



НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Современное европейское кино.
Творчество, производство, прокат



Сборник статей

На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34328770

*На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат: ВГИК; Москва; 2015
ISBN 978-5-87149-187-4*

Аннотация

Чем является кино Европы сегодня? Куда оно движется? Насколько жизнеспособен протееже Десятой Музы в современном мире? Сегодня эти вопросы актуальны как никогда. Коллективный сборник «На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат», состоящий из обзоров кинематографий ряда европейских стран, даёт представление о наиболее важных тенденциях, фактах, персоналиях и фильмах Старого Света рубежа столетий. Авторы не только анализируют наиболее значительные произведения, но убедительно объясняют, какие трудности и проблемы (от финансовых до политических) приходится преодолевать современным кинематографистам.

Авторам в процессе работы над сборником удалось собрать обширный и уникальный материал, представляющий огромную ценность не только для специалистов, но и для всех тех, кто интересуется искусством экрана.

Содержание

Вступление	6
Англия	9
«Берлинская школа»: маленькие истории большой страны	20
Датский кинематограф: в кругу семьи	61
Конец ознакомительного фрагмента.	76

На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)



Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИК
Ка

Вступление

Коллективный сборник «Европейское кино на рубеже веков» посвящён современному этапу развития европейского кинематографа. Попытка осмысления общей картины развития кинематографа – задача весьма непростая, к каким бы эпохам и странам ни обращался автор. Но особая сложность возникает при обращении к современности. Казалось бы, кто как не современник должен понимать и чувствовать время, в котором он живёт. Вместе с тем собственное чувство и понимание подчас оказываются вещью весьма коварной. Автору предстоит писать не о прошлых в общем и целом известных периодах, двигаясь по дороге, вымощенной различными, в том числе и академическими трудами, а о своём времени, о мозаике разрозненных событий и фактов, смысл и важность которых неясны. Из большого количества различных и часто противоречивых тенденций исследователю предстоит выделить и описать на его взгляд самые главные. Словом, попытаться структурировать то, что ещё не имеет чёткого структурного и иерархического понимания. Одновременно со сложностью и пониманием, что в подобной ситуации весьма легко поставить не те акценты и подчеркнуть не главное, а второстепенное, тем не менее существует необыкновенный, почти непреодолимый соблазн оказаться в совершенно новом, до тебя не исследованном вре-

мени рождения и становления культурных смыслов. Описать моменты общности и различия между множеством событий, участвующих в процессе формирования значений.

Авторы этого сборника попытались создать некую «непротиворечивую картину» современного европейского кинематографа, находясь в чрезвычайно непростой ситуации, где, с одной стороны, существует исследовательская свобода, позволяющая вводить любые параметры, создавать любые структуры и иерархии, сопоставлять, казалось бы, несхожие между собой культурные факты, а с другой – научная ответственность за строгость, корректность, внутреннюю непротиворечивость подобного описания. Попытка сочетать эти часто несочетаемые полюса стала одной из главных задач нашей коллективной работы.

Актуальность данного сборника определяется, прежде всего, попыткой проанализировать современное положение европейского кино, его модели, условия существования и возможности развития. Подобный анализ необыкновенно важен не только для понимания процессов, происходящих в Европе, но и для нашего отечественного кинематографа, который испытывает схожие проблемы. Перемены, происходившие в европейском кино в последние десятилетия, были во многом связаны с попытками выстоять в конкуренции с телевидением, видео, интернет-пространством и в борьбе с нарастающим лидерством в прокате американского мейнстрима. Одна из основных тем сборника – анализ возможно-

сти сохранения национальной самобытности кинематографа.

Куда движется кино Европы? Насколько действенны рецепты по его выживанию в современной крайне непростой ситуации? Сегодня эти вопросы актуальны как никогда. Обзоры кинематографии европейских стран дают представление о наиболее важных тенденциях, фактах, персоналиях и фильмах рубежа столетий. Основная цель работы заключена в получении объективной картины того, чем является кино Европы сегодня и каковы его перспективы. Конечно, мы не смогли охватить все европейские страны и детально проанализировать весь европейский кинематографический процесс за последние два десятилетия, но тем не менее попытались выделить, на наш взгляд, самое важное.

Владимир Виноградов,

доктор искусствоведения, заведующий Сектором стран кино Европы НИИК-ВГИК

Англия

Ольга Рейзен

Кино это – деньги. Даже в идиллической Англии, на этом кусочке суши, со всех сторон окружённом водой, не спрятаться от прагматической необходимости оплачивать павильоны, свет и цвет(-о-коррекцию), артистов, их костюмы, etc., etc., etc.

Деньги в английский кинематограф не вкладывались никогда. Да и с чего бы? В консервативной, традиционалистской стране с её приверженностью к ценностям, прошедшим испытания веками, новшество, чей возраст измеряется едва прошедшим веком, вряд ли стоит внимания. Деньги в английский кинематограф не вкладывались ни на заре его рождения, когда пионеры Брайтонской школы кустарным способом, чуть ли не на коленках, осваивали новое средство выражения, совершая открытия в разных аспектах киноязыка (крупный план, съёмки расцветающих бутонов, азы мультипликации и т. д.). Ни когда в кино пришёл звук – общность языка с Соединёнными Штатами заведомо обрекала на неудачу любое вложение в кинопроизводство. Понадобился еврей венгерского происхождения Александр Корда, чтобы доказать, что британский кинематограф чего-нибудь да стоит, и хотя лидерство английской кинематографии в области

биографических фильмов о великих людях, возглавленное «Частной жизнью Генриха VIII» (The Private Life of Henry VIII, 1933, реж. Александр Корда), продлилось недолго, Голливуд, однако, стал рассматривать Англию уже не только с точки зрения потенциального рынка сбыта готовой продукции, но и как возможный полигон для вложения капитала. Отныне в разные годы и с переменным успехом американские деньги подкрепляют английское кинопроизводство.

Британское правительство тоже временами вспоминает о значении «важнейшего» из искусств, государственная политика во многом определяет «тучные и тощие» годы национального кино. Так производство 60–70 картин в год на протяжении 1960-х упало. 31 фильм, снятый в 1980 году, в два раза сократил показатели предыдущего года и повернул историю вспять, – столько снимали лишь в 1914. А в 1981 и того меньше – 24. Но уже 1982, ознаменовавшийся «Оскаром» за лучший англоязычный фильм, вручённый английским «Огненным колесницам» (Chariots of Fire) Хью Хадсона (копродукция, 50 % которой пришлось на долю 20th Century Fox), положил начало процветающему десятилетию, прошедшему под лозунгом «Британцы идут!» и вошедшему в историю как «ренессанс» английского кинематографа в 1980-е. Ему способствовали налоговые льготы, введенные правительством Маргарет Тэтчер. Как только льготы были отменены (в 1984 перестал действовать и закон Иди Леви, позволявший зарубежным кинокомпаниям списывать боль-

шое количество затрат на производство, снимая в Великобритании), результат не заставил себя ждать: в 1989 году было поставлено уже только 30 картин.

Взаимосвязь экономики, политики и кино мгновенно отражается экраном и далеко не обязательно в тематике и проблематике. Экран отвечает цифрами. В период с 1989–1991 гг. в эксплуатацию вводится 100 новых кинозалов, и вот уже в 1992 в них демонстрируется 38 лент британского производства, а в 1996–56. Прирост кинопосещений за один год с 1992 по 1993 увеличивается на 10,3 %.

Рекордным становится 1996 год, когда было выпущено 128 фильмов, включая те, что финансировали английские филиалы американских кинокомпаний. Такой количественный всплеск национальной киноиндустрии в конце прошлого века в значительной степени тоже был «подпитан» государственным стимулированием. Не то чтобы правительство вкладывало деньги в кинематограф, но лейбористы, придя к власти, вдвое увеличили процентную долю английских картин в национальном прокате, а Национальная лотерея превратилась в своего рода благотворительную организацию для кинематографа. Бурное строительство развлекательных комплексов с кинозалами, сопровождавшее «ренессанс» кинематографа в 1980-е, в 1990-е принесло плоды: из 293 фильмов, снятых 1995–1997 гг., 134 – дебюты.

Уход с английского рынка «больших» американских денег после отмены налоговых льгот неожиданно дал свои пло-

ды. Независимые производственные компании, такие как Goldcrest, HandMade Films и Merchant Ivory Productions стали ориентироваться не столько на большой экран, сколько на «вторичный» рынок – телевидение и видео, – что дало толчок не только появлению ярких произведений киноискусства («Ганди» / Gandhi, 1982, реж. Ричард Аттенборо; «Костюмер» / The Dresser, 1983, реж. Питер Йетс; «Поездка в Индию» / A Passage to India, 1984, реж. Дэвид Лин; «Комната с видом» / A Room with a View, 1985, реж. Джеймс Айвори; «Повар, вор, его жена и её любовник» / The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989, реж. Питер Гринуэй и т. д.), но и развитию индустрии телесериалов, в которой английскому телевидению сегодня, кажется, нет равных: «Вверх, вниз по лестнице» (Upstairs Downstairs), «Киндом» (Kingdom), «Дом сестёр Эллиот» (The House of Eliott), «Аббатство Даунтон» (Downton Abbey), экранизации романов Джейн Остин.

В 1990-е инвестиции в производство фильмов резко возрастают (сравнить 104 млн в 1989 году с 741 млн фунтов стерлингов в 1996). Новые налоговые льготы вновь возвращают в Британию американцев: «Интервью с вампиром» (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994, реж. Нил Джордан); «Миссия невыполнима» (Mission: Impossible, 1996, реж. Брайан Де Пальма); «Спасти рядового Райана» (Saving Private Ryan, 1998, реж. Стивен Спилберг); «Звездные войны Эпизод I: Скрытая угроза» (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace, 1999, реж. Джордж Лукас);

«Мумия» (The Mummy, 1999, реж. Стивен Соммерс); «Жестокая игра» (The Crying Game, 1992, Нил Джордан); «Зачарованный апрель» (Enchanted April, 1992, реж. Майк Ньюэлл); «Крылья голубки» (The Wings of the Dove, 1997, реж. Иэн Софтли).

Англия «отвечает на удар». «Четыре свадьбы и одни похороны» (Four Weddings and a Funeral, 1994, реж. Майк Ньюэлл), собравшие 244 млн долларов по всему миру; «Раздвижные двери» (Sliding Doors, реж. Питер Хауит, 1998); «Ноттинг Хилл» (Notting Hill, 1999, реж. Роджер Мишелл); «Мистер Бин» (Bean, реж. Мэл Смит, 1997); «Елизавета» (Elizabeth, 1998, реж. Шекхар Капур); «Выбор капитана Корелли» (Captain Corelli's Mandolin, 2001, реж. Джон Мэдден); «Говарде энд» (Howards End, 1992, реж. Джеймс Айвори); «На исходе дня» (The Remains of the Day, 1993, Джеймс Айвори); «Страна теней» (Shadowlands, 1993, Ричард Аттенборо); «Безумие короля Георга» (The Madness of King George, 1994, Николас Хитнер); «Разум и чувства» (Sense and Sensibility, 1995, реж. Энг Ли); «Королевская милость» (Restoration, 1995, реж. Майкл Хоффман); «Эмма» (Emma, 1996, реж. Дуглас МакГрат); «Миссис Браун» (Mrs Brown, 1997, реж. Джон Мэдден); «Бэзил» (Basil, 1998, Рада Бхарадвадж); «Влюбленный Шекспир» (Shakespeare in Love, 1998, реж. Джон Мэдден); «Шиворот-навыворот» (Topsy-Turvy, 1999, реж. Майк Ли).

После шестилетнего перерыва картиной «Золотой

глаз» (Golden Eye, 1995, реж. Мартин Кэмпбелл) реанимируется бондиана, только снимает её уже не разорившаяся полностью студия Pinewood Studios, а новая, специально построенная на бывшем заводе авиационных двигателей Ролле Ройс в Хартфордшире.

На английском небосводе появляются новые звезды режиссуры. Дэнни Бойл несет ответственность за «Неглубокую могилу» (Shallow Grave, 1994), «На игле» (Trainspotting, 1996), «Миллионер из трущоб» (Slumdog Millionaire, 2008). Внимание привлекают и региональные постановки – «Меня зовут Джо» (My Name Is Joe, 1998) и «Ирландский маршрут» (Route Irish, 2008) Кена Лоуча; «Крысолов» (Ratcatcher, 1999) Линн Рэмси.

