

Е.Д. Новикова
студентка СПбГУКиТ
litanaar@gmail.com

СОФИЯ КОППОЛА: СТО ДНЕЙ ПОСЛЕ ДЕТСТВА

Статья посвящена анализу творческого пути режиссера Софии Коппола, дочери одного из королей «нового Голливуда» Фрэнсиса Форда Коппола. Автор рассматривает эволюцию ее визуального стиля, характерного для нее круга тем и мотивов, режиссерского почерка. В своих работах, от дебютных «Девственниц-самоубийц» до победившего на Венецианском фестивале «Где-то», Коппола предстает одним из самых оригинальных и ярких режиссеров современного американского кино.

Ключевые слова: София Коппола, 2000-е, независимый кинематограф, «Трудности перевода», «Где-то»

The article deals with the analysis of the works of Sofia Coppola, daughter of the New Hollywood “king” Francis Ford Coppola. The focus is on evolution of her visual style and her typical subjects and themes. From her debut “The Virgin Suicides” to Venice-awarded “Somewhere” Coppola could be seen as one of the most unordinary and impressive American film directors of our time.

Keywords: Sofia Coppola, 2000s, independent cinema, “Lost in Translation”, “Somewhere”

Дочь одного из главных режиссеров «нового Голливуда», да и, пожалуй, Америки вообще, создателя монументальных, почти эпических, жестких и бьющих наповал фильмов. «Золотой ребенок», чье детство проходило в дружеских посиделках с Вернером Херцогом и Энди Уорхолом и в путешествиях в Лас-Вегас на папином частном самолете. В ранней юности — начинающий фэшн-фотограф, художник, создательница собственного лейбла одежды. Одно время — жена голливудского любимчика, модного режиссера Спайка Джонзи. Подруга иконы инди-кинематографа Уэса Андерсона. Пожалуй, мало кто из современных режиссеров когда-либо имел столько возможностей, сколько София Коппола. Она выросла в семье, практически все члены которой так или иначе связаны с кино; перед ней были открыты все дороги — и вместе с тем именно такое обилие шансов и путей зачастую может задушить зарождающийся талант. Но София оказалась сильнее обстоятельств — ни звездный статус отца, ни провал ее попыток попробовать себя в моде, фотографии и актерской деятельности не помешали ей найти в конце концов свой уникальный голос и стать одним из самых самобытных, стильных и вместе с тем глубоких режиссеров в современном американском кинематографе.

В ситуации, когда ты можешь делать все, что заблагорассудится, но когда ты при этом знаешь, что судить тебя будут изначально предвзято, именно как «дочь Фрэнсиса Форда Коппола», задача найти себя может выглядеть непосильной. Но Копполе удалось обратить все свои неудачные попытки нащупать свой путь себе на пользу. В этом так хорошо знакомом ей ощущении человека, пытающегося найти себя, потерянного, неуверенного в своих целях и желаниях, она увидела тему, которая в итоге стала центральной для всего ее творчества. Всех ее героев, будь то юная выпускница философского факультета, пожилой полузабытый актер или вообще французская королева восемнадцатого века, объединяет именно это состояние подвешенности, кризиса, неуверенности и экзистенциальной пустоты.

Когда Софии было четырнадцать лет, ее семье пришлось пережить трагедию — смерть брата Софии, Джо. Конечно, подобный эмоциональный опыт не мог пройти бесследно. Вполне возможно, что спокойствие, характерное для фильмов Копполы, их практически буддистская уравновешенность, а также восприятие смерти как неотъемлемой части жизни, проявившее себя в «Девственницах-самоубийцах», в какой-то степени могли явиться результатом этого переживания. Столь страшное событие, пережитое в том возрасте, когда дети обычно превращаются в невыносимых бунтующих подростков, сделало Софию очень рано повзрослевшей, что всегда, как мне кажется, отражалось в ее картинах.

Интересно при этом, что персонажи ее картин в основном — либо подростки, либо инфантильные взрослые, которым так и не удалось порвать с детством. Сестры Лисбон из «Девственниц-самоубийц», застывшие в своем магическом мире отрочества и отказывающиеся следовать взрослым правилам игры. Шарлотта и Боб в «Трудностях перевода»: она — юная девушка, почти девочка, глядящая на мир так, будто не очень осознает, куда попала; он — потрепанный жизнью Питер Пэн, сбегающий от скучных семейных обязанностей в мир неона, смешных футболок и розовых париков. Джонни из «Где-то», воплощение незрелости, ведущий себя куда инфантильнее своей одиннадцатилетней дочери. Даже Мария Антуанетта в интерпретации Копполы выглядит ребенком, который играючи жил, любил, правил и так же играючи, не осознавая последствий своих поступков, подвел себя к собственной гибели. Спокойный и взрослый взгляд Копполы оказывается, странным образом, наилучшей оптикой для этого мира людей, застывших между детством и взрослением, между прошлым и будущим, людей, которые не знают, кто они и как им жить с самими собой, хоть и пытаются всеми возможными способами это выяснить.

Надо заметить, что, несмотря на неотделимость фильмов Копполы от ее личного жизненного и эмоционального опыта, она всегда отрицала прямую автобиографичность своих фильмов. Когда в 2010 году вышел ее последний на сегодняшний день фильм «Где-то», рассказывающий историю сближения отца — знаменитого актера и почти забытой им дочери в интерьерах роскошного калифорнийского отеля Chateau Margmont, критики, конечно, не избежали соблазна сравнить героев с самой Копполой и ее звездным отцом. Но София настойчиво повторяла в интервью, что ее детство было совсем другим, и нет причин ей не верить. Напрямую переносить свою жизненную историю на экран кажется слишком простым вариантом для такого утонченного и интеллектуального режиссера, как София Коппола. Но при этом она, несомненно, принадлежит к тому типу режиссеров, которые в каждом своем фильме так или иначе исследуют знакомую территорию. В двух картинах — «Трудностях перевода» и «Где-то» — это выражается наиболее ярко. Детские впечатления от общения с крупнейшими фигурами мира кино, от сумасшедших поездок с папой (как раз полет в Лас-Вегас на вертолете был выведен в качестве эпизода в «Где-то»), постоянных путешествий, размышления о героях, принадлежащих к миру богатых и знаменитых, но неизбежно страдающих от одиночества и отчуждения, которые этот мир приносит — все это повлияло на становление поэтики Копполы. Вряд ли можно представить ее, снимающей фильм о каком-нибудь обездоленном сиротке из страны третьего мира. Тот факт, что она делает картины про то, что хорошо знает, позволяет ей каждый раз подбирать точную интонацию, балансировать на тончайшей грани между простотой и банальностью, между типажом и клише, никогда ничего не делая слишком. И это же дает ей возможность сосредоточиться на деталях: все чувство комического у Копполы вырастает из мелочей, подмеченных ей в жизни, которые, будучи перенесенными на экран, тут же обретают сатирический оттенок.

