



# Делая фильм, он проложил во Вьетнаме дороги

Жан-Жак Анно: вандал массовых зрелищ (но зрелищ — со знаком качества)

Сегодня, — 1994. — 12 марта, — с. 12.

Когда четыре года назад во Франции отмечали рубеж десятилетия, журнал «Премьер» поместил на обложке фото Жан-Жака Анно — человека, воплощавшего в себе дух кинематографа 80-х: дух наступательной, агрессивной зрелищности. Посвященная ему статья называлась «Планета Анно». Не исключено, что ситуация повторится и на рубеже тысячелетия: у Анно, стабильного кассового триумфатора, немало оснований стать прообразом режиссера XXI века. Даже внешне он заметно отличается от классического типа европейского кинотворца — рефлексивного интеллектуала или эксцентричного чудака. Анно — кудрявый сангвиник и неисправимый оптимист — не скрывает, что больше всего ценит успех у публики, признание международного рынка и Голливуда.

И то, и другое, и третье идет в руки. Первый же полнометражный фильм «Черные и белые в цвете» (1976) приносит ему — ни много ни мало — «Оскара». Последовавшая за этим еще одна комедия «Удар головой» (1978, была в нашем прокате) с Патриком Девэром почему-то считается неудачей; на самом деле то был нормальный фильм, сделавший нормальные сборы. Передышка перед вылазывающимися за рамки суперпроектами.

Их Анно осуществляет четыре. Каждый по-своему уникален. «Борьба за огонь» (1981) — праисторический эпос без диалогов, без звезд, но с потрясающими пейзажами и образцами «неандертальского» грима. «Имя розы» (1986) — экранизация культового романа Умберто Эко. «Медведь» (1988) — мелодрама, где источником эмоций становятся не вымученные людские страсти, а натуральная жизнь животных. Наконец, «Любовник» (1992) — версия колониального романа Маргерит Дюрас с редкими по красоте эротическими сценами между 15-летней француженкой и опытным сердцеедом — китайским денди.

«Любовник», мгновенно заполнивший залы, вызвал и серьезную оппозицию. Серж Дане, которого французы считают критиком №1 наших дней, посвятил фильму последнюю в жизни статью (Дане умер от СПИДа). Пафос направлен не столько против фильма, сколько против Анно — его режиссерского типа. Дане называет Анно «первым нон-синефильским роботом в истории кино». В противовес школе «фильмотечных крыс» из «Кайе

дию синема» Анно действует так, словно до него вообще не было снято ни единого кадра, — как вандал от кинематографа, «который не знает, что он ничего не знает». Он — посткинематографист, снимающий свои опусы для постпублики, впавшей в первобытное состояние неоварварства.

Отсюда и выбор сюжетов, связанных с темным континентом первоначальных инстинктов. Анно становится медиумом, приобщающим клиентуру масс-медиа к детству человечества, его средневековью, к жизни диких зверей и т. д. Анно сразу нашел свою «дорогу в Дамаск» и ведет по ней своего зрителя, словно Вергилий по аду.

Дане критически оценивает самые эффектные монтажные фразы «Любовника», в которых элегантность одежды или автомобиля акцентируется прежде, чем человеческое лицо. Дане отвращает и вульгарный налет рекламности: все, что предлагает Анно, по его мнению, не vision, а visuals (не «виденье», а «видики»).

Если это и так, то не совсем. Да, Анно начинал карьеру в «презренной» сфере рекламы. За десяток с небольшим лет снял 400 короткометражек, добился королевских заработков и стал там звездой. Его рекламные коротышки получили несколько международных наград — за выдумку, оригинальность и, между прочим, великолепный монтаж. Ему протезировали кинематографисты с именем — Коста-Гаврас, Клод Берри и сам Франсуа Трюффо. Идеалом для Анно оставались синематические шедевры, виденные еще в киношколе: «Я восхищался Ренуаром, мне страшно нравились Курасава и Эйзенштейн. О, «Иван Грозный» — как это великолепно! Зрелищно и умно одновременно, каждый кадр — произведение искусства».

Сравним этот восторг с высказыванием критика Алена Бузи о «Любовнике»: «Фильм напоминает тщательно выполненную фотографию со штампом «Произведение Искусства». Именно этим Анно резко выделяется на общем фоне. Он производит массовую серийную продукцию со знаком качества. Такой тип режиссера не новость в Голливуде, но в Европе и особенно во Франции — на родине cinema d'autor — кажется дерзким вызовом. Анно не устраивает выхолащенная, чересчур конфиденциальная природа авторского кино. Не устраивает и роль доморожденного кассового чемпиона,

специализирующегося на том или ином популярном жанре. Его фильмы не имеют между собой ничего общего — кроме того, что амбициозны, выстроены на основе мощной продюсерской стратегии и не дают соскучиться залу.