Однако наиболее значительной фигурой английского кинематографа неожиданно становится вовсе не суперагент с правом на убийство, не благородный аристократ или воин и даже не мальчик-волшебник, а режиссёр Майк Ли с его скромными, малобюджетными постановками о жизни среднего класса, такими как «Сладости жизни» (Life Is Sweet, 1991), «Обнаженная» (Naked, 1993), «Тайны и ложь» (Secrets & Lies, 1996)¹, «Вера Дрейк» (Vera Drake, 2004)², «Беззаботная» (Happy-Go-Lucky, 2008), «Ещё один год» (Another Year, 2010).

Первое десятилетие XXI века стало относительно успеш-

¹ «Золотая пальмовая ветвь» в Каннах.

² «Золотой глобус» и лучший фильм Европейской киноакадемии.

ным для британской киноиндустрии. Продукция BBC Films, Film 4, Британского совета по кино и некоторых независимых компаний, таких, в частности, как Working Title, получили международный резонанс и, соответственно, – высокие сборы. «Дневник Бриджет Джонс» (Bridget Jones's Diary, 2001, реж. Шэрон Магуайр) собрал 254 млн долларов; его продолжение – «Бриджет Джонс: грани разумного» (Bridget Jones: The Edge of Reason, 2004) – 228 млн долларов; «Реальная любовь» (Love Actually, 2003, реж. Ричард Кёртис) – 239 млн долларов; «Мамма МIA!» (Mamma Mia! 2008) Филлида Ллойда побила все рекорды – сборы составили 601 млн долларов.

Бесконечная, в силу своей коммерческой предопределённости, сага о Гарри Поттере, начиная с «Гарри Поттера и Философского Камня» (Harry Potter and the Sorcerer's Stone, 2001) Криса Коламбуса, хоть и снимается на американские деньги, но прочно обосновалась в Англии на Leavesden Studios. Коммерчески успешны и анимационные проекты Aardman Animations, студии, на которой Ник Парк, создатель Уоллеса и Громита, снял первую полнометражную ленту «Побег из курятника» (Chicken Run, 2000). Его «Проклятие кролика-оборотня» (Wallace & Gromit in The Curse of the Were-Rabbit, 2005) стало другим мировым хитом, собравшим 56 млн долларов в прокате США и 32 млн фунтов стерлингов в Великобритании и получившим «Оскара» за лучший анимационный фильм.

Однако основной международный престиж сопутствовал британской кинематографии в случаях обращения к собственной истории и современности. Так, в 2003 году Майкл Уинтерботтом получает «Золотого медведя» на Берлинском кинофестивале за документальную ленту «В этом мире» (In This World). Домохозяйка «Вера Дрейк», «помогающая» девушкам нелегальными абортными препаратами бесплатно и из лучших побуждений из одноименной ленты Майка Ли в 2004 собирает все возможные кинонаграды мира; 2006 приносит «Оскара» и награду BAFTA за лучший фильм, а также приз за лучшую женскую роль на Венецианском кинофестивале Хелен Мирен и фильму «Королева» (The Queen) Стивена Фрирза. В 2006 году Кен Лоуч получил «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах за его рассказ о борьбе за независимость Ирландии «Ветер, что колышет вереск» (The Wind That Shakes the Barley). Экранизация романа Пэна Макьюэна, осуществлённая Джо Райтом, – «Искупление» (Atonement, 2007) – попала в семь «оскаровских» номинаций, включая лучший фильм, и выиграла «Золотой глобус» и BAFTA за лучший фильм. «Миллионер из трущоб», обладатель четырёх «Золотых глобусов», семи наград BAFTA и восьми – Академии, включая лучшую режиссуру и лучший фильм, хоть и снят полностью в Мумбаи с преобладанием индийских исполнителей, финансировался исключительно британскими средствами, фирмами Film4 и Celador. Новое обращение к королевской «частной жизни», предпринятое в ленте «Король гово-

рит!») (The King's Speech, 2010) Томом Хупером, этот пронзительный рассказ о попытках короля Георга VI преодолеть дефект речи, по понятным причинам полностью дислоцировалось в Лондоне и было увенчано четырьмя наградами Академии (в том числе за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшего актёра и лучший сценарий) в 2011 году.

XXI век ознаменовался возросшим интересом к иммигрантской тематике, даже консервативная Англия не могла больше игнорировать изменения национального состава страны, тем более что аудиторию кинозалов наполняют прибывшие из бывших колоний иммигранты, их дети и внуки. Герои ленты «Восток есть Восток» (East Is East, 1999, реж. Дэмиен О'Доннелл) – пакистанцы; «Играй, как Бэкхем» (Bend It Like Beckham, 2002, реж. Гуриндер Чадха) погружает зрителя в психологию выходцев из Пхенджаба. К ним примыкают «Мой сын – фанатик» (My Son the Fanatic, 1997, реж. Юдайан Прасад); «Нежный поцелуй» (A Fond Kiss, 2004, реж. Кен Лоуч); «Ясмин» (Yasmin, 2004, реж. Кеннет Гленаан); «Четыре льва» (Four Lions, 2010, реж. Кристофер Моррис). Иные из этих картин сняты белыми британцами (в частности «Нежный поцелуй»), но большая часть – представителями тех, о ком и идёт речь в фильмах: индийцами, пакистанцами, неграми, прочно и уверенно отвоевывающими место под солнцем у Большого Белого Брата на кинематографическом поприще в том числе. Тем более что речь идёт не только о режиссёрах, но и об актёрах: Наоми

Харрис и Робби Ги исполнили главные роли в «28 днях спустя» (28 Days Later, 2002, реж. Дэнни Бойл) и «Другом мире» (Underworld, 2003, реж. Лен Уайзман) соответственно.

Живописность Англии продолжает привлекать иностранцев: Вуди Аллена в «Матч пойнте» (Match Point, 2005); Альфонсо Куарона в «Гарри Поттере и узнике Азкабана» (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 2004), а также в «Дитя человеческом» (Children of Men, 2006); Джейн Кэмпбелл сняла здесь (где ещё снимать Лондон XIX века?) в биографии Китса «Яркая звезда» (Bright Star, 2009); датчанин Николас Виндинг Рефн в «Бронсоне» (Bronson, 2008) поведал об английском уголовном преступнике Майкле Гордоне Питерсоне, а испанец Хуана Карлоса Фреснадильо в «28 неделях спустя» возвращается к традициям эксцентричного британского фильма ужасов. Даже романы Джона Ле Карре экранизируют иностранцы: «Преданного садовника» (The Constant Gardener, 2005) – бразилец Фернандо Мьерельес; «Шпион, выйди вон!» (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011) – швед Томас Альфредсон.

26 июля 2010 года сообщение об упразднении Британского совета по кино, ответственного за развитие и продвижение национальной кинематографии, и передаче его функций Британскому киноинституту вызвало противоречивую реакцию общественности, к которой неожиданно присоединился с резким письмом министру финансов Джорджу Осборну Клинт Иствуд, решивший, что съёмки «Потусторонне-

го» (Hereafter, 2010) в Лондоне дают ему право вмешиваться во внутреннюю политику Англии. Газета Guardian отозвалась на закрытие совета следующим образом: «Годовой бюджет Британского совета по кино составлял 3 млн фунтов, а стоимость его закрытия и реструктуризации обошлась в четыре раза больше». Бюджет наиболее успешного проекта совета – ленты «Король говорит» (15 млн долларов) – принёс прибыль в 235 млн долларов, не говоря уже об академических наградах. Инвестиция совета составила 1,6 млн долларов, а прибыль – 34 %. Теперь и распределение бюджета и получение прибыли окажутся в руках Британского киноинститута.

Киноиндустрия остается важным сектором британской экономики. Пресс-релиз Британского киносвета от 20 января 2011 года озвучивает цифру в 1,115,000,000, потраченных на производство фильмов в Великобритании в 2010 г. Сумма прибыли озвучена не была...

«Берлинская школа»: маленькие истории большой страны

Мария Фурсеева

В начале 1990-х годов разглядеть Германию на кинематографической карте мира было непросто. «Золотой век» «нового немецкого кино» фактически завершился со смертью Райнера Вернера Фасбиндера в 1982 году. Симптоматично, что в этот же год немцы получили высшие награды трёх главных киносмотров³, чтобы потом практически на два десятилетия уйти в тень.

Дальше каждый пошёл своим путём. Клогуе оставил кинематограф в 1985 году, переключившись на писательскую деятельность и работу на телевидении. Херцог, окончательно рассорившись с постоянным актёром Клаусом Кински, отправился по миру снимать документальные ленты. Шлёндорф работал во Франции («Любовь Свана» / Unamourde Swann, 1983⁴) и Америке («Смерть коммивояжёра» / Death Of A Salesman, 1985; «История служанки» / The Handmaid's

³ «Золотой медведь» Берлинале достался «Тоске Вероники Фосс» (Die Sehnsucht der Veronica Voss) Фасбиндера; «Фицкарральдо» (Fitzcarraldo) Вернера Херцога был отмечен призом за режиссуру на Каннском фестивале; Вим Вендерс увёз из Венеции «Золотого льва» за «Положение вещей» (Der Stand der Dinge).

Tale, 1989); Вендерс – в Америке («Париж, Техас» / Paris, Texas, 1984) и Японии («Токио-га» / Tokyo-ga, 1985; «Зарисовки об одеждах и городах» / Aufzeichnungen zu Kleidern und Stadten, 1989). В зрительском кинематографе в этот же период царили плохие экранизации хорошей немецкой литературы, продюсеры в содружестве с телеканалами всеми силами пытались возродить «кино для телевидения», а режиссёры рьяно взялись за производство романтической комедии, повысившей посещаемость кинотеатров в первые годы существования объединённой Германии.

Спустя десятилетие Том Тыквер успешно адаптировал «американский стиль» к реалиям родного города. И пока бегущая по Берлину Лола собирала урожай наград с международных фестивалей, целая группа немецких режиссёров охотно разрабатывала (если не сказать эксплуатировала) две темы истории своей страны: нацистский режим и жизнь в стране, разделённой стеной. Зачастую исторические факты обрастали несуществующими (но выгодными для привлечения зрителей) подробностями, а в некоторых картинах превращались уже в чистое мифотворчество. Первая тема чаще всего становилась материалом для драм и триллеров («Бункер» / Der Untergang, 2004, реж. Оливер Хиршбигель; «Последние дни Софии Шолль» / Sophie Scholl – Die letzten Tage, 2005, реж. Марк Ротемунд; «Берлин 36» / Berlin '36, 2009, реж. Каспар Хайдельбах). Вторая подавалась в жанре трагикомедий, проникнутых так называемой остальгией (носталь-

гией по коммунистическому прошлому Германии): «Солнечная аллея» (Sonnenallee, 1999) Леандера Хауссмана, «Гуд бай, Ленин» (Good Bye Lenin! 2003) Вольфганга Беккера.

В это же время в немецком кинематографе работали Ханс Вайнгартнер, низвергающий буржуазные ценности современной Европы; препарирующий реальность Ханс-Кристиан Шмид; главный режиссёр немецкого жанрового кино Доминик Граф; Андреас Дрезен, работающий на стыке игрового и документального; и целая плеяда турецко-немецких режиссёров (Фатих Акин, Юксель Явус, Кутлуг Атаман).

Аполитичность как политический жест

В таком кинематографическом ландшафте медленно и поначалу не очень заметно вызревало зёрнышко, превратившееся в полнокроевое дерево и получившее название «Берлинская школа». Принято говорить о двух поколениях «берлинцев». К первому относятся Ангела Шанелек, Томас Арслан и Кристиан Петцольд, ко второму – Кристоф Хоххойслер, Бенъямин Хайзенберг, Ульрих Кёлер, Марен Аде, Валеска Гризебах, Мария Шпет, Хеннер Винклер. При этом лишь Шанелек, Арслан и Петцольд имеют прямое отношение к Берлинской школе как учебному заведению – все трое учились в Немецкой академии кино и телевидения в Берлине (DFFB). Хоххойслер и Хайзенберг посещали Мюнхенскую киношколу; Кёлер и Винклер – выпускники Гамбург-

ской школы искусств; Гризебах – Венской киноакадемии; Мария Шпет – Школы кино в Потсдаме.