Коппола — один из тех авторов, чей режиссерский почерк становится видимым уже с первого фильма и мало меняется с годами, лишь становясь более отточенным. Внимание к мельчайшим деталям — одна из основных черт этого стиля. Под деталями я понимаю не только вещи, непосредственно относящиеся к сюжету; поворот головы, взгляд, движение руки или пара отрывистых фраз в картинах Копполы могут нести в себе больше глубины и смысла, чем многословные монологи в иных фильмах. Коппола является режиссером исключительно

визуальным, мыслящим образами, а не фразами. С годами ее картины становились все более и более минималистичными, будто от них отсекалось все лишнее; «Где-то» стал апофеозом этой минималистичности, в нем нет ни одного осмысленного диалога, ни одного избыточного кадра, набор выразительных средств чрезвычайно ограничен, половина сцен выглядит примерно как «герой едет в машине», «герой курит на балконе», «героиня готовит яичницу». И именно отдельные тонкие акценты, подробности не психологической, а именно бытовой жизни героев удивительным образом помогают зрителю понять и прочувствовать то, что происходит у них в душе.

Обилие точных деталей, изысканная и психологически достоверная игра актеров, наблюдательность взгляда Копполы тем не менее не дают оснований определять ее кино как «реалистическое». Правдоподобность отдельных элементов в ее картинах сочетается с крайне выверенным стилем. Коппола в каждом своем фильме создает отдельный мир, достоверный в мелочах, но в целом оторванный от действительности. Тщательно выстроенные мизансцены, гармонически сочетающиеся между собой пастельные цвета, продуманное освещение превращают ее фильмы в изысканные фантазии, в торжество стиля. Это не значит, что Коппола тяготеет к какой-то внешней эффектности. Напротив, в тех ее фильмах, где она не пользуется приемом стилизации для изображения картин прошлого («Девственницы-самоубийцы» и «Мария Антуанетта»), а рассказывает истории из современности, аскетичность становится важнейшей чертой. Но миры ее картин тем не менее остаются замкнутыми.

Это сочетание реалистичности и фантазии, живых мелочей и общей стилизованности, в которой явно проявляется опыт работы Копполы в индустрии модной фотографии, рождает интересный эффект. Герои всех картин Копполы страдают, испытывают тоску, неудовлетворенность, отчуждение; но ни одна из этих эмоций почти никогда не показывается эксплицитно, в лоб. Все боли, невроты и трагедии будто разворачиваются на каком-то глубинном уровне, скрытом за внешне безмятежными, идеально выстроенными, что называется, приятными глазу кадрами. Умение вывести трагедию персонажа из одного выразительного взгляда, спрятать целые пласты смыслов под внешним изяществом и кажущейся простотой и делает фильмы Копполы столь глубокими. Из-за этого внимания к стилю ее работы часто называли поверхностными. Но секрет таких фильмов в том, что чем прозрачнее и проще они кажутся, тем внимательнее надо смотреть. Легко заметить в фильме глубину, когда все его идеи формулируются, скажем, в закадровом тексте или в философских диалогах между персонажами. Куда сложнее поймать те почти неуловимые смыслы, которые Коппола проносит сквозь свои безупречно выстроенные, безупречно отстраненные кадры.

Характерная для стиля Копполы сдержанность и аскетичность проявляется в том, что она всегда знает, что не надо показывать, а стоит оставить на откуп зрительскому воображению. Прием умолчания — один из принципиальных для Копполы. Многие сцены в ее фильмах заканчиваются чуть раньше, чем ожидаешь, на вдохе, а не на выдохе, что рождает почти головокружительный эффект. Умолчание в ее фильмах выражается как сюжетно, так и визуально. В «Девственницах-самоубийцах», где на протяжении фильма умирают пять девушек, практически не показываются собственно сцены смерти; беглый взгляд на неподвижное тело на полу, рука героини с сигаретой, свисающая из машины, в которой она отравилась газом — вот максимум деталей, которые Коппола позволяет зрителю увидеть и которые действуют куда мощнее, чем если бы нам показали обезображенные трупы во всех подробностях. В «Трудностях перевода», где основную сюжетную линию составляет возникновение чувств между двумя главными героями, все внешнее выражение взаимной симпатии проявляется во взглядах, улыбках, осторожных прикосновениях — даже целуются они в финале бегло, не говоря уже о чем-то большем. В «Марии Антуанетте» за кадром остается вся Французская революция; о дальнейшей судьбе героини, чей игрушечный мирок был разрушен вторжением реальной жизни, говорит ровно один кадр в финале — изысканное статичное изображение ее разгромленного дворца. Коппола довольно часто показывает какие-то события издали, с позиции случайного отстраненного наблюдателя: скажем, в «Девственницах-

самоубийцах» есть момент, когда одна из героинь после бурной ночи возвращается в дом своих строгих религиозных родителей. Сцена ее объяснения с ними — растерянный отец, разгневанная мать, дочка, сопротивляющаяся их напору — показана не вблизи, а на расстоянии, так, что мы видим только их отдаленные фигуры в дверном проеме. Подобные приемы позволяют зрителю не просто пассивно наблюдать за происходящим, но активно соучаствовать в создании истории; воображение смотрящего становится не менее важным, чем фантазия самого режиссера. Самым ярким примером в этом случае может стать финал «Трудностей перевода», когда влюбленные герои, Боб и Шарлотта, прощаются друг с другом на улице. Боб обнимает девушку и шепчет что-то ей на ухо, но зритель не слышит, что именно. И именно зрителю решать — что он мог сказать ей? Свой номер телефона? Слова «прощай навсегда»? А может быть, это и не важно, а важен сам факт человеческой коммуникации, которой так недоставало героям на протяжении всего фильма? Коппола ставит своего зрителя в активную позицию, благодаря чему просмотр становится в разы увлекательнее.

