

Юлия Владимировна Данилина
Yulia Vladimirovna Danilina
магистр искусствоведения
master in Art Studies
julieworkplace@gmail.com

«ДЕКЛАРАЦИЯ НЕЗАВИСИМЫХ» АЛЕКСАНДРА ПЭЙНА И ОТРАЖЕНИЕ ЕЁ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЁРА ALEXANDER PAYNE'S "DECLARATION OF INDEPENDENTS" AND REALISATION OF ITS MAIN PRINCIPLES IN DIRECTOR'S WORKS

В данном исследовании рассматривается эссе Александра Пэйна «Декларация Независимых», опубликованное в 2004 г. Приводятся его отдельные фрагменты, впервые переведённые на русский язык. Выделяются основные черты, отличающие, по мнению режиссёра, независимый кинематограф. Прослеживается их реализация в фильмах Пэйна, снятых с 2002 по 2017 год. Особое внимание уделяется драматургии, монтажной структуре и визуальному образу окружающей среды. Решение снимать простые истории о бесправном человеке является для режиссёра «политическим актом», противопоставляющим его творчество студийным фильмам и суровой реальности.

Ключевые слова: американский независимый кинематограф, Александр Пэйн, Новый Голливуд, роуд-муви, семейная драма, драматургия, монтаж, операторская работа, выбор локации, художественное оформление

Для цитирования: Данилина Ю.В. «Декларация Независимых» Александра Пэйна и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра // *Артикульт*. 2023. №2(50). С. 59-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

This article is devoted to "Declaration of Independents" written by Alexander Payne and published in April 2004. It presents the separate fragments of the essay, translated into Russian for the first time. Some principle features are highlighted, that distinguish, as Payne insists, an independent movie. There implementations are traced in director's works from 2002 till 2017. Main attention is focused on screenwriting, editing and visual environment of this works. Director's decision to make simple stories about disenfranchised man becomes a "political act" that opposes his art to studio movies and harsh reality.

Keywords: American independent cinema, Alexander Payne, New Hollywood, road-movie, family drama, screenwriting, editing, cinematography, location scouting, art direction

For citation: Danilina Y.V. "Payne's "Declaration of Independents" and realization of its main principles in director's works." *Articult*. 2023, no. 2(50), pp. 59-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-2-59-74

Введение

Американское независимое игровое кино на протяжении многих лет удерживает внимание определённого круга зрителей и кинокритического сообщества. Также оно представляет большой интерес для киноведения в целом. Существуют зарубежные исследования, посвящённые общей истории направления, среди которых следует выделить работы Яниса Цумакиса [Tzioumakis, 2006], Джоффа Кинга [King, 2014], Дональда Лайонса [Lyoins, 1994] и Грега Меррита [Merrit, 1999], но до нынешнего момента они не переведены на русский язык. То же самое можно сказать и о книге Патрика Бискинда «Отвратительные грязные картинки» [Biskind, 2004], идейно и концептуально продолжающей его исследование «Беспечные ездоки, бешеные быки» [Бискинд, 2007], посвящённое истории Нового Голливуда. В русскоязычной научной традиции внимание уделяется коротким временным периодам или творчеству отдельных наиболее известных авторов – Джима Джармуша, Дэвида Линча, Уэса Андерсона, братьев Коэн. Среди русскоязычных исследований, посвящённых истории направления, стоит выделить работы А.А. Артюх [Артюх, 2010], А.Н. Хренова [Хренов, 2011], В.М. Рутмана [Рутман, 2012]. Тем не менее в России практически неизвестны

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра

программные статьи, написанные независимыми режиссёрами в разное время. Это касается и «Декларации Независимых» Александра Пэйна, опубликованной в сентябре 2004 года в журнале Variety. Её содержание продолжает оставаться актуальным для американских кинематографистов, работающих вне студийной системы. Показателен тот факт, что в 2014 году организация Film Independent задала пяти режиссёрам, номинированным на премию «Независимый дух», вопрос о том, насколько они согласны с высказанными в тексте позициями через десять лет после его публикации [Jameson, 2014]. Обращение к «Декларации Независимых» интересно и в контексте творчества самого Пэйна, реализовавшего сформулированные в ней принципы в своих фильмах, снятых с 2002 по 2017 год.

Задачи данного исследования следующие:

1. Обозначение исторического контекста «Декларации Независимых», изложение её основных принципов.
2. Описание и анализ фильмов Александра Пэйна, снятых с 2002 по 2017 год с точки зрения реализации в них основных принципов его манифеста.
3. Определение в проанализированном материале основных черт творчества Пэйна, выделяющих его работы из общей массы независимых фильмов со схожими героями и сюжетами.

Эссе Александра Пэйна «Декларация Независимых» (2004). Исторический контекст и основные принципы.