Как это часто бывает с «волнами», название «Берлинская школа» родилось в среде критиков. В 2001 году обозреватель *Suddeutsche Zeitung* Райнер Ганзера в рецензии на фильм Томаса Арслана «Прекрасный день» (*Der schone Tag*, 2000) употребил этот термин, размышляя об определённом родстве фильмов Арслана, Петцольда и Шанелек⁴. На тот момент Арслан снял три полнометражные ленты; одна из них, «Дилер» (*Dealer*, 1999), была отмечена наградами на Берлинском кинофестивале. Шанелек в том же году представляла на Берлинале третий полнометражный фильм «Моя медленная жизнь» (*Mein langsames Leben*, 2001). Петцольд активно работал на телевидении и за год до этого дебютировал в игровом кино картиной «Внутренняя безопасность» (*Die innere Sicherheit*, 2000).

Правда, никто из участников новоиспечённой школы как будто и не проявлял инициативы к её созданию: манифестов не писали, с публичными заявлениями, подобно датской «Догме», не выступали и на первый взгляд не ставили перед собой различные художественные задачи. При этом

⁴ «Уже сейчас ясно, – писал Ганзера, – что на наших глазах рождается что-то вроде «Берлинской школы». Наблюдая развитие таких режиссёров, как Кристиан Петцольд, Томас Арслан и Ангела Шанелек, становится очевидным внутренне сходство их кинематографических задач», (цит. по Gansera, Rainer. 2001. *Glucks-Pickpocket*. Thomas Arslanstraumhafter Film “Derschone Tag”/ *Suddeutsche Zeitung*/ 3/4. 11. 2001.

среди «берлинцев» всегда существовали творческие связи: Шанелек начинала свой путь в кинематографе как ассистент на фильме Томаса Арслана. Её постоянный оператор Райнхольд Форшнайдер в свою очередь работал с Арсланом («В тени», *Im Schatten*, 2010), Беньямином Хайзенбергом («Грабитель», *Der Rauber*, 2010) и Марией Шпет («Мадонна», *Madonnen*, 2007). Кристоф Хоххойслер и Беньямин Хайзенберг являются основателями киножурнала *Revolver* и помогают друг другу в сценарной работе. Хайзенберг и Петцольд сняли фильмы, объединённые одной историей. И это ещё не все примеры плодотворного взаимодействия режиссёров.

За время существования «школы» (почти два десятилетия) какими только определениями ни пыталась западная и отечественная критика привести к единому знаменателю работы этих режиссёров. Журнал *Cahiers du Cinema* окрестил «берлинцев» «новой волной немецкого кино», протягивая связующую нить между современными представителями авторского кинематографа и режиссёрами «нового немецкого кино». Однако это название не предполагало художественного или идейного наследования «берлинцев», но лишь говорило о рождении феномена внутри национального кинематографа и указывало на определённые «родовые» признаки данной группы.

Эти «родовые» признаки складывались из визуально-драматургического минимализма исходных стилистических приёмов: длинные планы, тщательное кадрирование, полное

отсутствие внутрикадровой музыки или использование одной музыкальной темы, сдержанная, антипсихологическая игра актёров. На сюжетном уровне все истории «берлинцев» сосредоточены на повседневных событиях, которые словно помещаются под микроскоп. При этом режиссёров не занимает документирование реальности, они далеки от концепции представления жизни «как она есть», от того, что принято называть веризмом; скорее здесь происходит процесс рефлексии над реальностью: фильм становится субъективным взглядом на те или иные события частной жизни.

Можно сказать, что отход в частную сферу является определённой программой «берлинской школы», выступающей против сложившейся тенденции в современном немецком кино, паразитирующем на собственной истории и ежегодно поставляющем на международный кинорынок очередную серию лент про Гитлера и «Штази». Поэтому для многих подчёркнутая аполитичность «школы» сама по себе становится политическим жестом, а её фильмы провозглашаются «политически заряженными не по содержанию, но по форме»⁵.

⁵ Эти слова принадлежат директору Синемаатеки Онтарио, организовавшей ретроспективу «Берлинской школы» (цит. по Andrew Tracy. States of Longing: Films from the Berlin School. – [Electronic resource]. URL: <http://mubi.com/notebook/posts/states-of-longing-films-from-the-berlin-school>).

Томас Арслан: учиться у Брессона

Томас Арслан в силу своего происхождения (отец – турецкий иммигрант) начинал работать в традиции так называемого турецко-немецкого кинематографа. Герои его трилогии – «Братья и сёстры» (*Geschwister – Kardesler*, 1996), «Дилер» (*Dealer*, 1999), «Прекрасный день» (*Der schone Tag*, 2000) – дети иммигрантов из Турции, проживающие в берлинском Кройцберге⁶. Однако Арслан не пошёл по пути остросоциального кинематографа (как, скажем, Юксель Явус), сконцентрированного на проблемах турецкой общины в Германии; не интересовали его и жанровые возможности иммигрантской темы, освоённой Фатихом Акином. Конфликтность в его трилогии рождалась не из межнационального (взаимодействие коренных немцев и турок носит эпизодический характер), но из внутрисемейного («Братья и сёстры»), а в последующих фильмах – из общечеловеческого.

«Братья и сёстры» – дети первых турецких иммигрантов, уже оторвавшиеся от родины отцов, но до конца не вписавшиеся в новый для них европейский ландшафт. В этой картине присутствуют все острые углы драматически насыщенной истории: авторитарность отца, препятствующего любому нарушению патриархальных традиций, желание старше-

⁶ *Кройцберг* – берлинский район, получивший название «маленький Стамбул» из-за большого числа проживающих там турецких иммигрантов.

го сына вернуться в Турцию и стремление младших детей вписаться в новые условия европейской жизни. Однако манера повествования Арслана, в последующих фильмах превратившаяся в собственный стиль, а пока только нащупываемая, каждый раз сглаживает эти углы, стремясь не к накоплению конфликтных ситуаций, приводящих к финальному аккорду, но к наблюдению за героями, существующими в предлагаемых обстоятельствах. От фильма к фильму Арслан всё больше и больше удлиняет кадры, всё дальше и дальше отходит от причинно-следственных связей, работающих на продвижение сюжета. В «Дилере» иммигрантская тема уже не играет существенной роли (несмотря на то что основные действующие лица – турки), также нельзя сказать, что Арслан заостряет социальный аспект истории о мелком торговце героина Джане. По сути, столкновения с полицейским, пытающимся завербовать Джана в осведомители, его споры с подругой, желающей, чтобы он оставил опасное занятие, и решительным напарником, требующим, чтобы он оставался в деле, не окрашены эмоционально. Арслана больше занимает анатомия происходящего, и здесь вдохновляющим примером ему служит метод Робера Брессона. Неслучайно сцена передачи наркотиков, открывающая фильм, вызывает воспоминания о ритуальных действиях Мишеля из «Карманника» (Pickpocket, 1959), ворующего кошельки на Лионском вокзале⁷. Также как и в «Карманнике», Арслан пытается

⁷ Героин переходит из рук в руки, подобно кошелькам в «Карманнике» Брес-

ся очистить события от всего лишнего, оставив саму суть. Он возводит в абсолют не событие, но его составляющие, отдавая первостепенную роль отдельному жесту. Точно также в фильме «В тени» известно с самого начала, что бывший заключённый Троян планирует новое ограбление. Арслан фиксирует не саму будничность подготовки к ограблению, но помещает событие под увеличительное стекло. Здесь нет второстепенных персонажей; рамка кадра убирает все лишнее, не относящееся к «делу», лишённому романтического флёра. Сама же сцена ограбления, нарушая все законы подобного жанра, занимает не больше минуты и полностью избавлена от захватывающих атрибутов.

Подобно Брессону, Арслан требует от актёров не игры, но существования в кадре. Образ Джана складывается на телесном уровне, точно также складывались характеры и в «Братьях и сёстрах». Старший брат Эрол, чувствующий себя чужаком в Берлине и мечтающий перебраться в Стамбул, напряжён и замкнут, его походка выдаёт нервность и ожидание конфликта. Тогда как младший брат Ахмед, довольный своей жизнью в Германии, передвигается по городу расслабленно, типичной подростковой походкой вразвалочку. Он как бы заявляет своим видом: «Это мой город, и я здесь полноправный житель!»

Существование героя в пространстве города – важная со-

сона. Арслан даёт те же крупные планы рук, превращая последовательную работу наркодилеров в ритуальное действие.

ставляющая кинематографа Арслана, тщательно прописывающего топографию Берлина⁸. Здесь есть городские окраины Кройцберга и промышленные зоны Шенберга, старые заброшенные здания и ультрасовременные строения, летняя зелень парков и мрачные, мокрые от дождя ночные улицы. Документируя историю Берлина, подобно Курту и Роберту Сьодмакам в картине «Люди в воскресенье» (*Menschen am Sonntag*, 1930) и Виланду Либске в «Двух миллионах» (*Zweiunter Millionen*, 1961), Арслан больше интересуется атмосферой города, её влиянием на героев. Так, в «Братьях и сёстрах» город становится домом, в котором Эрол, Ахмед и Лейла проводят гораздо больше времени, нежели в собственной тесной квартирке, в которой каждый раз наталкиваются на конфликтные ситуации с родителями.

Улица одновременно таит угрозу и дарит свободу, она становится местом, где происходят неожиданные события, вырывающие из обусловленной повторяемости привычной жизни. Гангстерским историям («Дилер», «В тени») соответствует индустриальная фактура Берлина: узкие пространства подъездов, в которых Джан проводит свои сделки, безликость и стерильность торговых центров, где Троян («В те-

⁸ Большинство фильмов Арслана снимались в Берлине. Исключение составляют «Каникулы» (*Ferien*, 2007), где действие разворачивается в идиллических сельских пейзажах; документальная картина «Издалека» (*Aus der Feme*, 2006), созданная в форме путешествия на родину отца героя в Турцию; и последняя на сегодняшний день лента «Золото» (*Gold*, 2013), рассказывающая историю жизни немецких поселенцев в Канаде в начале XX века.

ни») встречается с напарницей, планируя ограбление банка. Совсем другой Берлин в «Прекрасном дне», рассказывающем о двадцати четырёх часах из жизни молодой актрисы Дениз, в течение которых она расстаётся со своим возлюбленным, заводит новое знакомство, встречается с матерью и сестрой и участвует в кинопробах.

Весь фильм построен как череда сменяющихся друг друга ситуаций, а на уровне пространственной организации – как смена городских локаций. Арслан максимально сжимает время и пространство картины. Именно из этого и складывается характер и история Дениз. Вот начало фильма – первый кадр – безоблачное голубое небо; второй – фрагмент балконной двери, ветер колышет занавеску. Третий – спящий молодой человек, рядом с кроватью на аскетично пустой стене приколата маленькая фотография; лицо девушки нельзя рассмотреть, но когда в следующем кадре появляется крупный план женского лица, мы понимаем, что это именно та девушка; она смотрит в сторону кровати, потом отворачивается, сбегает по лестничным пролётам вниз, выходит из подъезда. Завершает сцену медленно захлопывающаяся дверь дома, ставя точку в истории Дениз и её друга. Слова между ними будут сказаны позже, однако решение девушки порвать отношения показано уже в первых кадрах.

Камера Арслана максимально приближена к героине. Однако режиссёра интересует не столько фиксация событий, которые происходят в течение одного дня Дениз, сколько сам

ритм её движения. И Дениз, и Троян – герои ищущие, но лишённые видимой цели. Двадцатилетняя Дениз полна ощущения любви, однако ни бывший возлюбленный, ни новый знакомый не соответствуют её ожиданиям. Её турецкое происхождение здесь играет ещё меньшую роль, чем в предыдущих фильмах трилогии. Встреча с матерью (которая разговаривает с дочерью на родном языке, тогда как та отвечает по-немецки) показывает одну сторону: героиня не может принять сторону матери, ушедшей после развода с отцом в добровольное заточение квартиры. Однако и чересчур эмансипированный образ жизни сестры, считающей, что неожиданная беременность помешает её карьере, также ей не близок.

Историю Дениз оттеняет «Летняя сказка» (Conte d'ete, 1996) Эрика Ромера и «За наших любимых» (A nos amours, 1983) Мориса Пиала. Диалоги Гаспара с Марго из «Летней сказки» (Дениз работает над дубляжом картины) резюмируют отношения героини с её другом. Гомеровский дух пронизывает всю картину, воплощая на экране то особое летнее состояние жизни, когда происходит многое, но вроде бы ничего важного, вроде бы и ничего, и каждое событие – лишь предисловие к долгой жизни. «За наших любимых» Пиала возникает в «Прекрасном дне» в качестве рассказа Дениз во время кинопроб (упомянув понравившийся, но неизвестный ей фильм, она пересказывает жизнь Сюзанны из фильма Пиала). Через историю другого, вымышленного персона-

жа больше раскрывается и сама героиня (отношения с отсутствующим отцом, размышления о неспособности любить).