В фильмах Копполы при желании можно обнаружить самые различные влияния — от Антониони с его поэмами отчуждения до ее современников Джима Джармуша и Гаса ван Сента, от живописи импрессионистов до фотографий Хельмута Ньютона, но стиль ее остается при этом самобытным и узнаваемым. Ей удалось отойти как можно дальше от монументальных, царственных многофигурных композиций, которыми представляются самые известные фильмы ее отца, и создать свой особый мир, с его нежными, потерянными, бесконечно одинокими героями, солнцем, светящим сквозь листву, музыкой семидесятых годов за кадром, поэзией невысказанного, скрытого, не формулируемого словами. В современном мире, где отсутствие оригинальности и бесконечные заимствования давно уже стали привычными, фильмы Копполы выглядят глотком свежего воздуха.

«Девственницы-самоубийцы»

Свой первый фильм София Коппола сняла по одноименному роману Джеффри Евгенидиса. Наличие литературной основы делает эту картину самой сюжетно богатой у Копполы, которая в собственных сценариях не столько рассказывает истории, сколько создает зарисовки, в которых одни почти бессобытийные, но богатые деталями эпизоды нанизываются на другие. В «Девственницах» все несколько иначе — тут есть вполне последовательный сюжет и, единственный раз у Копполы, закадровый текст. Повествование ведется от лица уже взрослых мужчин, которые в юности жили в одном городке с сестрами Лисбон, пятью магически красивыми девочками, почти одновременно покончившими с собой. Таким образом, весь фильм представляет собой не документальный рассказ о реальных событиях, а путешествие по волнам памяти; события переданы такими, какими они представились нескольким подросткам, зачарованными тайной женственности и красоты. Такой прием позволяет Копполе создать абсолютно особую атмосферу, в которой и события, и герои выглядят ирреальными, фантастическими, не существующими на самом деле — что, в общем-то, правда, ведь люди, места и происшествия, сохранившиеся в нашей памяти, не имеют почти никакого отношения к реальной жизни.

Какая именно причина лежит в основе самоубийства героинь, так до конца и остается неясным, хотя приемлемых вариантов при желании можно найти множество. Чересчур строгие родители, не позволяющие своим детям выражать себя и наслаждаться жизнью; подростковая увлеченность смертью, представляющейся скорее романтическим, а не ужасающим событием; несчастная любовь; но ни одно объяснение не выглядит достоверным. В этом и заключается секрет картины — как часто впоследствии у Копполы, здесь важны не события, а ощущения. Весь фильм буквально пропитан чувством тоски, тоски по чуду, по чему-то, отличающемуся от привычного серого быта. И мальчики, для которых героини становятся почти obsessией, очарованно наблюдающие за их жизнью, подсматривая в окна или читая дневники; и сами девочки, чья жизнь закончилась, не успев начаться — все они тяготеют материальностью, приземленностью окружающего мира, все так или иначе стремятся вырваться из оков не столько даже дома или города, сколько жизни самой по себе. Этот мотив бегства, желания освободиться от незримых, но тягостных пут, проявится впоследствии во

всех фильмах Коппола. Героям «Трудностей перевода» тесно в собственной жизни, и никакие путешествия, физические перемещения в пространстве не лишают их этого чувства гнета; героиня «Марии Антуанетты» заперта в мире формальностей и ритуалов, которым представляется французский королевский двор; Джонни Марко из «Где-то» потерянно бродит по своей отельной комнате, не в силах найти выход, понять направление, по которому можно будет двигаться вперед, а не по кругу.

Подобно Рою Андерссону в «Шведской истории любви», Коппола в «Девственницах» противопоставляет мир подростков миру взрослых. Место действия в картине — американская провинция 70-х, стилизованная и глянцева до тошноты, почти как в фильмах Дугласа Сирка, скрывает за своей лакированной поверхностью гниение и распад. Все взрослые в картине постоянно сплетничают, с нездоровым любопытством суют нос в чужую жизнь или из добрых побуждений губят жизнь своих близких (как родители героинь). Взрослые, в отличие от соседских мальчиков, тяжело переживающих утрату, реагируют на смерть героинь одновременно с лихорадочным интересом и равнодушием. В этом плане крайне важна сцена в самом конце картины, когда, уже после гибели девочек, одни из соседей устраивают вечеринку под названием «Удушье». С окрестных болот разносится зловонный запах, и, чтобы этот факт не мешал веселиться, жители городка приходят на вечеринку в противогазах. Весь эпизод снят в ядовитых зеленых тонах, полупьяные лица выглядят искаженными, чудовищными, голоса превращаются в жуткое эхо. Таким образом, Коппола показывает, что без героинь, чья хрупкая красота как-то оттеняла царящую вокруг мерзость, мир картины стал совсем невыносимым. Неудивительно, что повзрослевший герой за кадром то и дело повторяет: «мы так и не смогли забыть девочек Лисбон, никогда не сможем». И, возможно, единственная разгадка смерти девочек кроется именно в этом: они со своей ирреальной красотой, с бесконечным желанием жить, дышать, впитывать в себя мир, просто не принадлежали этой мещанской действительности, пронизанной сплетнями и враждой. Влившись в этот мир, героини утратили бы себя, свою внутреннюю тайну, поэтому смерть стала единственным способом эту тайну сохранить.

На протяжении фильма Коппола различными средствами подчеркивает загадочность, энигматичность своих героинь. Часто она показывает их либо глазами мальчиков, либо как образы в их воображении. В таких сценах мальчики помещают своих соседок в некий идиллический мир, где они играют на лугу, призывно улыбаются в камеру, срывают цветы; девичество представляется героям закрытым и прекрасным пространством, в которое нет доступа остальным. Коппола часто использует рапид, двойную экспозицию, соединяя лица героинь с изображением неба, атмосферную закадровую музыку; нежные пастельные цвета, светлые платья, камера, будто ласкающая героинь — все это максимально отделяет их как от нашей реальности, так и от мира самого фильма. Это ощущение, лучше всего описываемое английским словом *dreamy*, также станет характерной чертой всех фильмов автора.