Стоит пересмотреть «Черных и белых в цвете», чтобы отдать дань их очаровательной непосредственности. Проще всего сказать, что это сатира на колониализм и ура-патриотизм. Но она не была бы и вполнину столь занятой, если бы не сопровождалась снисходительным бытовым юмором. Французские жители одной из африканских колоний словно сошли с жанровых картин Мане и Ренуара; затеянная война с «бошами», весть о которой доходит сюда только через полгода, всего лишь повод вызывающе пропеть «Марсельезу». Воевать здесь не любят и не умеют, а потому спихивают сию неприятную обязанность на чернокожих. Их же черные собратья по другую сторону мнимой границы (с 1911 года Камерун был совместным франко-германским владением) вынуждены выступать в роли немцев. А кончается небезобидная игра мирной беседой двух социалистов из враждующих армий: они удаляются вместе под нависшим солнцем мировой революции.

Поначалу фильм назывался «Победа с песней на устах» и не вселял в продюсера Клода Берри никаких надежд на успех. Действие длилось три с половиной часа; монтажные стыки обрубали ключевые фразы диалогов; публика, ждавшая комедии в стиле «Шарло и Африка», сочла предложенное чепухой. Все изменилось, когда сокращенный и переименованный вариант под флагом Берега Слоновой Кости (участвовавшего в финансировании) попал в Америку и отхватил там «Оскара» за «лучший иностранный фильм года».

Клод Берри, правда, был упорен в своем неприятии «фильма-катастро-

фы» (как он его окрестил), советовал Анно вернуться в рекламу. И с осторожностью отнесся к замыслу «Борьбы за огонь». Но, посмотрев готовый фильм, оплаченный американцами, признал свою ошибку. «Ты только что вписал свое имя в историю кино», — заявил он другу. Роли поменялись: в то время как на студии «XX век Фокс» сомневались даже, выпускать ли «Борьбу» на экраны, Берри уже подписал с Анно контракт на постановку «Медведя».

«Борьба за огонь» снималась в Шотландии, Канаде и в заповеднике у подножья Килиманджаро. Чтобы показать мир, каким он был 80000 лет назад, ангажировали двадцать цирковых индийских слонов с патологически длинными бивнями — в наброшенных толстых шкурах они изображали мамонтов. Но все эти ухищрения несравнимы с чудесами, которых потребовал замысел «Медведя», пришедший из книги Джеймса Кервуда «Гризиды». Из прекрасной охотничьей истории Анно и его сценарист Жерар Браш создают «перелицованный сюжет»: переживания тех, за кем охотятся, преобладают над чувствами охотников. Однако вместо того, чтобы в духе классических традиций очеловечить братьев наших меньших, авторы влезли в этологию — науку о поведении животных.

Анно находит огромного медведя ростом 2 м 80 см и весом 800 кг. Медведя зовут Барт, и он — звезда телерекламы. Он послушен дрессировщику, но потребует полтора года, чтобы научить его хромать. Придется также отыскать ему дублера, который не так тяжел, подвижен, и, значит, может лучше сыграть агрессивные сцены. Поскольку взрослый медведь зачастую готов съесть незнакомого медвежонка, приходится изготовить механических медведей (в лондонском ателье Джима Хенсона), а также использовать ми-

мов, одетых в медвежьи шкуры. Только на последнем этапе режиссер наконец нашел главного героя-медвежонка, выжимавшего впоследствии у зрителей слезы умиления. Но кроме него в создании образа участвовали еще тринадцать медвежат, за которыми в течение нескольких лет ухаживала целая армия воспитателей.

Другой режиссер безнадежно увяз бы в многолетнем, дорогом (25 млн \$) проекте. Анно же ухитрился, не бросая начатого, снять за это время другой фильм — причем столь же сложнопостановочный. В течение многих месяцев он жил двойной жизнью, переходя из общества медвежат в мир средневековых монахов-бенедиктинцев.

Достоинства экранизации Умберто Эко — в сфере реквизита: там нет мечей из станиоли, и волосы женщин не вымыты лучшим шампунем. Это не вызов историкам — просто желание заставить зрителя хоть на миг поверить в подлинность. Монастырь — прекрасный образец романской архитектуры — Анно обнаружил под Франкфуртом. Но поскольку рядом расположился крупнейший в Европе аэропорт, натурные съемки вокруг монастыря-декорации велись в Италии. Так что если герои на экране выходили из ворот аббатства, на самом деле они преодолевали тысячу километров. Иллюзия подлинности требовала все новых ассигнований: поиск миниатюрных кур и гусей, черных свиней, которые во времена средневековья еще не обрели своего сегодняшнего молочного-розового цвета, и пр.