В 2007 году Арслан снимает фильм «Отпуск» (Ferien) – несколько дней из жизни одной семьи в идиллических летних пейзажах берлинского пригорода Уккермак. Покинув городское пространство, камера режиссёра практически останавливается, в статике передавая замкнутость загородного дома, где члены одной семьи постоянно находятся вместе, но так и не могут приблизиться друг к другу по-настоящему. Неподвижность становится определяющей характеристикой героев. Арслан повторяет одни и те же мизансцены: Анна со своей взрослой дочерью Лаурой сидит в плетёных креслах перед домом или же со своей пожилой матерью на лавочке под деревом; Лаура с бабушкой на скамейке в лесу, с мужем в пространстве дома, с сестрой в беседке. На долю взрослых приходятся будничные разговоры и выяснения отношений, что особо подчёркивает вечная возня детей Лауры, упивающихся бесконечными играми и удивительными открытиями природного мира.

Ангела Шанелек – важность мгновения

Примечательно, что в том же году выходит фильм Ангелы Шанелек «После полудня» (Nachmittag), во многом перекликающийся с «Отпуском». Взяв за основу чеховскую «Чайку», Шанелек также разворачивает свою историю в про-

странстве загородного дома, где все – пленники знойного дня, когда «двигаться и думать невозможно», а сон и голод становятся символами переизбытка и недостатка в бытия персонажей. Сибарит Алекс, походящий на Сорина, находится в состоянии полудрёмы, но сон здесь – предвестник смерти. Его сестра Ирэн постоянно голодна, но не может насытиться. Ей сложно усидеть на месте, говоря словами Аркадиной: «Я в постоянной суете, а вы сидите все на одном месте, не живете...».

Здесь, как и в других фильмах Шанелек, состояния определяют историю героев. Жёстким сюжетным конструкциям режиссёр предпочитает практически бессюжетное повествование. Её не заботит мотивация поведения персонажей. Они не проживают историю, придуманную автором и заканчивающуюся в тот момент, когда выключается камера, но лишь на время входят в кадр, чтобы через мгновение покинуть его.

Фильмы Шанелек – мозаика ситуаций, режиссёр не ловит фрагменты жизни и не преследует реальность, но будто ставит камеру на углу безлюдной улочки или в парке, усыпанном сухими осенними листьями (при этом тщательно выстраивая кадр), и ждёт, когда появится один из персонажей её фильма, чтобы пройти мимо и раствориться в глубине пространства. Жизнь в её фильмах не всегда уместается в рамки объектива, поэтому герои так часто выпадают из поля зрения камеры, и она не следует за ними, но ждёт, когда они снова войдут в кадр.

Пожалуй, о режиссёрском почерке Шанелек можно сказать словами девушки-фотографа, появляющейся в одном из её фильмов: «Я думала получится что-то разглядеть на их лицах, то, что обычно пытаются скрыть». Шанелек занимается именно «попытка разглядеть» людей и окружающую действительность, не прибегая к очевидным, провокационным методам (агрессивной камере, манипуляционному монтажу), но подходу осторожно и не слишком близко к своим героям, избегая фронтальной съёмки и используя крупные планы лишь в особых случаях, всегда оставляя право на неприкосновенное внутреннее пространство человека.

Можно сказать, что кинематограф Шанелек существует между двух позиций: Годара и Брессона. Первый говорил, что на плёнке нельзя запечатлеть поцелуй, второй – что любое изображение смерти в кино будет фальшиво. Поэтому Шанелек многое предпочитает оставлять за кадром: «То, что люди в жизни часто целуются и спят друг с другом, не указывает на то, что это надо переносить на экран; пусть некоторые вещи остаются на долю зрительского воображения»⁹. Её больше интересует только-только зарождающийся интерес людей друг к другу, нежели само развитие любовных отношений. Так, в «Марселе» (Marseille, 2004) знакомству Софи с Пьером предшествуют взгляды, которыми они обмениваются на протяжении нескольких дней. В первый раз Софи проходит мимо автомастерской, где работает Пьер, и тот

⁹ Из интервью с Анжелой Шанелек. Revolver. 8. März 2001.

«случайно» попадает в кадр, как ещё один персонаж улицы. Однако контакт, видимый зрителю, но ещё не известный им самим, установлен: Пьер бросает взгляд на Софи, когда она проходит мимо; Софи мельком взглянет на механика, занятого работой, когда будет выходить из магазина. Так они и будут, не совпадая во времени, поочерёдно смотреть друг на друга, прежде чем состоится знакомство. Мотив обмена взглядами повторится в «Орли» (Orly, 2010), однако здесь персонажи так и не познакомятся; автор-наблюдатель лишь обозначает гипотетические возможности контакта людей в большом городе: их *невстречи*, их мимолётный интерес друг к другу и незаметные им самим пересечения¹⁰.

Что касается изображения смерти, то здесь Шанелек полностью следует брессоновской «заповеди», гласящей, что поскольку сам процесс умирания является непознаваемым актом, мы не можем показать его в кино: любые попытки сделать это оборачиваются фальшью¹¹.

В «Моей медленной жизни» рождение, свадьба и смерть – смысловые ориентиры истории. Мари узнает о своей бе-

¹⁰ В «Орли» молодой немец, ожидающий своего самолёта, обращает внимание на француженку в аптеке. На протяжении всего фильма он будет стараться отыскать её в шумной толпе аэропорта. Ближе к финалу он сделает фотоснимок своей подруги, а позже, просматривая отснятое, заметит, что заинтересовавшая его девушка случайно попала в поле зрения объектива.

¹¹ «Актёр не умрёт, уж точно не завтра и скорее всего не на экране. В драмах люди часто умирают в больницах, это так безвкусно». Из интервью с Ангелой Шанелек. *Revolver*. 8 Marz, 2001.

ременности, Мария готовится выйти замуж, а отец Валери находится при смерти. Мы увидим его лишь однажды через стеклянную дверь, отражающую зелень деревьев и мешающую разглядеть его лицо. В этом дистанцировании есть особый смысл, который становится понятным в финале картины. История взаимоотношений героини со своим отцом складывается не из психологических нюансов (более того, действительное общение остаётся за рамками картины), но путём взаимодействия кадров¹². После известия о тяжёлой болезни отца Валери отправляется из Берлина в свой родной город. Мы видим её стоящей на палубе парома, который плывёт справа налево¹³, создавая ощущение, что Валери движется назад к своему прошлому. Далее следует уже упоминавшийся кадр отца, скрытого от зрителя стеклянной дверью, к которому подсаживается Валери. Вместе они образуют странные фигуры, сливающиеся с пятнами зелени на стекле и вызывающие ассоциации с импрессионистской жи-

¹² Здесь мы опять позволим себе сравнение с Брессоном, который говорил, что «экранное изображение должно быть нейтральным, а смысл и окраска могут возникать лишь путём взаимодействия с другими кадрами». Это сравнение не случайно: Шанелек во многом опирается на метод французского классика. Это проявляется в игре актёров, лишённых психологичности и по сути превращённых в модели, в использовании музыкальной темы, которая ритмически организует действие, а не помогает эмоционально окрашивать драматические моменты картины.

¹³ О направлении движения парома мы можем судить лишь по течению воды, поскольку Шанелек показывает не сам плывущий паром, но лишь профиль Валери, которая стоит на палубе и смотрит на море.

вописью. Отец и дочь молчат, они неподвижны, и призрачность их отношений усиливает еле слышный детский голосок, растворяющийся в пении птиц¹⁴. В следующий момент мы видим растерянную Валери, которая, выбежав из палаты, призывает на помощь медсестру, потому что отец захотел подняться с кровати. Испуганное лицо выдаёт её неспособность самой прийти на помощь, её страх перед возможным тактильным контактом с больным человеком.

«Ты должна научиться отпускать от себя носителей фигуры отца», – замечает её издатель после прочтения новой рукописи. Эта единственная психологическая характеристика как нельзя лучше накладывается на сам облик Валери – художавшей, короткостриженной девушки, не выглядящей на свои «тридцать с хвостиком», с глазами грустного ребёнка, будто лишь стоящего на пороге взросления. В финале мы снова видим Валери на пароме (но тот уже движется слева направо): героиня стоит спиной к камере, по стеклу бегут кап-

¹⁴ Пение «невидимых птиц», отражающее невидимые или незаметные на первый взгляд стороны человеческой жизни, ярче всего проявляется в следующей сцене: вернувшись из парижской командировки Томас даёт послушать фрагмент рабочей аудиозаписи своему другу. В ней мужской голос говорит: «Не о чем говорить, я ничего вам не скажу». Как выясняется, это были единственные слова из неудавшегося интервью с неизвестным нам человеком. «А что за птицы?», – спрашивает друг, услышав щебет на плёнке. «Перед окном росло огромное дерево, и стоял невыносимый галдёж, но я не видел ни одной птицы», – отвечает Томас. После его слов вспоминается как будто необязательный кадр того самого дерева, снятого из окна той самой квартиры, где жил так и не показанный зрителю человек, пожелавший хранить молчание. «Дерево невидимых птиц» появляется в финале, ставя точку в истории Валери.

ли дождя. Возвращаясь с похорон отца, она плывёт вперёд. Финальную точку ставит фотография, которую Валери прикалывает к стене со словами: «На похоронах у меня было чувство, что он ушёл давным-давно». На снимке – маленькая Валери со своим отцом на палубе парома. Отец стоит за спиной девочки, положив руки ей на плечи. И снова, как уже было у Шанелек, предыдущие кадры обретают свой смысл только благодаря кадру финальному: поездка на пароме становится не просто перемещением в пространстве, но взрослением Валери, её воспоминанием и одновременно точкой невозврата.

У Шанелек не существует непрерывного повествования, но лишь фрагменты проживания жизни. В фильме то и дело возникают лакуны, обрывы и резкие переходы. Фильмы зачастую начинаются с неоконченного действия, будто автор подходит к своим героям в середине разговора. «Где это? Ты знаешь объездную дорогу?» (реплики двух девушек в машине в первой сцене «Марсея»); «Ты принимаешь лекарство? Это моё дело!» («После полудня»).

Если сравнивать подход к герою у Шанелек и Кристиана Петцольда, то можно заметить, что у последнего персонажи раскрываются в событиях и всегда с учётом психологической стороны. Петцольд даёт их эмоциональную характеристику: беззащитность и заброшенность Нины в «Призраках» (Gespenster, 2005) и Жанны во «Внутренней безопасности»; смелость и великодушные Барбары («Барбара» / Barbara,

2012), расчётливость и привлекательная жестокость Лауры («Йерихов» / Jerichow, 2008). Герои же Шанелек психологически не идентифицируются, поскольку в отличие от героев Петцольда не действуют и не обнаруживают своих целей, но лишь существуют в особой атмосфере, заданной автором.

Шанелек работает на контрасте будничной реальности самих историй и строго откадрированного изображения, существующего в рамках необходимого ей стиля. Она всегда обращается к реальности, но при этом не снимает «реалистичное кино» и избегает документального стиля съёмки. Её персонажи часто замкнуты в пространстве неподвижного кадра; даже при нахождении в одном месте они могут разделяться монтажно (так, в «Моей медленной жизни» разговор «воскресного» папы Томаса с маленьким сыном подаётся лишь через склейки, хотя они находятся рядом друг с другом). Или же, наоборот, «выпадают» из кадра, а камера, будучи неподвижной или же двигаясь с постоянной скоростью, не идёт за ними, а ждёт, когда они сами вернутся в рамку кадра. Таким образом Шанелек как будто каждый раз говорит: «Мои герои не проживают придуманную для поддержания зрительского интереса историю и заканчивающуюся в тот момент, когда выключается камера, но лишь на время входят в кадр, чтобы через мгновение покинуть его». Поэтому у главных героев нет привилегии перед второстепенными или же просто случайными прохожими. Камера может забыть о протагонисте, который уже давно зашёл в киноте-

атр, и остаться на улице дослушать вопиюще будничный разговор молодой пары. При этом перемещения героев в пространстве не сопровождаются «подсказками»: они выходят из квартир, а в следующий момент уже оказываются в другом городе («Остановки в городах» / *Platze in Stadten*, 1998, «Марсель»). На поездку может отводиться всего два кадра, а о том, что действие из Берлина переместилось в Париж, мы узнаем лишь из реплики случайного прохожего¹⁵.