«Девственницы-самоубийцы», как и впоследствии «Мария Антуанетта», рассказывает о прошлом, а не о настоящем. Именно в этих двух фильмах проявилась любовь Коппола к стилизации. Она не пытается документально восстановить атмосферу семидесятых годов, а практически конструирует эту эпоху самостоятельно. Отсюда и эффектно выстроенные мизансцены, и увлеченность чисто внешними мелочами — все эти платица, блокнотики, белье, косметика и прочие атрибуты девичества, и несколько открыточная, полароидная эстетика всего фильма. Ни одна деталь, ни один цвет не выбивается из общей картины. Но вся эта кукольность как нельзя лучше подчеркивает то чувство удушья, тоски, томления, которым пронизан весь фильм. Чем глянцеваей фасад, тем острее чувствуется все то, что за ним скрыто.

Во всех своих фильмах, несмотря на их внешнюю простоту и прозрачность, Коппола в большей или в меньшей степени прибегает к символам, визуальным метафорам. В «Девственницах-самоубийцах» это выражено сильнее всего — возможно, из-за наличия литературного первоисточника. Источником символизма в этом фильме становится природа; на протяжении всей

картины жизнь героинь сравнивается с природными явлениями, что подчеркивает их оторванность от мира обычных людей.

В самом начале фильма зритель видит во дворе дома Лисбонов старое большое дерево, на котором висит знак, предупреждающий, что его собираются срубить. К этому дереву очень привязана Сесилия — младшая из девочек; она сильнее всех любит природу и чувствует свою с ней связь, и она же уходит из жизни первой, будто бы не найдя своего места в обыденной действительности. Уже после ее смерти рабочие собираются срубить дерево, но оставшиеся сестры окружают его живым кольцом. Несмотря на то, что дерево все-таки срубают, оно успевает распространить заразу — и вот еще четыре дерева во дворе заболевают. Сравнение Сесилии с таким деревом, прекрасным, но распространяющим яд, явно проводится на протяжении всей картины. Смерть заразна, и остальные девочки оказываются обречены с самого начала.

Сестра Сесилии, Лакс, четырнадцатилетняя Лолита, начинающая осознавать силу своей зарождающейся женственности и сексуальности, становится объектом страсти главного «плохого парня» школы — Трипа. Поначалу она равнодушна; первый раз все меняется, когда они вместе оказываются в кинотеатре, где смотрят научный фильм об урагане. Текст фильма становится метафорой их отношений: «когда масса теплого и масса холодного воздуха встречаются, начинается ураган». Под эти пророческие фразы Лакс и Трип безмолвно заигрывают, прикасаясь друг к другу, еще не зная, что возникший между ними «ураган» разрушит жизнь Лакс (после ночи с Трипом разъяренная мать запрет всех сестер в доме, откуда им уже не суждено будет выйти на свободу). Позже, когда Трип приходит в дом Лисбонов, они смотрят фильм про «экзотических животных в их естественной среде обитания», где видят дерущихся львов. А кто такие подростки, как не «экзотические животные», и на что еще похожа первая страсть, лихорадочная и жадная? Подобные параллели между героями и сферой природы проводятся постоянно, хоть и ненавязчиво. По сути, приближение к природе в фильме (у Сесилии, у девочек, защищающих дерево, у их отца, который постепенно сходит с ума и начинает разговаривать с растениями) становится залогом отказа от человеческого, ухода в иную реальность.

В последующих картинах Коппола не будет таких развернутых метафор, но отдельные точные символы будут присутствовать всегда. В «Трудностях перевода» роскошный токийский отель, в котором живут оба героя, сам по себе воплощает все одиночество и отчужденность современного человека: безликие комнаты, толпы людей, незнакомых друг с другом, вид странного чужого города за окном — современная «вавилонская башня», где никто не понимает языка, на котором ты говоришь. В «Марии Антуанетте» есть прекрасный кадр, где героиня молча стоит на фоне гигантского дверного проема, за которым простирается абсолютная темнота. Ощущение пустоты и бесцельности жизни, экзистенциальной пропасти, одиночества — множество эмоций оказываются выражены всего одним почти статичным изображением. Наконец, в «Где-то» та же тема воплощается в начальном и финальном кадрах — опять-таки, без слов. Первые три минуты фильма мы видим героя, бесцельно едущего по кругу на машине по какой-то пустынной местности. Он выходит из машины, делает неуверенный шаг и останавливается; трудно представить себе образ душевного тупика и кризиса существования, который был бы проще и точнее, чем этот. А в финале, наконец-то найдя в себе силы что-то изменить, он уезжает из города — без направления и без цели, но наконец-то вперед. Посередине дороги он останавливается и выходит из машины, отправляясь навстречу неизвестности. Так все содержание его духовного пути, который на протяжении фильма проявлялся во множестве мелочей, деталей, неуловимых изменений, суммируется в последние несколько минут картины. В этой невесомости и простоте, не превращающейся, однако, в банальность, — вся Коппола.

Несмотря на то, что героини «Девственниц-самоубийц» с самого начала отторгнуты от мира, они отчаянно пытаются слиться с ним, почувствовать себя живыми. Порой это стремление приобретает довольно уродливые формы — как у Лакс, которая, будучи заперта в доме после разрыва с Трипом, совокупляется с едва знакомыми мужчинами на крыше. Но эта черта ее поведения

неестественна, она не выражает порочность героини, а является лишь гротескным проявлением потребности в любви, которую подростки ощущают особенно остро. Все герои Коппола одиноки, и все они стремятся к близости, так или иначе, — будь это беспорядочный секс или зарождающаяся дружба с собственной дочерью (как у героя «Где-то»). Стремление быть в мире, а не вне его, почти неосуществимое, но такое желанное, проявится позже и в «Где-то», и особенно в «Трудностях перевода».

Таким образом, уже в дебютном фильме Коппола обозначились основные темы и мотивы ее творчества. Не обладая обширным режиссерским диапазоном, она будет оттачивать и совершенствовать их на протяжении всей своей карьеры.