«Декларация Независимых» была опубликована в журнале Variety 7 сентября 2004 года, в тяжёлый период для значительной части американского общества. Уже год длилась война в Ираке, заканчивался первый срок Джорджа Буша-мл., приближались новые выборы. Независимое кино прочно вошло в студийную систему. К началу 2000-х годов оно уже имело перед собой пример режиссёров Нового Голливуда, получавших творческую свободу на крупных студиях и в предложенных им условиях снимавших коммерчески успешные фильмы. При этом «Крёстный отец» Френсиса Форда Копполы (1972), «Челюсти» Стивена Спилберга (1975), «Таксист» Мартина Скорсезе (1976) и другие работы, ставшие классикой американского кинематографа, являлись полноценными авторскими высказываниями. В киноиндустрии и научном сообществе продолжалась дискуссия о том, какие критерии стоит применять для определения «независимого фильма», и возможно ли в целом снять успешный массовый проект совершенно без помощи Голливуда. Александр Пэйн, к этому моменту ставший успешным режиссёром, первый фильм которого «Гражданка Рут» (1996) участвовал в кинофестивале «Сандэнс», а второй «Выскачка» (1999) получил номинации на премии «Независимый дух» и «Оскар», принимал активное участие в обсуждении этого вопроса. Во время круглого стола, организованного Патриком Бискингом в марте 2000 года в редакции журнала The Nation, Пэйн сделал категоричное заявление: «Только тот факт, что я потратил на <...> фильм 150 тысяч долларов, ещё не возводит меня в ранг независимого режиссёра. Дело в том, что бюджет фильма ничего не значит. Не важно <...>, кто снимается в фильме, звёзды или нет. Ничто не имеет значения до тех пор, пока мне позволено выражать моё авторское мнение» (цит. по: [Духавина, 2015]).

В схожем тоне начинается и «Декларация Независимых». Режиссёр проводит параллели между дискуссией о критериях определения независимого кинематографа и речью Фиделя Кастро, произнесённой на встрече внеблоковых наций. По мнению последнего, во время Холодной войны таковыми являлись только Соединённые штаты и Советский Союз. Из этого следует принципиально важное утверждение: «<...> в определённой степени единственными настоящими независимыми являются Paramount, Sony, Warner Brothers, Universal и другие крупные студии. Говорите что угодно о том, что их держат в тисках корпоративные нормы и правила рынка; только они могут делать что хотят, и только их фильмы получают прокат. <...> Кинематограф независим только тогда, когда отражает голос одного человека, режиссёра (в сочетании с его или её тщательно отобранной творческой командой)» [Raune, 2004]. Очевидно, что для Пэйна главным критерием независимости

проекта является не бюджетное ограничение, а уровень творческой свободы, который получали режиссёры Нового Голливуда. В пример приводится Мартин Скорсезе, «независимый автор», фильмы которого могут стоить 100 миллионов долларов. При этом, единственной идеей, заложенной в большинство низкобюджетных фильмов «Сандэнса», оказывается «дайте мне работу» [ibid].

Каким же должно быть действительно независимое кино? Пэйн обозначает два важных критерия: во-первых, оно должно отражать «голоса и души» съёмочной группы, о чём уже говорилось выше. Во-вторых, быть «умным, человечным и духоподъёмным, служить <...> зеркалом, а не невозможной и фальшивой проекцией, ориентированной на покупателя» [ibid]. Иными словами, в независимых фильмах зритель должен видеть не идеализированные образы из рекламы, а нечто, похожее на его собственную жизнь. По мнению режиссёра, последние двадцать пять лет (на момент написания статьи, то есть ориентировочно с 1979 года) в Соединённых штатах выходили не «фильмы об американцах» – то самое «зеркало» – а «американские фильмы» [ibid]. Пэйн не случайно обозначает именно этот временной период. Питер Бискинд в своём исследовании «Беспечные ездоки, бешеные быки» называет главу, посвященную событиям 1979 года, «Накануне краха» [Бискинд, 2006, с. 547]. В этом году и Скорсезе, и Майкл Чимино столкнулись с возрастающим влиянием студий, всё больше ограничивающих их в творческом плане. По словам Копполы, «Студии не могли спокойно воспринимать то, как сумасшедшими темпами растут издержки кинопроизводства, а режиссёры полностью контролируют кинопроцесс и делают невероятные деньги. Поэтому они решили вернуть себе контроль над кино» (цит. по: [там же, с. 584]).

Начало 2000-х годов Пэйн рассматривает как возможность найти баланс между студийным финансированием и стремлением к самовыражению. В качестве доказательства в том числе, он приводит тот факт, что крупные киностудии начали привлекать для режиссуры своих фильмов известных режиссёров с авторским видением – Сэма Рейми, Альфонсо Куарона и других. Режиссёр подчёркивает, что в это же время малобюджетные «Трудности перевода» Софии Копполы (2003) в несколько раз окупаются в прокате, что является важным маркером потребности зрителя в фильмах такого плана.