Героини Шанелек постоянно заняты перемещением между городами и странами, но внутреннее пространство фильмов остаётся подчёркнуто статичным (режиссёр работает по преимуществу неподвижной камерой, любое её движение сопровождает особые состояния персонажей¹⁶). В «Моей медленной жизни» Софи уезжает на полгода в Рим, а Валери возвращается в Берлин. Другая Софи кочует из Берлина в Марсель («Марсель»). Мимми перебирается на время в Париж («Остановки в городах»). Но Шанелек интересуется не мотив дороги, а мотив ожидания (в одном из её фильмов, названном по имени парижского аэропорта «Орли», все дей-

¹⁵ В «Моей медленной жизни» Томас уезжает по работе в Париж, его перемещение никак не подготовлено предыдущими действиями. Становится понятно, что он переместился во французскую столицу лишь благодаря реплике туриста, который, сфотографировав Томаса, сообщил что в Париже у него совсем нет друзей.

¹⁶ В картине «Остановки в городах» камера обретает определённую подвижность в парижских сценах, контрастирующих с замкнутыми пространствами Берлина.

ствие разворачивается в зоне вылета самолётов). Это не ожидание чего-то определённого, но скорее само состояние жизни. Поэтому Шанелек любит длинные планы, в которых люди просто стоят, прислонившись к стене, или сидят в неподвижности, смотря вдаль. Она избегает открытых драматических конфликтов и рассказывает истории исключительно о жизни среднего класса.

Ее герои сдержанны в общении и не позволяют себе чересчур экспрессивной жестикуляции. Однако за внешней стороной присутствует особое меланхоличное состояние, не находящее выражение ни на вербальном, ни на тактильном уровне. Так, в «Моей медленной жизни» невысказанная грусть становится доминирующим настроением всего фильма. Пожалуй, за исключением Софи, предвкушающей поездку в Рим, и Мари, собирающейся замуж, остальные герои находятся в особом сумеречном настроении: печаль не в словах, но в жесте, повороте головы, во взгляде. Шанелек, отлично понимая реакцию на подобных героев¹⁷, вводит такой забавный диалог: «В чем твоя проблема?» – спрашивает Томас свою знакомую, расстроенную нашествием незваных гостей: сестры с мужем-африканцем и его многочисленными сородичами. Она жалуется на отсутствие личного простран-

¹⁷ Часто в критических обзорах появлялись обвинения в адрес «берлинцев», в первую очередь Шанелек, в отсутствии интереса к острым социальным конфликтам и политически значимым темам, уход в приватную сферу, выбор в качестве героя представителей так называемого среднего класса – благополучного европейца, «мающего тоской по жизни».

ства, но, подумав, добавляет: «Проблема в том, что я стала веселее, и сама этого не заметила», – а потом принимается плакать.

Кратким актом освобождения от обусловленности становится танец, играющий знаковую роль практически в каждом фильме Шанелек. Он позволяет выразить то, что не скажешь словами, выплеснуть застоявшиеся эмоции. Сдержанная и осторожная Валери своим одиноким, безудержным и свободным от эстетических категорий танцем прощается с умирающим отцом; отец Мари, танцует с дочерью на свадьбе, также прощается с ней, отпуская во взрослую жизнь. В фильме есть ещё один танец, невидимый зрителю, когда Мари танцует для маленькой дочери Марии, а камера в течение минуты застывает на лице девочки. И это танец, как и пение невидимых птиц, остающиеся за рамкой кадра, и есть праработы той истинной и таинственной реальности, о которой говорил достаточно близкий Шанелек по духу Антониони¹⁸.

Кристиан Петцольд: между сказкой и историей

Кристиан Петцольд, прежде чем прийти в кинематограф,

¹⁸ «Позади изобразительного образа лежит другой образ, ближе к реальности как она есть и ещё глубже другой, и другой, и ещё один, до тех пор, пока мы не достигнем истинного образа истинной реальности, абсолютной, таинственной, которую никто никогда не увидит» (цит. по «Антониони об Антониони». М.: Радуга, 1986).

изучал театроведение и германистику, работал кинокритиком и ассистентом режиссёра на фильмах классиков немецкой документалистики Хартмута Битомски и Харуна Фароки (в своё время преподававших на курсе Петцольда в DFFB). Эти обстоятельства оказывают заметное влияние на авторский стиль. В сотрудничестве с Фароки были написаны сценарии к фильмам «Внутренняя безопасность», «Призраки», «Барбара»; в этих картинах (впрочем, как и в остальных) Петцольд широко пользуется эффектом остранения, столь характерным для метода Фароки. Кроме того, он обращается к документальным работам своего учителя для воссоздания реалистически точного фона. Так, для изображения будней финансового мира в «Йелле» (Yella, 2007) Петцольд опирается на картину Фароки «Без риска» (Nicht ohne Risiko, 2004) – антропологическое исследование одной из ячеек современного бизнеса. А выбор города Вольфсбург в качестве места действия в одноименном фильме (Wolfsburg, 2003) подсказан картиной Битомски «Комплекс «Фольксваген»» (Der VW-Komplex, 1990)¹⁹, рассказывающей в духе берлинской «Симфонии большого города» (Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 1927, реж. Вальтер Руттманн) о главном автомобильном гиганте Германии, расположенном как раз в Вольсбурге. Петцольд (а также многие другие «берлинцы») любит представлять события через камеры наблюдения – излюбленный приём Фароки, говорящий о замкнутых про-

¹⁹ На этой картине Петцольд работал ассистентом режиссёра.

странствах современного мира, в которых каждый превращается в объект наблюдения, уподобляясь насекомому под микроскопом.

Две другие составляющие фильмов Петцольда проистекают из любви к литературе и кинематографу. Его «Йерихов» –вольная интерпретация романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды»; сюжет «Йеллы» опирается на «Мост через совиный *ручей*» Амброза Бирса; «Призраки» имеют параллели со сказкой братьев Grimm «Маленький саван» о матери, оплакивающей умершего ребёнка и тем самым мешающей ему обрести вечный покой. Петцольд предпочитает использовать цитаты, дающие «подсказки» в неочевидном сюжете. Так, «Во внутренней безопасности» он избегает прозрачной биографии героев, похожих на вышедших в тираж «бонниклайдов», скрывающихся то в дорогих португальских отелях, то в трущобах немецкой провинции.

Тонкими штрихами очерчена причина такого поведения семейной пары – бывших рафовцев, вынужденных вместе с дочерью Жанной изживать своё террористическое прошлое в условиях новой Германии²⁰. Жанна – невольный заложник жизни своих родителей. В свои четырнадцать она хочет общаться со сверстниками, влюбляться, обсуждать но-

²⁰ Картина также вызывает ассоциации с драмой Сидни Люмета «Бег на месте» (Runnigton Empty) о талантливом пианисте Денни, вынужденном выбирать между собственной жизнью и семьёй, которая на протяжении пятнадцати лет скрывается под вымышленными именами (в бурные 60-е родители Дени вступили в ряды антивоенного движения и попали в «чёрные списки»).

вые фильмы и гонять на скейтборде, но вместо этого должна переезжать с места на место, носить неприметную мешковатую одежду и не болтать лишнего. В одной из сцен Жанна отправляется на задание, в котором опознавательным знаком служит книга «Моби Дик». Для неё это лишь литературное произведение, для бывшего напарника её родителей, как и для них самих, – опознавательный знак, тесно связанный с Фракцией Красной Армии, поскольку один из лидеров РАФ Андреас Баадер любил эту книгу, видя в белом ките аллегорического Левиафана Гобса, олицетворяющего государственную власть.

В «Барбаре» книга также служит проводником в истории о молодом враче (Нина Хосс), сосланной в провинцию за желание перебраться из ГДР на Запад. Из всех книг больницы библиотечной Барбара выберет «Приключения Гекльберри Финна», чтобы по ночам при свете тусклой лампы читать Стелле о путешествии по Миссисипи в желанную Землю свободы. В финале беглянка Стелла, подобно героям Твена, отправляется в опасный путь через Балтийское море в «свободные земли Западной Германии».

Говоря о кинематографических пристрастиях Петцольда, которые дают о себе знать практически в каждой его работе, прежде всего, следует назвать Альфреда Хичкока; также ориентиром режиссёру служат классические хорроры²¹ и фильмы категории В (так называемые слэшеры). В

²¹ Сюжет «Йеллы» во многом опирается на малобюджетный американский хор-

фильмах Петцольда всегда важна жанровая структура. Он переносит излюбленные голливудские жанры (от триллера и фильмов нуар до мелодрамы и роуд-муви) на национальную почву, трансформируя их по своему усмотрению и вплетая в них вполне реальные приметы социальной немецкой (и шире европейской) действительности. Так, в «Йерихове» действует классическая схема нуара. Здесь есть одинокий герой, мотив роковой встречи²² с белокурой *femme fatale*, подговаривающей его на убийство мужа. В ключевые моменты фильма используется излюбленная нуаровская вертикальная мизансцена (можно вспомнить «Мальтийского сокола» / *The Maltese Falcon*, 1941, реж. Джон Хьюстон; «Почтальон всегда звонит дважды» / *The Postman Always Rings Twice*, 1946, реж. Тэй Гарнетт; «Целуй меня насмерть» / *Kiss Me Deadly*, 1955, реж. Роберт Олдрич; и «Печать зла» / *Touch of Evil*,

пор «Карнавал душ» (*Carnival of Souls*), созданный в 1962 году Херком Харви. В нем три девушки отправляются в поездку на машине. Однако в результате неудачного манёвра их автомобиль падает с моста в реку. С единственной выжившей девушкой начинают происходить странные события, в финале же выясняется, что всё происходящее было её предсмертными видениями, поскольку она погибла вместе со своими подругами. Подобный мотив – неведение умершим своей смерти – также используется как эффектный финальный приём в фильмах «Шестое чувство» (*The Sixth Sense*, 1999) М. Найт Шьямалана и «Другие» (*The Others*, 2001) Алехандро Аменабара.

²² Петцольд широко пользуется так называемым мотивом роковой встречи и в других фильмах. Финальную катастрофу во «Внутренней безопасности» определяет знакомство Жанны с Генрихом; в «Йелле» решающей становится встреча героини с бывшим мужем; в «Призраках» тайные желания Нины воплощаются в случайном столкновении с Тони, а затем с Франсуазой.

1958, реж. Орсон Уэллс). Однако во всём остальном Петцольд избегает фирменных знаков фильмов ну ар: вместо ночного города – залитая солнцем сельская местность; вместо мокрых от непрекращающегося дождя улиц – знойные пейзажи морского побережья.

С одной стороны, Петцольд ближе, чем любой другой представитель «берлинской школы», к жанровому кино; он периодически вводит в ткань повествования сказочный или фантастический элемент («Куба либре» / *Cuba Libre*, 1996; «Призраки», «Йелла»). В то же время он, в отличие от своих коллег, больше тяготеющих к универсальным историям, обращается к прошлому и настоящему Германии, отводя важную роль конкретным географическим локациям, где разворачиваются события.

Важное место в его фильмах занимает Рурская область – экономический центр Западной Германии, с XIX века выступавший основным промышленным двигателем страны. Постиндустриальная атмосфера маленьких городков этой области присутствует в ранних фильмах режиссёра («Пилоты» / *Pilotinnen*, 1996); «Постельная воровка» / *Die Beischlafdiebin*, 1998; «Вольфсбург» / *Wolfsburg*, 2003). С другой стороны, его интересуют восточные земли и страны (родители Петцольда эмигрировали в западную часть ещё до его рождения, однако продолжали быть связанными с восточной областью). И пусть Восточной Германии как особой политической зоны уже не существует, для многих героев

она по-прежнему остаётся заколдованной зоной, из которой нет выхода. Али так и не суждено вернуться в Турцию, Йела бежит от своего прошлого в Западную Германию, но по сути так и не уезжает из дома.

Сам режиссёр в одном из интервью назвал территории бывшей ГДР «призрачными зонами» – эти маленькие провинциальные городки, покинутые жителями после объединения Германии и оказавшиеся в достаточно невыгодных экономических условиях, зачастую напоминают города-призраки. Так, в «Йерихове» местом действия становится одноименный город в земле Саксония-Анхальт, когда-то входившей в состав ГДР. В то же время название города вызывает ассоциации с библейским Иерихоном, согласно преданию сожжённым и разрушенным до основания Иисусом Навином. Эта история своеобразно повторяется в судьбе немецкого Йерихова – пришедшего в запустенье города объединённой Германии.