«Трудности перевода»

Во втором фильме Коппола место действия разительно меняется — это уже не сонная американская провинция семидесятых, а Токио, огромный мегаполис, воспринимаемый туристами с Запада как пугающий экзотический мир. Вся обстановка располагает к тому, чтобы ощущать себя потерянным и одиноким, что и происходит с героями картины — Бобом, стареющим актером на закате карьеры, который приехал в Японию, чтобы заработать легкие деньги на съемках рекламы, и Шарлоттой, молодой женой модного фотографа без определенной цели в жизни. Подобные герои очень характерны для Коппола: у них нет явного повода для того, чтобы быть несчастными, они не страдают от безденежья, не переживают смерть близкого человека или любую другую настоящую трагедию, но все они абсолютно потеряны в этом мире, живут без смысла и без перспективы, не находя в себе ни сил, ни средств, чтобы переосмыслить свою жизнь и найти в ней какое-то направление. Подобное подвешенное состояние героев, проживающих свою жизнь как чужую, играющих в навязанные им роли, позволяет создать особую, характерную для Коппола атмосферу — меланхолическую, печальную и сладостную в своей томительности. Оба героя «Трудностей перевода» не чувствуют себя дома ни в Америке, ни в Японии. Муж Шарлотты (довольно злая пародия на Спайка Джонзи, тогдашнего мужа Коппола, с которым она развелась в год выхода фильма) и его знакомая — глупенькая и самовлюбленная голливудская актриса — воплощают собой типичных американцев, к которым задумчивая Шарлотта и ядовито-остроумный, очень усталый Боб не имеют никакого отношения. Япония же и вовсе предстает нескончаемым потоком неоновой рекламы, безумных игровых аркад и караоке-баров, людей, изъясняющихся на непонятном языке; обстановка, в которой и более счастливые герои почувствовали бы себя неуютно.

Оригинальное название фильма — «Lost in Translation» — передает, по сути, главное содержание картины. Речь тут, конечно, идет не столько о чисто языковых трудностях (хотя комическому недопониманию между японцами и американцами уделено немало экранного времени), сколько о непонимании вообще. Жена Боба, муж Шарлотты и ее подруга, с которой она говорит по телефону, точно так же не находят общего языка с героями, как и иностранцы вокруг. И лишь когда Боб и Шарлотта знакомятся, они наконец-то обретают понимание. Это понимание становится важнее любой сексуальной близости — именно поэтому между героями ничего не происходит; секс разрушил бы то хрупкое мимолетное доверие, ту теплоту, которая зародилась между ними. И именно это понимание, ощущение того, что ты не один, а вместе с кем-то, спасает героев от окончательного отчаяния. Чужой мир перестает быть страшен, когда ты исследуешь его с попутчиком, понимающим тебя без слов.

Взаимопонимание здесь рождается, как всегда у Коппола, не столько из диалогов, сколько из взглядов, жестов, прикосновений. Ощущению близости лишние слова только мешают, и режиссер прекрасно понимает это, выстраивая историю героев из почти бессловесных, но выразительных сценок. Шарлотта сидит на окне и молча смотрит на огромный город за ним; Боб играет в гольф в гостиничном номере с помощью шарика и стакана; вместе они смотрят «Сладкую жизнь», лучший на свете фильм о любви и потерянности. Чувства — это еще одна вещь, которая оказывается «утеряна при переводе»; герои ни разу не признаются друг другу в любви, понимая, что самое важное словами

не выразишь — будучи сформулированным, оно неизбежно оказывается опoшленным. Фильм, таким образом, становится торжеством того самого приема умолчания. Коппола сознательно почти убирает сюжет, так, чтобы между героями не происходило почти ничего, что можно было бы пересказать словами; и герои ее послушно предпочитают коммуницировать с помощью взглядов и касаний, а не пространственных диалогов.

Стиль съемки на протяжении фильма меняется, подчеркивая изменение в жизни персонажей: они были полностью оторваны от мира, но теперь, обретя друг друга, они наконец-то получают возможность слиться с ним, пусть и ненадолго. Камера движется стремительней, вместе с героями прорезая уличную толпу; все чаще мы видим мир с точки зрения героев, что подчеркивает их новорожденный интерес к действительности. В ощущении их хрупкого счастья, эйфории от принадлежности к миру за окном, от биения жизни очень помогает закадровая музыка. Даже погода меняется: если в начале фильма Шарлотта гуляла по городу под зонтом, то ближе к концу осенняя смурь сменяется солнцем, нежно светящим сквозь листья. Эти приемы выглядят простыми, но Копполе удается не заострять на них внимание, так что ее картина не превращается в набор клише.

История героев фильма выглядит противоположной тому, что происходит с девочками из «Девственниц-самоубийц». Там героини, будучи запертыми дома, все дальше и дальше отдаляются от мира, теряют ощущение жизни и в конечном счете саму жизнь, а здесь наоборот. Поначалу не вписанные в мир, герои обретают его друг в друге и в конечном итоге становятся частью действительности, становятся живыми. Если в первом фильме Копполы восторжествовала смерть — не только тела, но и души, то во втором — жизнь. И если там невозможность коммуникации с миром становилась трагедией, то здесь рамки человеческого существа преодолеваются чувством персонажей друг другу, которое они не могут выразить словами, но которое оба полно ощущают и которое становится для них лекарством от одиночества. Поэтому несмотря на то, что герои в финале расстаются, ощущения безнадежной потери не возникает — один раз возникшая близость, пусть и мимолетная, уже перестает быть подвластна времени.

Стиль Копполы уже во втором ее фильме предстает почти совершенным. Она оказывается мастером коротких иронических зарисовок; сцены, в которых Боб безуспешно пытается коммуницировать с японцами, или эпизоды с голливудской актрисой (сатира точная настолько, что наверняка она была основана на личном опыте режиссера) обнаруживают у Копполы незаурядный комический талант, который в «Девственницах-самоубийцах» еще не был виден. Способность подчеркнуть хрупкую, хрустальную девичью красоту — полупрозрачные трусы на нежном теле Шарлотты, ветер, колышущий светлые волосы, припухлые губы с розовой помадой, потерянный взгляд, — достигает своей вершины. Ненавязчивые, но точные метафоры выражают больше, чем слова — скажем, Боб на протяжении всего фильма сталкивается с собственным отражением, будь то зеркальные двери лифта или гигантский рекламный плакат с его фотографией, словно реальность вынуждает его раз за разом осознавать собственное одиночество. Юмор и теплота сочетаются с отстраненным и пронизательным взглядом, позволяющим уловить тончайшую механику человеческих отношений. Вторая картина Копполы проще первой по нарративу и выразительным средствам, но в малом тут раскрывается большое.

