
**Интернет-магазин** : [www.book24.kz](http://www.book24.kz)  
**Интернет-дүкен** : [www.book24.kz](http://www.book24.kz)  
Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».  
Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.  
Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию,  
в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»  
Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды  
қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС,  
Алматы қ., Домбровский көш., 3«а», литер Б, офис 1.  
Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: [RDC-Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC-Almaty@eksmo.kz)  
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.  
Сертификация туралы ақпарат сайтта: [www.eksmo.ru/certification](http://www.eksmo.ru/certification)  
Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ  
о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо»  
[www.eksmo.ru/certification](http://www.eksmo.ru/certification)  
Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Дата изготовления / Подписано в печать 25.10.2022.  
Формат 60x100<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 42,22.  
Тираж экз. Заказ

В электронном виде книги издательства вы можете  
купить на [www.litres.ru](http://www.litres.ru)




**ЛитРес:**   
Один клик до книги

**book 24.ru** | Официальный  
интернет-магазин  
издательской группы  
«ЭКСМО-АСТ»

**ЧИТАЙ  
ГОРОД**

18+

**БОМБОРА**  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг.  
Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать  
мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.  
 [bombora.ru](http://bombora.ru)  [bomborabooks](https://t.me/bomborabooks)  [bombora](https://www.facebook.com/bombora)

ISBN 978-5-04-169900-0



9 785041 699000 >

Удивить своих клиентов, бизнес-партнеров, сделать памятный подарок сотрудникам и рассказать о своей компании читателям бизнес-литературы? Приглашаем стать партнерами выпуска актуальных и популярных книг. О вашей компании узнает наиболее активная аудитория.

- Специальный тираж уже существующих книг с логотипом вашей компании.
- Размещение логотипа на супер-обложке для малых тиражей (от 30 штук).
- Поддержка выхода новинки, которая ранее не была доступна читателям (50 книг в подарок).

- Рекламная полоса о вашей компании внутри книги.
- Вступительное слово в книге от первых лиц компании-партнера.
- Обращение первых лиц на суперобложке.
- Отзыв на обороте обложки вложение информационных материалов о вашей компании (закладки, листовки, мини-буклеты).



**Звоните:**  
+7 495 411 68 59, доб. 2261

**Заходите на сайт:**  
[eksmo.ru/b2b](http://eksmo.ru/b2b)





Кинематограф Дэвида Финчера — пространство головоломок и загадок. Его герои — ловкие кукловоды и манипуляторы, а его истории — безупречные психологические лабиринты.

Эта книга — словно подробный иллюстрированный профайл личности режиссера, составленный по его фильмам.

*«Этот длинный, прямой, точный разрез может нанести только Дэвид Финчер, после чего у нас остается красивый кинематографический шрам».*

Пон Джун-хо

«Бойцовский клуб»

«Комната страха»

«Загадочная история Бенджамина Баттона»

«Социальная сеть»

«Девушка с татуировкой дракона»

«Семь»

«Зодиак»

«Охотник за разумом»

«Исчезнувшая»

«Чужой 3»

«Манк»

ISBN 978-5-04-169900-0



9 785041 699000 >

**БОМБОРА**  
издательство

БОМБОРА — лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

[bomбора.ru](https://bomбора.ru) [bomборabooks](https://bomборabooks) [bomбора](https://bomбора)