Этой картиной Петцольд продолжает кинематографическую историю романа «Почтальон всегда звонит дважды». После одноименного нуара, развернувшегося в калифорнийских пейзажах периода Великой депрессии, и «Одержимости» (*Ossessione*, 1943) Висконти, снятой на исходе фашистского режима²³, Петцольд разыгрывает классическую крими-

²³ Первой экранизацией романа Джеймса Кейна стал фильм «Последний поворот» (*Le Dernier Tournant*, 1939) Пьера Шеналея. В 1943 году Лукино Висконти снял по этой книге дебютную картину «Одержимость»; в 1946 выходит классический американский нуар Тэя Гарнетта, использовавшего оригинальное назва-

нальную историю в обезлюденных ландшафтах северо-восточной Германии в период позднего капитализма. Место обманутого мужа здесь занимает турецкий иммигрант Али, успешный бизнесмен, держащий в экономической зависимости свою жену, бродягой же становится бывший солдат Бундесвера Томас, только вернувшийся на родину из Афганистана в надежде отстроить дом своего детства и начать новую жизнь.

Национальность Али, с одной стороны, отражает естественный аспект немецкой действительности (турецкие иммигранты, способствовавшие преодолению экономического кризиса Германии после Второй мировой войны, в настоящий момент являются самой многочисленной этнической группой). С другой стороны, положение Али, держащего под пятой работающих на него нелегалов из стран третьего мира, представляется интересным в связи с так называемой серией гастарбайтер-фильмов, в порыве воспитания толерантности рисующих достаточно упрощённые портреты как турок, так и немцев²⁴. Другим «отступлением» Петцольда от подобных фильмов является выбор сельской местности в качестве ме-

ние романа; в 1981 году – одноименный фильм Боба Рейфелсона с Джеком Николсоном и Джессикой Лэнг.

²⁴ В то же время появилась целая серия картин, находившихся под заметным влиянием американских экшн-фильмов, где герой, сильный и ловкий иммигрант, владеющий приёмами рукопашного боя, должен был прокладывать себе дорогу в большом городе (Барбара Меннель, исследуя феномен турецко-немецкого кино, объединяет эту категорию фильмов названием «Брюс Ли района Кройцберг»).

ста действия с её открытыми, безлюдными пространствами, поскольку в иммигрантских фильмах действие всегда разворачивалось в большом городе, трущобных районах с тесными, перенаселёнными жилищами, шумными улицами и обязательными барами, где происходили основные столкновения производительных и разрушительных сил турецкого этноса.

Идиллические пейзажи и реальность человеческого существования – вот основной принцип конфликтности в лентах Петцольда. Ключевая сцена предательства в «Йерихове», разворачивающаяся на белоснежном пляже Балтийского моря, повторяет сцену из его раннего фильма «Вольфсбург», снятого в тех же ландшафтах. В обоих фильмах неумолимая правда жизни раскрывается на фоне прекрасной природы, разрушая иллюзии героев и их надежды на счастье.

В тени германских лесов

Любовь Петцольда к природным пространствам, парадоксальное присутствие «городских людей» в деловых костюмах в лесах и полях («Йелла») повторяется в работах и других представителей «Берлинской школы». Так, при всей урбанистичности берлинских историй практически в каждом фильме важное место занимает лес, и в этой привязанности даёт о себе знать национальный характер режиссёров. Ведь, как в своё время отметил писатель Элиас Канетти, «ни в

одной стране современного мира не сохранилось столь живое чувство леса, как в Германии; стойкость и стройность вертикальных стволов, их густота, их масса наполняют сердце немца глубокой и таинственной радостью. Он и сегодня ищет укрытия в лесу, где жили его пращуры, и чувствует себя заодно с деревьями»²⁵. Интересно, что во многом схожие фильмы «Грабитель» Хайзенберга и «В тени» Арслана заканчиваются практически одинаково: перед финальным аккордом герои ищут укрытия в лесу: спрятавшись за деревьями, Троян избегает встречи с незванными гостями; грабитель Йоханнес, скрываясь от полицейских, бежит в лес, а в момент решающей облавы находит спасение в подземной норе.

В трилогии «Драйлебен» (Dreileben)²⁶ местом действия становится «жуткий Тюрингенский лес» (как называл его Новалис). Именно в Тюрингии как нельзя лучше очевиден контраст городского и вечного природного начала: здесь сталкиваются архаичное наследие немецкого народа, скры-

²⁵ З. Каннети. Масса и власть, М.: Ad Marginem, 1997. С 89.

²⁶ «Драйлебен» – трилогия, объединённая общим мотивом и созданная тремя режиссёрами – двумя «берлинцами», Петцольдом и Хоххойслером, и Домиником Графом, известным в Германии постановщиком телевизионных драм. Завязкой ко всем трём фильмам становится криминальное событие (в вымышленном посёлке Тюрингии из-под стражи убегает маньяк). На основе этого мотива каждый режиссёр выстраивает собственное повествование. Петцольд рассказывает историю любовного треугольника, в котором медбрат разрывается между страстью к юной эмигрантке из Сараево и выгодной партией с дочкой главврача. Хоххойслер снимает психологический триллер, главным героем которого становится сам маньяк.

тое в молчании огромного леса, и современные автомагистрали, отвоёвывающие пространство у природы. И у Петцольда, и у Хоххойслера лес связан с фигурой сбежавшего заключённого Молеша. Однако если у первого Молеш представляет собой потенциальную угрозу, скрытую в лесу, то у второго беглец сам ищет защиты у леса, который противопоставлен враждебному обжитому пространству сельского городка.

Петцольд в своей истории («Драйлебен: Что-то лучше, чем смерть» / Dreileben. Etwas Besseres als den Tod, 2011) прибегает к излюбленному хичкоковскому приёму субъективной, подглядывающей камеры, который возвёл в канонический образец Джон Карпентер в «Хэллоуине» (Halloween, 1978): до последнего момента мы не видим Молеша, но на протяжении всего фильма ощущаем его взгляд, следящий за Анной, его присутствие, скрытое в лесных тенях и шорохе веток. Поэтому мы, оказываясь на позиции героев, не видим «изнанки» леса, но всегда находимся в зоне обжитого человеком пространства. Хоххойслер же, рассказывая историю невинно пострадавшего Молеша, уходит вместе с ним в самую чашу («Драйлебен: Одна минута темноты» / Dreileben – Eine Minute Dunkel, 2011), где герой, скрываясь от полиции, чувствует себя в безопасности. Инаковость Молеша, обладающего сознанием ребёнка, запертого в теле взрослого мужчины, изолирует его от жизни в социуме, однако открывает ему другую сторону бытия, что всегда была доступна тем,

кто не вписывался в рамки так называемой нормы. Молеш взаимодействует с лесом, и тот берёт его под свою защиту: сбежавший заключённый не сомневается в содействии природной сущности (когда он прячется в построенном детьми шалаше и егерь вот-вот должен обнаружить его укрытие, лес «посылает» на помощь оленя, который отвлекает внимание егеря). В версии Хоххойслера не Молеш несёт очевидную угрозу для жителей близлежащего городка, но они своим праздным вторжением представляют для него опасность. Чтобы спастись от полицейских, ему нужно перелезть через забор и оказаться на необжитой человеком стороне леса (у Петцольда этот же забор играет противоположную роль: героине нельзя заходить за него, чтобы не стать жертвой маньяка).

Лес наполнен туристами, они устраивают пикники, щелкают фотоаппаратами и слушают экскурсовода; легенды Тюрингии для них не более чем привлекательные истории, напечатанные на рекламных проспектах. Когда туристы уходят, посмеиваясь над историями про ведьм, для Молеша в густоте тумана, стелющегося по пещере, оживают призраки собственного прошлого. Герой находит странную радость (а может, забытое городским человеком ощущение) в погружении босых ног в муравейник, в подражании голосам птиц и общении с ребёнком, подобно ему прячущимся в лесу.

В отсутствие трагедий

История Молеша во многом переплетается с историей Армина («Я виновен» / Falscher Bekenner, 2005).

В обеих картинах Хоххойслера интересует вопрос ложной виновности человека, который в силу своей личности не вписывается в заданные социальные условия. Несмотря на то что в финале перерождение Молеша подаётся через достаточно тривиальную психологическую мотивировку, сам фильм строится таким образом, чтобы зритель на протяжении просмотра задавался вопросом: «А виновен ли всё-таки Молеш?» Хоххойслер приводит такую причинно-следственную связь: общество идентифицировало Молеша как убийцу и насильника (поскольку он не соответствовал ряду признаков «нормального» человека), что в результате запустило необратимый механизм.

От Армина, подростка из благополучной семьи немецких провинциалов, также требуют соответствия. Пытаясь устроиться на работу, он посещает бесконечные собеседования, которые строятся по принципу унификации, демонстрируя отношение к человеку как к функции в обществе потребления. Родители ожидают от сына выполнения заданной социальной программы и ставят в пример старших братьев. Отправной точкой в картине становится фальшивая виновность героя: став свидетелем автокатастрофы, он отправля-

ет анонимное письмо в полицию, в котором называет себя виновником произошедшего. Этот поступок – не сознательный бунт, а скорее попытка выхода из абсолютной стагнации окружающей среды. Аморфность жизни также разбавляется гомосексуальными фантазиями протагониста, которые Хохойслер подаёт таким образом, что до конца не ясно – происходит ли это в реальности или лишь в воображении героя?

Армину подобен Пауль из фильма «Бунгало» (Bungalow, 2002) Ульриха Келера, сбежавший из армии и скрывающийся в родительском доме. При этом само «бегство» является результатом определённых обстоятельств: во время остановки военных грузовиков Пауль не спешит к своей роте, а остаётся в придорожном кафе, «зачитавшись газетой» и «не заметив» отъезда армейской процессии. С этого момента он считается дезертиром. Однако все последующие действия героя – нежелание возвращаться в армию, вспышки конфликтных ситуаций со старшим братом, вялые попытки возобновить отношения со старой подружкой и интерес к девушке брата – отмечены печатью апатии. Армии выбирает фальшивое преступление как альтернативу запрограммированной родителями жизни; характер Пауля определяет бездействие как реакция на благоустроенную жизнь его семьи, где царствует один бог – практичность²⁷. Здесь все основа-

²⁷ Практичность и стабильность – ключевые понятия современного мира. «Плохо, что в вашей жизни нет стабильности», – ставит в упрёк Йоханнесу («Грабитель») социальный работник.

но на принципе удобства, здесь едут посмотреть на взрыв в близлежащем посёлке, потому что «всё равно нужно ехать в ту сторону за покупками», а все события, происходящие в мире, превращаются в тему для праздных разговоров за барбекю.

Можно сказать, что герои «Берлинской школы» существуют в ситуации, когда острая тоска человека от несовершенства жизни, от невозможности достичь гармонии с самим собой и миром переплавилась в инертную субстанцию, одолевающую как послеобеденный сон, который в фильме Шанелек «После полудня» становится синонимичен вязкой, засасывающей сущности жизни. «Здесь все спят», – говорит Агнес Константину, – не засыпай!» Герои не мучаются, а скорее маются, поскольку время для больших бергмановских трагедий давно прошло. Конфликтность семейных историй «берлинцев» ближе всего по тональности к фильмам Михаэля Ханеке с его отстранённым аналитическим взглядом. (Можно вспомнить «Седьмой континент» / *Der Siebente Kontinent*, 1989, где режиссёр фиксирует рутинные действия одной семьи с утра до позднего вечера, а в финале с той же холодной точностью показывает её коллективное самоубийство.) Существование в «мире повышенного комфорта» уже не приводит к таким радикальным решениям, но по-прежнему рождает чувство тревожности. Нина («Окна привезут в понедельник» / *Montag kommen die Fenster*, 2006, реж. Ульрих Кёлер) предпочитает просто исчезнуть на какое-то вре-

мя из жизни своей семьи. Здесь, как и в *случае* с Паулем, нет очевидной причины для бунта; поступок Нины складывается из микроситуаций, незаметных действий, подтачивающих семейный союз. Её уход происходит скорее от неуверенности в собственной роли жены и матери, невозможности принять готовую модель среднестатистической немецкой семьи и просто существовать в ней. Поэтому история бегства лишена каких-либо пиков и переломных моментов, а драма семейного распада происходит тихо и невзначай, не обретая желанного катарсиса.