«Мария Антуанетта»

После тонкого и меланхоличного портрета двух героев в «Трудностях перевода» Коппола переключилась на, казалось бы, совсем иной материал — историю жизни последней французской королевы до Великой французской революции. Несмотря на такую радикальную смену темы, Коппола осталась верна себе и продолжила разрабатывать мотивы, характерные для всего ее творчества. В этом смысле «Марию Антуанетту» трудно назвать историческим фильмом — все эти пышные костюмы, парики и дворцовые интерьеры оформляют предельно личную историю совсем юной девушки, которая оказалась в чужом и чуждом пространстве, вдали от дома, совсем одна, и, как могла, попыталась найти свое место в этом непонятном мире. Фильм много ругали за отсутствие

политического послания, размышлений о социальных проблемах — но для поэтики Копполы рефлексия на тему судеб человечества совсем нехарактерна. Напротив, удивляет ее способность в рамках любой исторической эпохи найти собственную тему и развить ее.

Мария Антуанетта в этом фильме, совсем как Шарлотта в «Трудностях перевода» — нелюбимая жена, потерянная в незнакомом пространстве. Уехав из родной Австрии, она оказывается в Версале — царстве ритуалов, правил и жесткого регламента, напоминающего тюремный. Как внешняя идиллия в «Девственницах-самоубийцах» маскировала удушающую атмосферу американской провинции, так и тут великолепные интерьеры служат обрамлением для бесконечных сплетен, интриг, отчуждения и вражды, царящих при королевском дворе. Не имея возможности хоть как-то выразить себя, вырваться из этого кодифицированного, ригидного пространства, героиня выстраивает свой маленький мирок, кукольный домик внутри кукольного домика. Она погружается в вечеринки, флирт, выбор нарядов, выпивку и поедание сладкого; как героини «Девственниц» стремились вырваться из родительского дома, чтобы с помощью алкоголя, танцев и секса почувствовать себя живыми, так и Мария погружается в гедонистический водоворот, чтобы забыть о своем одиночестве и ощутить хоть что-то, кроме серой тоски. Думается, что Софии, выросшей столь близко к миру знаменитостей, близка и понятна тема эскапизма и это ощущение одновременно облегчения и одиночества, которое приносят бесконечные вечеринки, становящиеся способом убежать от реальности.

Характер героини тут, как и в остальных фильмах Копполы, остается до конца неясным зрителю. С одной стороны, мы видим не слишком умную и очень одинокую девочку, которая беспечно тратит деньги, ни разу не задумываясь об огромной стране, которой она формально правит; с другой, в момент, когда реальная жизнь в виде разъяренных бастующих французов врывается в ее тщательно выстроенный, оторванный от действительности мир, она ведет себя предельно достойно и взросло. Без страха выходит к протестующим, чтобы поклониться им до земли, и спокойно уезжает из Версаля, оглядывая его напоследок, чтобы попрощаться. Фильм Копполы избегает однозначных трактовок — это и не феминистское послание, и не критика образа жизни «богатых и знаменитых», но и не совсем история бедной богатой девочки. Сатира тут сочетается с сочувствием, а сочувствие, в свою очередь, с критикой в такой причудливой пропорции, что картина в итоге оказалась непонятой, заслужила множество негативных комментариев и статус худшего фильма Копполы, который мне кажется абсолютно незаслуженным.

В изображении прошлого Коппола, как и в случае с «Девственницами-самоубийцами», прибегает к стилизации, что помогает ей играть с временными рамками. Историческая достоверность здесь подменяется лукавым постмодернистским подмигиванием: за кадром (пожалуй, слишком часто) звучит современная музыка, в одном кадре с изысканными туфельками королевы могут оказаться кеды Converse, а все герои говорят на английском с различными акцентами, от британского до французского. Стилизованное богатство декораций, убранства, костюмов сочетается с естественной и живой, современной игрой актеров. Копполе удается вдохнуть жизнь в застывшие исторические картины, хотя подобное вольное обращение с историей, опять же, принесло фильму немало критики. Подход Копполы к иным эпохам, действительно, можно назвать неортодоксальным — по сути, она не делает различия между изображением что восемнадцатого века, что двадцать первого, ведь ее интересуют в первую очередь человеческие истории, личные переживания, а не контекст. Именно поэтому ее фильм о королевской Франции выглядит не менее современно, чем те же «Трудности перевода».

Это ощущение современности, отсутствие архаичности позволяет рассуждать о характере и жизни героини в сегодняшних терминах. По сути, Мария Антуанетта в фильме представлена как селебрити, светская дива своего времени, с которой все носятся, но которая при этом никак не может выразить себя, избавиться от навязанной ей роли. Эта тема человека «на дисплее», чья слава и чужое внимание лишь усугубляют его внутреннее одиночество, так или иначе проявляется во всех фильмах Копполы. Даже в «Девственницах-самоубийцах» героини стали наваждением и постоянным

объектом наблюдения для соседских мальчиков, а взрослые только и делали, что сплетничали о них за спиной. А в «Трудностях перевода» и «Где-то» главные герои, Боб и Джонни, — актеры, которым их популярность не приносит ничего, кроме ощущения опустошенности. Богатство, доступ к любым наслаждениям, любовь публики в фильмах Копполы становятся не благом, а бременем; никому из ее героев не удастся найти свое место в этом дезориентирующем, постоянно меняющемся мире публичности.

Все четыре фильма Копполы объединяет мотив тюрьмы — будь то строгий родительский дом, безликий роскошный отель или королевский дворец. В любой обстановке ее герои чувствуют себя запертыми и стремятся сбежать — будь то в реальный мир (как в «Трудностях перевода») или в собственную эскапистскую фантазию, как в «Марии Антуанетте». И только в двух картинах персонажам это удается, хотя бы отчасти — в «Трудностях перевода» и в «Где-то». А девочки из «Девственниц-самоубийц» и Мария Антуанетта обречены с самого начала, их попытка вырваться из своего тесного мира коротка и обречена на провал. В этом ощущении тюремного гнета важнейшую роль играет выбор места действия. Версаль в «Марии Антуанетте» — это абсолютно закрытое пространство, в котором время будто течет по своим законам, перспектива искажается, и порядок подачи блюд на стол становится проблемой государственного масштаба. Как любая закрытая система, он в конечном счете начинает пожирать сам себя, превращая своих обитателей в развращенных сплетников с предельно узким кругозором. Нечто похожее, хоть и в меньших масштабах, происходит и в «Где-то», герой которого живет в известном лос-анджелесском отеле «Шато Мармон», в котором лифты ведут сразу к отдельным комнатам и знаменитостям, таким образом даруется покой и закрытость от посторонних глаз. Отель этот известен скандальными историями, разворачивавшимися в его стенах, и в «Где-то» это заметно, пусть на этом и не заостряется внимание. У Копполы место действия всегда принципиально важно, оно становится точкой отсчета и ключом к пониманию каждого ее сюжета. Такое чувство пространства мне кажется редким для современного режиссера.