О том, что готовится французский перевод «Имени розы», Анно, кстати, узнал из газеты, будучи на Карибских островах. Срочно вернулся во Францию, достал корректуру будущей книги, после двухсот страниц стал добиваться прав на экранизацию, после трехсот выяснил, что права уже куплены итальянским телевидением, а после пятисот — полетел в Рим и убедил телебоссов, что это должен быть настоящий фильм, а не сериал, что замысел может быть реализован лишь в большой европейской копродукции и что режиссером должен быть он сам. Оставалось убедить Эко — Анно снял его с трапа самолета, но потребовалось еще три месяца, чтобы получить согласие. После этого сформировать актерскую сборную и добиться на главную роль Шона Коннери (отвергнув Дастина Хоффмана и Дэвида Боуи) оказалось уже парой пустяков.



МЕДВЕЖОНОК В РОЛИ МЕДВЕЖОНКА. ЗРИТЕЛИ ПЛАКАЛИ

Успех, однако, не был полным. Анно пал жертвой той самой плюралистической установки, которая обесценила роману Эко статус постмодернистской классики. Картина разочаровала интеллектуалов (типа написавшего на нее рецензию Джона Алпайка) и не подчинила армию публики. Первые были настроены на метафизический детектив и структуралистский ребус, вторая ждала романтических страстей, приключений, «истории». Вместо этого фильм приобщал к подлинной Истории, показывая условия существования, которые почти не изменились с первобытных времен: Европа XIV века оставалась относительно безлюдным континентом, где отдельные обитаемые зоны связывались труднопроходимыми дорогами. Чувство холода сковывало и актеров: казалось, пока они говорят, что слова застывают на устах, как облачка пара. Актуальные мотивы (критика тоталитарной власти церкви) тоже растворились в этом вселенском холоде.

Реванш был взят в «Медведе» и «Любовнике». Анно больше не заигрывает с интеллектуалами, зная, что они предадут первыми. Да, он работает не на Дане, а на постпублику, живущую в виртуальной реальности. Но заставляет ее заново открыть утраченную свежесть чувств.

Смотреть на то, как маленький медвежонок скачет по лесам и кочкам, сталкивается с опасностью и обретает свое неслучайное место в мире, столь же волнительно, сколь и приобщает к запретной страсти на простынях под москитной сеткой — на фоне хлипких жалюзи, пропускающих внутрь полоски света, уличный шум и влажный воздух Сайгона.

История создания «Любовника» напоминает production histories прежних картин Анно. Маргерит Дюрас не ограничилась написанием романа и доказала, что является совершенным продю-

сером, ревниво оберегающим собственные творения. Она переработала роман в сценарий, по привычке запустила фильм, сама намереваясь быть режиссером и вести дневник со съемок (который станет основой еще одной книги). Но Анно тут как тут: его постоянный сотрудник Жерар Браш. «эксперт по анархии», уже изготовил свой сценарий «Любовника». Матера Дюрас слушает Жан-Жака и отпускает: «Странно, этот молодой человек говорит так, будто это его фильм». Благословение и на сей раз получено.

Далее Анно, «любящий только совершенство и являющий собой маньяка точности», прочесывает агентства и ищет среди двух тысяч претендентов свою «сайгонскую Лолиту», находя ее в итоге в англичанке Джейн Марч. Ее партнером становится Тони Леюнг — звезда из Гонконга, засвидетельствовавший, благодаря «Любовнику», утонченный эротизм желтой расы. Анно проложит во Вьетнаме дороги и телефонные линии, будет делать запасы бензина на время персидского кризиса, изучит буддистские обычаи, раздобудет старое судно на Кипре и привлечет советских специалистов-гастарбайтеров для массовых сцен. Он воссоздаст Сайгон двадцатых и облагородит высокопарно поэтический текст Дюрас закадровым голосом Жанны Моро.

И пусть «Любовник», вызывающе снятый по-английски, будет исключен французскими патриотами из соревнования за «Сезар». А с другой стороны — подвергнут цензуре и выведен из борьбы за «Оскар» пуританами из голливудской академии. Все равно. Умберто Эко сказал Анно: «Журналисты думают, что ты любишь медведей, а на самом деле ты любишь эффект Кулешова». Такой простой и ясный и такой непредсказуемый безумец Анно. Жан-Жак, пятидесяти лет от роду.