Режиссёры «Берлинской школы» говорят о страхе стандартизации, они показывают современного человека, запертого в стерильные пространства офисов, где люди носят одинаковую одежду, пользуются одинаковыми дорогими машинами и, кажется, имеют одинаковые мысли и привычки. Камера Хоххойслера скользит по рабочей фотографии, где улыбающийся директор окружён двумя десятками своих сотрудниц: все как одна одеты в офисную униформу (белый верх, чёрный низ) и это кажется вполне естественным. Пугает другое: у каждой женщины руки, сцепленные замком, сложены на коленях («Я виновен»). Привычка к внешней унификации влечёт за собой внутреннюю или же первая является лишь отражением второй?

У Петцольда в «Драйлебен» униформа (медбрата у Йоханесса и горничной у Анны) каждый раз подчёркивает несоответствие героев: как только один освобождается от рабочей

одежды, в неё тут же облачается другой. Герои скованы ей, также как неразрешимыми обстоятельствами. В «Грабителе» протагонист находится под подозрением, потому что он социально не идентифицируется: не имеет друзей, официальной работы и не посещает общественные места.

Бежит от идентификации и Софи в «Марселе». Вся первая часть фильма посвящена удивительному состоянию человека, затерявшегося в чужом городе без видимой цели, вольному в своих поступках, вне прошлого и будущего. Остальные же герои обусловлены своей профессией. Подруга-актриса не может не играть и в жизни; случайный знакомый механик Пьер обозначается через свои руки, в которые въелась грязь (в любых обстоятельствах видно, что он рабочий парень). Фотограф Иван работает на фабрике, делая бездушные портреты работниц для производственных нужд. Софи же может просто фотографировать улицы в своё удовольствие.

Софи, без багажа и видимой цели, с неопределённым прошлым и неизвестным будущим, похожа как на безымянную девушку из «Профессии: репортёр» (*Professione: Reporter*, 1975, реж. Микеланджело Антониони), так и на главного героя картины Антониони Локка, примерившего на себя чужую жизнь, чтобы убежать от собственной. Софи приезжает в Марсель, обменявшись на время квартирами с незнакомой девушкой «просто так», от скуки ли, любопытства ради, от нечего делать или от всего понемногу. «У меня было

свободное время, и я могу делать то, что хочу», – объясняет она новому знакомому. Софи может сменить серый немецкий плащ на жёлтое клетчатое пальто, целый день гулять по городу и «просто фотографировать улицы», познакомиться с понравившимся парнем, вернуться домой, а потом снова махнуть в Марсель.

Однако вторая поездка будет развиваться по иному сценарию. Софи придётся обменяться одеждой с грабителем и тем самым взять на себя его преступление, в полицейском участке – забыть о свободном французском и, мучительно подбирая слова родного языка, убеждать в своей невинности. Свободный выбор и приятная потеря собственной идентичности во время «каникул» оборачиваются чужой жизнью, которая приклеивается к Софи, не спрашивая разрешения.

Финальные кадры «Марселя» заставляют вспомнить о другом фильме Антониони «Фотоувеличение» (*Blowup*, 1966): выйдя из полицейского участка в казённом платье²⁸, Софи растворяется в пространстве пляжа. В этом низведении до крохотной точки есть демонстрация полного исчезновения, в абсолютной степени отражающее желание не быть.

²⁸ Шанелек рифмует сцены допроса Софи и фотосъёмки работниц на фабрике. Софи, одетая в казённое платье, принимает ту же вынужденную неудобную позу на стуле, что и женщины, когда их фотографировали, демонстрируя скованное тело.

В 2009 году по инициативе Тома Тыквера был создан коллективный киноальманах «Германия 09» (Deutschland 09), выпущенный под заголовком «13 коротких фильмов о положении нации» (13 kurze Filme zur Lage der Nation). Симптоматично, что открывала этот сборник новелла Ангелы Шанелек «День первый» (Ersten Day), закрывала – Кристиана Хоххойслера «Сеанс» (Seanse). В истории Хоххойслера о переселении землян на Луну и насильственном стирании памяти пространство кадра отдано фотографиям, предметам и безлюдным интерьерам квартир. Шанелек рифмует статичные кадры городского пространства и открытых природных ландшафтов, где даже проезжающие в глубине кадра грузовики становятся частью пейзажа.

Другие режиссёры говорили о безработице, бюрократических проблемах, неизжитом наследии нацизма и национальном вопросе. Хоххойслер и Шанелек – о постисторическом существовании в отсутствие памяти с неясным чувством ностальгии, когда прошлое давно закончилось, а будущее ещё не наступило. В этом моменте живут герои «Берлинской школы», своим существованием провозглашая и перечёркивая важность сегодняшнего дня.

Датский кинематограф: в кругу семьи

Мария Фурсева

Вечные ценности

Однажды датского режиссёра Томаса Винтерберга спросили, почему местом действия для двух своих фильмов он выбрал Америку? Один из них – «Всё о любви» (It's All About Love, 2003) – снимался в Нью-Йорке с участием американских актёров, другой – «Дорогая Венди» (Dear Wendy, 2004), поставленный по сценарию Ларса фон Триера и не без влияния его же «Догвилля» (Dogville, 2003), разыгрывался в декорациях копенгагенской студии и представлял собой эмоциональное высказывание о Штатах. «В Дании живёт лишь пять миллионов человек, и все они, в общем, достаточно благополучные люди, здесь не о чем говорить»²⁹, – ответил Винтерберг.

Другой датчанин Петер Ольбек Йенсен, основавший вместе с Ларсом фон Триером студию Zentropa и продюсировавший практически все его фильмы, тоже «посетовал» на благополучие своей страны, лишаящее кинематограф богатой

²⁹ Sight&Sound. February 2010. P 58–61 / An interview with Thomas Vinterberg.

драматургии: «Очень трудно рассказывать историю о происходящем здесь. Нет ничего интересного в том, что люди встречаются, работают, идут домой. У нас нет историй. Всё настолько хорошо организовано, прилично и цивилизовано, что людям надоело до невозможности»³⁰.

Таким образом, положение Дании, уже несколько десятилетий называемой не иначе как «страной всеобщего благоденствия», по мнению самих же кинематографистов, лишает их необходимости прямого высказывания, живого отклика на современность, осмысления происходящего в художественных формах. Действительно, если говорить об этой стороне искусства, датчанам нечего предъявить – «остросоциальные фильмы» здесь скорее исключение. При этом в отсутствие видимых социальных противоречий датское кино как будто не волнует и метафизическая сущность жизни, и изначальная конфликтность человеческой природы. Что же остаётся на долю режиссёров, которые, несмотря на высказывания Винтерберга и Йенсена, вовсе не испытывают недостатка в собственных историях и не особо озабочены проблемами глобализованного мира и событиями мирового масштаба. Остаются нюансы межличностных отношений, часто не выходящих за рамки одной семьи. Родственные связи являются смыслообразующим элементом в драмах, романтических комедиях, картинах, пропитанных

³⁰ An interview with Peter Aalbaek Jensen. [Electronic resource]. – URL: <http://www.dfi.dk/tidsskriftetfilm/55/filmproduktion.htm>.

чёрным юмором, или же лентах, выпущенных под маркой «Догма». Если взглянуть на фильмы последнего десятилетия, то практически в любом из них за основу сюжета берутся «семейные обстоятельства». Дочь случайно встречается отца, оставившего семью много лет назад, и тот пытается восстановить отношения («Скамейка» / Ваенкен, 2000, реж. Пер Флю); молодой датчанин вынужден сделать выбор между жизнью с женой-актрисой в Швеции и необходимостью выполнить сыновний долг, возглавив после самоубийства отца семейную корпорацию («Наследство» / Arven, 2003, реж. Пер Флю); героиня пытается ужиться с умирающим отцом и справиться с изменой мужа («О'кей» / Окау, 2002, реж. Еспер В. Нильсен); женщина лишается мужа и прежней обеспеченной жизни и начинает всё заново («Переулочек счастья» / Lykkevej, 2003, реж. Мортен Арнфред); у взрослых дочерей и сыновей вдруг обнаруживаются новые отцы («После свадьбы» / Efter brylluppet, 2006, реж. Сюзанна Бир; «Возвращение домой» / En mand kommer hjem, 2007, реж. Томас Винтерберг; «Величайшие герои» / De største helte, 1996, реж. Томас Винтерберг), а знакомые, казалось бы, родственники оказываются совсем не теми, за кого себя выдавали («Об этом не узнает никто» / Det som ingen ved, 2008, реж. Сорен Краг-Якобсен).

Семья служит неиссякаемым источником для мягкого подтрунивания и насмешек, создания конфликтных ситуаций и решения щекотливых вопросов, но по сути род-

ственные связи (и шире человеческие взаимоотношения) это действительно то, что в первую очередь интересует датский кинематограф. Неслучайно первую «Золотую пальмовую ветвь» Дании в 1992 году принесла семейная история «Благие намерения» (Den gode viljan, реж. Билле Аугуст), поставленная по сценарию шведского патриарха И. Бергмана и рассказывающая о девяти годах жизни его родителей с момента их знакомства и вплоть до рождения будущего режиссёра.

Мировое признание датского кинематографа накануне второго тысячелетия началось после скандального семейного обеда, разыгранного актёрами первого фильма «Догмы» – «Торжество» (Festen, 1998) Томаса Винтерберга. В это же время появились триеровские «Идиоты» (Idioterne, 1998) о коммуне молодых людей, собравшихся вместе, чтобы пробудить своего «внутреннего идиота» путем провокации благополучного общества. Спустя год выходит «Последняя песнь Мифуне» (Mifunes sidste sang, 1999, реж. Сорен Краг-Якобсен) – история семейного счастья проститутки элитного борделя и двух братьев – дурачка Рута и Крестена, променявшего богатую невесту и карьерный успех на неустроенную жизнь на ферме. Снимаются «Король жив» (The King Is Alive, 2000) Кристиана Левринга, где группа американских туристов, застрявшая в пустыне, репетирует классическую историю одной семьи – «Короля Лира», а также семейные трагедии, связанные с потерей ребёнка: «Настоящий чело-

век» (Et Rigtigt menneske, 2001, реж. Оке Сандгрэн) и «История любви» (En kaerlighedshistorie, 2001, реж. Оле Кристиан Мадсен).

Датские «догматики»

Все эти фильмы были выпущены под грифом «Догмы» — течения, возникшего в середине 1990-х годов по инициативе Ларса фон Триера. До этого датское кино было представлено в мире более чем скромно. Для ценителей авторского кино Дания оставалась родиной Карла Теодора Дрейера, за зрительский кинематограф отвечал двукратный лауреат Каннского кинофестиваля Билли Аугуст, в области экспериментального кино лидировал Йорген Лет.

Напомним, что «Догма», появившаяся в 1995 году³¹, поставила себя в условия своеобразной кинематографической аскезы, наложив ряд запретов как на технические средства, так и на выбор тем для фильма, а также подход в рассказывании истории. Здесь не было нападок на «папино» кино; главный идеолог «догматиков» Триер признавался, что его «никогда не занимало противостояние датскому кинематографу, поскольку протестовать можно лишь против того, что

³¹ Во время празднования столетия кинематографа в парижском «Одеоне» Ларе фон Триер в присутствии именитых режиссёров и толпы журналистов провозгласил о рождении нового течения.

имеет авторитет»³², то есть против гегемонии Голливуда и фильмов других стран, которые пытаются работать по «голливудским лекалам». Так же «догматики» порицали суверенитет авторского кино (отсюда запрет на указание имени режиссёра в титрах) и использование технологий для создания иллюзий.

Через несколько лет после успеха первых догматических фильмов – «Торжество» и «Идиоты» вызвали определённый резонанс на Каннском кинофестивале, «Последняя песнь Мифуне» и «Итальянский для начинающих» (Italiensk for begyndere, 2000, реж. Лоне Шерфиг) были отмечены наградами в Берлине – это течение постепенно исчерпало себя и уже не представляло такой интерес как для критиков, так и для зрителей (хотя фильмы под маркой «Догмы» продолжали выходить до середины 2000-х). В это же время стала очевидна краткосрочность подобного течения, поскольку оно зародилось не по своей воле и не являлось реакцией на определённый кинематографический процесс, но было сконструировано по воле одного человека – Ларса фон Триера. Сами же участники, принимая «обет целомудрия»³³, относились к нему скорее как к любопытному опыту³⁴ и не были объеди-

³² Бьоркман С., Ларе фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом, 2008. С. 127.

³³ Именно так называл Триер свод ограничительных правил, в числе которых запрет на использование закадровой музыки, реквизита, чёрно-белой плёнки и оптических эффектов.