«Мария Антуанетта» — самый визуально избыточный и изощренный фильм Копполы. Костюмы прекрасны до слащавости, богатство цветовой палитры ласкает взгляд, природа выглядит сошедшей с импрессионистических полотен, сцены роскошного королевского бала озвучиваются пост-панковыми хитами 80-х годов. Создается ощущение, что Коппола впервые по-настоящему дала себе волю, создав фильм, который с изобразительной точки зрения вполне можно назвать «стыдным удовольствием», *guilty pleasure*. Эта барочная вакханалия крайне причудливо сочетается с психологическим портретом главной героини и уж тем более с событиями французской революции, которые, конечно, остаются за кадром, но тень которых все равно нависает над всей историей. «Мария Антуанетта» стала смелым экспериментом для Копполы, но не кажется удивительным, что после нее она сняла именно «Где-то», фильм предельно минималистичный и избегающий любого намека на излишества.

«Где-то»

Самый простой и прозрачный свой фильм Коппола сняла в 2010 году, получив за него «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале. Это решение жюри вызвало критику — Копполу обвиняли в самоповторах и, опять же, в поверхностности. «Где-то», действительно, во многом повторяет «Трудности перевода». Такой же смертельно скучающий герой с как бы подвисящей, застывшей на месте жизнью. Он так же находит спасение в близости с другим человеком — на этот раз со своей дочерью, Клео, с которой раньше почти не общался. Повествование также складывается из легких акварельных сценок при фактическом отсутствии сюжета. Но простота этого фильма оборачивается гениальной, без преувеличения, нюансировкой. В фильме почти нет собственно событий, снят он с помощью долгих статичных кадров, закадровая музыка возникает всего один раз (что вообще-то нехарактерно для Копполы), и все развитие происходит за счет почти неуловимых изменений интонации, атмосферы, игры актеров.

Джонни Марко, скучающая голливудская звезда, живет в отеле «Шато Мармон», привычно и без увлечения пьет и занимается сексом со случайными незнакомками и до поры даже не осознает всей пустоты и бессмысленности своего существования. И только когда бывшая жена скидывает ему на руки дочь, одиннадцатилетнюю Клео, он в процессе зарождающейся близости начинает пристально вглядываться в себя самого. В конце фильма, когда Клео уезжает, герой совершает первый за фильм поступок — покидает отель, причем зритель не знает, куда он направляется, но это и неважно. Статичное существование сменяется действием. В общем-то, весь сюжет «Где-то» и заключается в этих нескольких строчках, поэтому духовный путь Джонни выражается исключительно в деталях.

Актерская игра предельно скромна и при этом детализирована. Скажем, в фильме есть эпизод, когда Джонни улыбается привлекательная блондинка в соседней машине. Его лицо при этом практически не меняется, только ноздри слегка раздуваются, как у хищника, почуявшего добычу. Но блондинка заезжает за ворота собственного дома, и Джонни остается ни с чем — даже в таком бытовом эпизоде выражается тупик, в котором находится герой.

Жизнь героя проходит словно в похмельном мареве, и Коппола в одной из сцен выражает это визуально: Джонни идет по коридору отеля, мимо него проходят модели, и камера в этот момент расфокусирована, так что мы даже не можем разглядеть их лиц. В самом начале картины Джонни падает с лестницы на вечеринке и большую часть фильма ходит с загипсованной рукой, что позволяет провести простую параллель: сломанная рука — сломанный человек. Когда он у себя в номере смотрит телевизор, там идет передача про Ганди; Джонни не говорит ни слова, никак не реагирует на нее, но зритель будто слышит его мысли: «А что я делаю со своей жизнью?». Из таких незначительных вроде бы моментов, совсем простых метафор, которые при этом легко оставить без внимания, и складывается вся ткань повествования.

С помощью, опять же, исключительно визуальных средств Коппола показывает, как актер, медийное лицо, чье изображение растиражировано, знакомо тысячам людей, теряет самоидентификацию, словно растворяется в собственной статичной жизни. И его номер в отеле, и его машина абсолютно безличны, даже лицо у него стандартно-привлекательное, лишённое любых индивидуальных черт. Герой фильма — уже практически не человек, а набор социальных функций, и это осознание приходит к нему в финале картины, когда он рыдает в телефонную трубку: «я гребаное ничто, я не личность». Образ «человека без лица» прямо выражен в эпизоде, когда Джонни в студии спецэффектов полностью покрывают лицо какой-то белой массой, так, что на поверхности остаются только ноздри. Работники студии уходят, и Коппола несколько минут держит статичный кадр, чтобы зритель смог ощутить метафизический ужас такого безличного, абсолютно пустого существования. Так в прозрачном, простом, бессобытийном фильме рождаются и напряжение, и смыслы.

В «Где-то» Коппола возвращается на знакомую территорию: вечеринки, пресс-конференции, глупые журналисты, поездки в Милан на кинопремии — все это прекрасно знакомо ей по личному опыту. Если в «Трудностях перевода» сатира была направлена на безуспешные попытки коммуникации в чужой стране, то тут объектом тонкой иронии Софии становятся детали будней кинознаменитостей. Вот Джонни сидит на пресс-конференции, посвященной выходу какого-то второсортного боевика с его участием, и мучительно пытается ответить на вопрос «Как ваш фильм отражает постмодернистский глобализм». А вот они с дочерью едут на итальянскую премию «Телегатти» (кстати, реально существующую и финансируемую компанией Сильвио Берлускони «Медиасет»), и после вручения награды он оказывается окружен вульгарными итальянскими красотками в одном белье. Вообще, Копполе прекрасно удается подмечать национальную специфику — и странные нравы Японии, приводящие любого западного человека в недоумение, и разнузданный гедонизм Италии Берлускони (в отеле, в котором они останавливаются в Милане, один бассейн по размерам больше всей комнаты Джонни в «Шато Мармон»). «Мария Антуанетта», наконец, фильм французский чисто по духу и стилю — немного кокетливый, немного легкомысленный, избегающий прямых выводов и тяжеловесных смыслов.