³⁴ «Все родилось очень быстро и легко, буквально за полчаса Ларе приду-

нены какой-либо общей идеей. Поэтому все догма-фильмы, выполненные в одной стилистике, получились довольно разными между собой, но характерными в контексте творчества каждого режиссёра. Любитель щекотливых вопросов Триер «Идиотами» подготовил почву для последующих экспериментов, Винтерберг, в то время только начинавший путь в кинематографе, снимал «Торжество» под определённым влиянием «старшего товарища», остальные же участники, уже состоявшиеся в Дании кинематографисты, рассказывали свои старые истории новыми средствами.

Следуя «Обету целомудрия», налагавшему запрет на работу внутри жанра, «догматики» разумно исключили финансово невыгодные для маленькой Дании боевики, научно-фантастические и исторические фильмы, тем не менее они не могли обойти стороной излюбленный для себя мелодраматический жанр. Сюзанна Бир, тяготевавшая к комедийным и трагедийным картинам о любви, и в рамках «Догмы» рассказывала историю, полную роковых встреч и непоправимых обстоятельств («Открытые сердца»). Работавшая в жанре семейных комедий Наташа Артю сняла наполненную юмором романтическую историю «Взгляни налево – увидишь шведа» (Se til venstre, der er en Svensker, 2003). Вете-

мал «Обет целомудрия». Надо было лишь наложить запрет на все средства, которые обычно используются при съёмках». / Интервью с Томасом Винтербергом / Lehrer, Jeremy. Denmark's DV Director Thomas Vinterberg Delves into The Celebration. [Electronic resource]. – URL: http://www.indiewire.com/people/int_Vinterberg_Thms_9 81014. htm >.

ран датского кино Краг-Якобсен, всегда создававший проникнутые гуманистическими идеалами фильмы, и на этот раз снял симпатичную трагикомедию с живыми характерами и по-сказочному счастливым финалом («Последняя песнь Мифуне»). Другие режиссёры обратились к драме, во многом опираясь на образцы классики кинематографа. Оле Кристиана Мадсена на «Историю любви» вдохновила «Женщина под влиянием» (*A woman under influence*, 1974) Джона Кассаветиса. Для Аннетт К. Олесей («Всё в твоих руках», *Forbrydelser*, 2004) образцом послужила религиозная притча Карла Теодора Дрейера «Слово» (*Ordet*, 1955).

Однако и в драматических, и в комедийных фильмах «Догмы» прослеживался интерес к определённым героям, близким, как мы убедимся в дальнейшем, датскому кинематографу в целом. Эти герои – люди, не вписывающиеся в установленные социальные нормы, что называется, «плохая компания» (так называют себя триеровские «Идиоты»). Среди них есть те, кто непосредственно проходит по диагнозам «умственное отклонение» («Последняя песнь Мифуне») или «нервное расстройство» («История любви»); другие кажутся окружающим «со странностями» («Итальянский для начинающих», «Настоящий человек»); третьи наделены опасной болезнью, отбывают тюремный срок («В твоих руках») или занимаются проституцией («Последняя песнь Мифуне»). Можно подумать, что такая «пёстрая компания» призывает датчан к подчёркнуто негативной стилистике, выбо-

ру соответствующих историй и визуальной палитры фильмов. Однако здесь всё происходит ровным счётом наоборот. Поговорка «в семье не без урода» в датском кинематографе получает буквальное воплощение, лишаясь при этом уничижительного оттенка.

«В семье не без урода»

Практически всех датских кинематографистов волнует тема моральной двусмысленности в установлении всевозможных норм и диагностировании так называемой нормальности. Известный гуманист датского кино Сорен Краг-Якобсен рисует своего героя-дурачка в «Последней песни Мифуне» тёплыми красками, а здорового отпрыска аристократического рода в «Скагеракк» (Skagerrak, 2003) награждает печатью слабоумия на лице. У Андерса Томаса Йенсена, специализирующегося на чёрных комедиях и неизменно подтрунивающего над пресловутой датской семейственностью, появляется целая галерея «уродов». В его «Зелёных мясниках» (De Gronne slagtere, 2003) из комы неожиданно выходит один из братьев-близнецов с разрушенным после автокатастрофы мозгом; в «Адамовых яблоках» (Adams aebler, 2005) священник, организовавший подобие семейного приюта для бандитов, живёт с опухолью мозга, не поддающейся медицинскому обоснованию. У Лоне Шерфиг одна из героинь «Итальянского для начинающих» вследствие перина-

тальной алкогольной травмы страдает повышенной неуклюжестью, а герой картины «Уилбур хочет умереть» (Wilbur Wants to Kill Himself, 2002) постоянно оберегается старшим братом, потому что находит всё новые и новые способы для суицида.

И если у Триера фальшивый идиотизм служит идеальным инструментом для провокации в «Идиотах», а в «Королевстве» (Riget, 1994) реальные актёры с синдромом Дауна выступают своеобразными резонёрами, обладающими даром провидения и не участвующими в общем действии, то для других режиссёров умственные отклонения и душевные расстройства всегда оказываются испытанием на толерантность, которая у датчан никогда не равнозначна политкорректности. Любые нарушения в человеческом организме, определённые самой природой, воспринимаются как естественная сторона жизни, тем более что положительные черты при некоторых обстоятельствах могут обернуться своей противоположностью. Так, в драме «Братья» (Brodre, 2004) Сюзанны Бир рассказывается история двух братьев: старшего Михаэля, любимца семьи (он несёт военную службу в «горячих точках», у него красавица жена и две прекрасные дочери), и младшего Янека – получившего условный срок безработного, которого родители стараются не замечать. Всё меняется, когда Михаэль возвращается из афганского плена. Пережитое не позволяет ему вернуться к обычной жизни, неконтролируемую агрессию он направляет на жену

и детей, в то время как Янек начинает заботиться о его семье.

Относясь с осторожностью к всевозможным нормам, датчане придерживаются свободных взглядов в воспитании детей, сторонясь не авторитетов, но авторитарности. Родители в датских фильмах могут быть помешанными на работе, что подчас приводит к трагическим последствиям, например гибели ребёнка в «Настоящем человеке»; плохие отцы здесь не редкость («Скамейка»), хотя попадаются и чересчур любящие («Мелкие неприятности» / *Smaulykker*, 2002, реж. Аннетт К. Олесен). У датских родителей бывает тёмное прошлое («Заблудившийся» / *Vildspor*, 1998, реж. Симон Стахо) или незавидное настоящее (отец-одиночка, страдающий от наркозависимости в «Субмарино» / *Submarino*, 2010, реж. Томас Винтерберг), но вот авторитарный отец или деспотичная мать в датском кинематографе – большая редкость.

Как и в других случаях, исключением из этого правила служит «галерея родителей» из фильмов Триера. Его отцы и матери как раз демонстрируют властный характер или в его отсутствии идут на поводу у группы в ущерб своему ребёнку. В «Идиотах» отец Метте против воли девушки забирает её из коммуны, мать Бесс в «Рассекая волны» (*Breaking the Waves*, 1996) не пускает дочь на порог, подчиняясь воле своей религиозной общины, Грейс стремится затеряться в Догвилле и Мандерлае (*Manderlay*, 2005), чтобы не идти по пути своего отца. Наконец, абсолютный образец деспотиной матери, доведённый до карикатурного предела, демонстрирует Шар-

Датский юмор

Датчане предпочитают обсуждать социальные фобии, вооружившись чувством юмора. В «Тоске по дому» (Hjemve, 2007, реж. Лоне Шерфиг) невинное пристрастие аптекаря прогуливаться на рассвете обнаженным по своему саду оборачивается катастрофой в масштабах маленького городка. А в «Настоящем человеке» интерес молодого человека к детям воспринимается окружающими не иначе как педофилия. В короткометражке «Ночь выборов» (Valgaften, 1998) Андерса Томаса Йенсена политкорректность героя не выдерживает столкновения с реальностью. Сначала герой обвиняет своих друзей, предпочитающих родной «Карлсберг» мексиканскому пиву, в расизме. Затем он убеждается в неонацистских настроениях и агрессии к странам третьего мира со стороны датчан и чувстве превосходства иммигранта-иранца по отношению к «узкоглазым азиатам», а в завершение ко всему его стремление помочь бедным иммигрантам чернокожая женщина воспринимает как проявление расизма.

Подобные юмористические коллизии – фирменный стиль Андерса Томаса Йенсена, главного комедиографа и кинодраматурга Дании. На его счету три полнометражных фильма, несколько короткометражек и многочисленные сценарии к *догма-фильмам*, криминальным и романтическим ко-

медиям, драмам и семейным картинам. При этом в своей режиссёрской ипостаси Йенсен «отрывается» на всём, что представляло предмет серьёзного разговора в сценарной работе. Для Сорена Краг-Якобсена он пишет «сказки для взрослых» («Последняя песнь Мифуне» и «Скагеррак» / *Skagerrak*, 2003), где провозглашаются ценности скромного счастья без богатства и роскоши для девушек по вызову с добрым сердцем и суррогатных матерей, неблагополучных подростков и аутистов. В то же время Йенсен снимает семейную историю двух братьев, один из которых стал виновником гибели родителей и жены брата и теперь живёт с разрушенным мозгом, а другой продает человечину, выдавая её за куриное мясо; его возлюбленной становится девушка, которую он чуть не отправил на «котлетки» («Зелёные мясники»). Йенсен пишет сценарий к ленте Сюзанны Бир «Мечь» (*Haevnen*, 2010), получившей «Оскар» и созданной как раз для того, чтобы нравиться Американской киноакадемии. Здесь провозглашаются демократические ценности: главный герой лечит африканских детей, а когда его бьют по одной щеке, то он в буквальном смысле подставляет вторую.

В «Зелёных мясниках» каннибализм служит выражением любви к ближнему: старик после смерти любимой жены съедает её тело; в «Мерцающих огнях» (*Blinkende lygter*, 2000) охотник задаётся вопросом, «почему, чтобы купить оружие, нужно получать лицензию, а детей можно заводить просто так и потом бить их». Увлечённость героев чем-либо не зна-

ет границ. Вегетарианец, боящийся принести вред всему живому, выворачивает руль, чтобы не задавить оленя и в результате гибнет вся его семья; отец, любящий свою яблоню, вешается на ней после того, как сын «портит» единственное яблоко; молодой бандит избавляется от своей невесты, потому что она насмеялась над его друзьями. Йенсен выступает своеобразным трикстером: любую человеческую ценность он при помощи нехитрых драматургических приёмов обрачивает в свою противоположность. Те, кто идут с благими намерениями, у него становятся виновными, бандиты же, перестрелявшие полгорода, и неонацисты – «перевоспитываются», открывают ресторан в лесной глуши или же поступают в помощники к священнику.

Свои актёры

Тот факт, что современный датский кинематограф воспринимается как один фильм о большой семье, не в последнюю очередь связан с принципом подбора актёров, которые не только переходят из картины в картину, но зачастую воплощают одни и те же характеры. Подчеркнём, что это не система «звёзд», когда кассовый успех должно обеспечить медийное лицо (порой в ущерб художественному качеству), но постоянный коллектив актёров, для которых подбираются роли в соответствии с их психофизическими данными. Возьмём, к примеру, троицу, прошедшую «тренинг идиотиз-

ма» у Триера: Николая Ли Кааса, сыгравшего добродушно-го Йеппе, Йенса Альбинуса, ставшего главным идеологом коммуны Стоффером, и Бодиль Йоргенсен, которая идеально подошла на роль Карен, тихой и скромной женщины, совершившей то, что оказалось не под силу всем «провокаторам». Опыт, приобретённый актёрами в «Идиотах», во многом оказался решающим для создания последующих ролей. Йеппе Ли Кааса, со взглядом невинного ребёнка и инфантильными наклонностями, спустя два года просто перешёл в другой «догматический» фильм – «Настоящий человек». Здесь он был мальчиком-призраком, кажущимся в мире людей «человеком со странностями», которого принимают то за беженца, то за гомосексуалиста, то за педофила. Сатирический подтекст происходящего усиливала внешность актёра: большие глаза, смотрящие на мир с искренним удивлением, широкий рот, застывший в дружелюбной улыбке, телосложение здорового детины. Это сочетание мужественности с невинностью пригодились Андерсу Томасу Йенсену в «Зелёных мясниках», где Ли Каас сыграл двух братьев-близнецов – грубого Берна с животными повадками и вегетарианца Эйджина, любящего всё живое.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.