Наблюдать за развитием отношений Джонни и Клео крайне интересно, даром что они не говорят ни о чем более осмысленном, чем сюжет «Сумерек». Клео, на самом деле, должна быть довольно несчастным ребенком: отцу она до определенного момента не была нужна, мать скинула ее на руки Джонни и куда-то уехала неизвестно на какое время. Но ее драма проходит фоном, она всего один раз плачет, а остальное время она собрана, деловита и никогда не скучает. В общем-то, неудивительно, что она такая самостоятельная — скорее всего, это следствие именно ее ненужности самым близким людям. Но Коппола не заостряет на этом внимание, а показывает, как дочь становится для отца примером. До ее приезда Джонни не занимается вообще ничем, с Клео же он все время плавает, играет в теннис, готовит еду; вроде бы совсем простые вещи, но кажется, будто без дочери ему даже не приходило в голову заняться чем-то таким. «Где-то» — не сентиментальная история об обретении семьи; дело тут не столько в самой дочке, сколько в том, что инфантильный, так и не сумевший вырасти, Джонни видит, как может быть по-другому. Он видит человека, чья только зарождающаяся жизнь наполнена неформулируемым, но ощущаемым смыслом, и именно это помогает ему осознать бесцельность собственной жизни и впервые попробовать что-то предпринять. Фильм — история взросления не ребенка, но отца, обретающего тепло и смысл в присутствии другого человека рядом.

Несмотря на многие тематические сходства, «Где-то» во многом выглядит противоположностью «Марии Антуанетте» с ее барочной избыточностью, глянцевицей, визуальной и событийной насыщенностью. Если в «Марии» мы видим, безусловно, женский, даже преувеличенно женский мир, то в «Где-то» Коппола впервые становится на точку зрения героя-мужчины, отсюда и отход от декоративности, переход к ясному, предельно обнаженному стилю съемки. Отсутствие внешней эффектности позволяет зрителю полностью прочувствовать опыт героя, погрузиться в его мир без помощи всякого закадрового голоса или иных приемов.

Открытый финал фильма рифмуется, опять же, с «Трудностями перевода»: и там, и там герои будто пробуждаются от спячки, и в обоих случаях мы не знаем, как сложится их жизнь дальше, но у них впервые появляется надежда изменить ее к лучшему. «Где-то» во многом продолжает линию второго фильма Копполы, но доводит его аскетичность и внешнюю простоту до совсем филигранного состояния. Кажется, будто эта картина может закрыть для режиссера тему экзистенциального кризиса и привести ее к каким-то новым сюжетам — Копполе вряд ли теперь удастся создать более ясную, живую и прекрасную в своей простоте картину о попытке человека найти свое место в мире.

* * *

Софии Копполе сейчас сорок один год; сняв четыре фильма, она получила Оскар за лучший сценарий («Трудности перевода») и «Золотого льва» за «Где-то», успешно доказав, что далеко не на всех детях гениев отдыхает природа, и при этом не скатившись в попытки повторить стиль собственного знаменитого отца. С другой стороны, как я уже писала выше, «Где-то», по сути, закрывает главную тему ее творчества, и вопрос о том, куда Коппола будет двигаться дальше, остается открытым. Вряд ли зрителям стоит ожидать радикальной смены стиля или круга мотивов, но было бы по-настоящему жаль увидеть, как талантливый режиссер, прежде лишь импровизировавший на сходные темы, начинает заниматься банальными самоповторами; в случае с Копполой такая перспектива, к сожалению, кажется вероятной. Кредит доверия к ней, впрочем, велик до сих пор, и хочется верить, что Копполе, избежавшей стольких возможных ошибок, удастся и в дальнейшем сохранить свою самобытность и свой, действительно, незаурядный дар.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Девственницы-самоубийцы / The Virgin Suicides (1999, реж. С.Коппола, США), игр.
2. Трудности перевода / Lost in Translation (2003, реж. С.Коппола, США), игр.
3. Мария-Антуанетта / Marie-Antoinette (2006, реж. С.Коппола, Япония/Франция/США/США), игр.
4. Где-то / Somewhere (2010, реж. С.Коппола, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Цыркун Н. Короткие встречи // Искусство кино. — 2004. — № 3. — URL: <http://kinoart.ru/2004/n3-article9.html#2>
2. Тыркин С. Обстоятельство места // Искусство кино. — 2010. — № 10. — URL: <http://kinoart.ru/2010/n10-article7.html#1>
3. Hoberman J. After Sunset // The Village Voice. — 2003. — № 9. — URL: <http://www.villagevoice.com/2003-09-09/film/after-sunset/1/>
4. French P. The odd Coppola // The Observer. — 2004. — № 1. — URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2004/jan/11/philipfrench?INTCMP=SRCH>
5. Queenan J. A yen for romance // The Guardian. — 2004. — № 1. — URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2004/jan/10/features.joequeenan>
6. Hunter S. 'Lost in Translation': Bonds Without Borders // Washington Post. — 2003. — № 9. — URL: <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&node=style/movies/reviews&contentId=A63263-2003Sep11¬Found=true>
7. Scott A. O. A Lonely Petit Four of a Queen // The New York Times. — 2006. — № 10. — URL: http://movies.nytimes.com/2006/10/13/movies/13mari.html?ref=movies&_r=0
8. Edelstein D. Palace Coup // New York Magazine. — 2006. — № 10. — URL: <http://nymag.com/movies/reviews/22318/>
9. O'Hagan S. Sofia Coppola // The Observer. — 2006. — № 10. — URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/08/features.review1?INTCMP=SRCH>
10. Ebert R. Marie Antoinette // Chicago Sun-Times. — 2006. — № 10. — URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20061019/REVIEWS/610190303>
11. Adams S. Sofia Coppola: Not just for girls // Salon. — 2010. — № 12. — URL: http://www.salon.com/2010/12/23/sofia_coppola_interview/