Причины сложившегося запроса режиссёр видит в текущей политической ситуации, которую обозначает вскользь. В сложившейся эмоционально тяжёлой ситуации зритель смотрит «на искусство в целом и кинематограф в частности, для ответов на вопрос, кто мы есть, откуда пришли, и куда направляемся». «Политическим актом» оказывается само существование фильмов, рассказывающих истории о «бесправном человеке», «одной человеческой эмоции», «любви». Статья завершается обращением и к режиссёрам, и к продюсерам. Первые должны быть скромнее в своих запросах, а вторые «вкладывать в большее количество менее дорогих фильмов и наслаждаться полученной выгодой» [Payne, 2004]. Иными словами, режиссёр призывает вернуться к той системе сотрудничества с крупными студиями, которая была распространена в период расцвета Нового Голливуда.

Несмотря на явную идеалистичность и наивность описанного выше, Пэйн последователен в своих заявлениях и на протяжении последних двадцати лет старается их воплощать – его фильмы снимаются на относительно крупных студиях New Line Cinema, Searchlight Pictures, Paramount. В каждом из них реализуются обозначенные в статье отличительные черты «независимого фильма», которые вкратце можно обозначить следующим образом:

1. Простая реалистичная история;
2. Героем является простой человек, не занимающий в обществе привилегированного положения. Пэйн обозначает его как «бесправного», мы будем пользоваться более привычным термином «маленький человек»;
3. Фильм становится для зрителя ответом на вопрос «Кто мы есть, откуда мы, куда мы направляемся».

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра

«О Шмидте» (2002). Путешествие маленького человека.

Фильм «О Шмидте» (2002, экранизация романа Лукаса Бегли) был снят раньше написания «Декларации Независимых». Тем не менее в нём так или иначе реализованы все отличительные черты, которые Пэйн перечисляет среди признаков по-настоящему независимого фильма. Главную роль клерка Уоррена Шмидта играет легенда Нового Голливуда Джек Николсон. Уже в первой сцене фильма бесправное положение героя подчёркивается с помощью *монтажного приёма*: кадр, демонстрирующий снятый с нижней точки небоскрёб (рис. 1), смонтирован с первым представлением Шмидта – мужчина сидит за столом в пустом кабинете, снятый с верхней точки (рис. 2). С одной стороны, эта мизансцена полностью оправдана: герой уходит на пенсию и смотрит на часы, дожидаясь окончания последнего рабочего дня. С другой, описанная монтажная склейка и ракурсы съёмки визуально подчёркивают реальное положение «маленького» человека.

Не менее ярким становится ещё одно *монтажное решение*. Сцена вечеринки, организованной для героя фильма коллегами в честь его ухода с должности, начинается с чередования висящих на стене фотографий фермеров, крупного плана коровы, изображённой на одной из них, и фотографии самого Шмидта. Несмотря на создание видимости успешного человека, он имеет не больше прав, чем животное, живущее на ферме.

Изначально герой описывается как успешный и состоявшийся – он много лет занимал важную должность, его уважают коллеги, на прощальной вечеринке проговаривается, что пройденный им жизненный путь является примером для каждого. У него есть жена, дочь и большой дом. При этом по мере развития сюжета заявленный изначально образ развенчивается. Увидев по телевизору рекламу благотворительного фонда, помогающего сиротам из Танзании, Шмидт решает оформить опеку над одним из показанных детей и вступить с ним в переписку. Это характеризует его как наивного человека – показанная реклама может быть мошеннической схемой, но персонаж об этом не задумывается. Письма незнакомому мальчику, звучащие за кадром, оказываются для



Рис. 1.
Небоскрёб.
Кадр из фильма «О Шмидте».



Рис. 2.
Первое появление Шмидта.
Кадр из фильма «О Шмидте».

Y.V. Danilina Alexander Payne's "Declaration of Independents"
and realization of its main principles in director's works

него единственным способом выразить свои настоящие переживания. В них Шмидт рассказывает, что в детстве считал, что добьётся в жизни чего-то значительного, но женился и предпочёл не рисковать. Отношения в семье не идеальны – жена Хелен за сорок два года превратилась в незнакомую пожилую женщину, в которой раздражает абсолютно всё. Свою дочь Джинни Шмидт искренне любит, но видит раз в две недели, и будет ещё реже, учитывая, что девушка выходит замуж. Отношения между ними довольно напряжённые, а большинство диалогов сводится к взаимным обвинениям. Будущего мужа девушки Рендалла он считает совершенно для неё не подходящим, и после внезапной смерти Хелен намеревается сорвать свадебную церемонию.

Эмоциональная закрытость персонажа подчёркивается при помощи визуального образа пространства, созданного в том числе при помощи *художественного оформления*. Интерьер его дома решён в том же сером цвете, что и небоскрёбы. Шмидт одевается преимущественно в белые, чёрные и серые цвета и до, и после смерти жены. В такие же цвета раскрашен фургон, в котором он едет в Денвер с целью сорвать свадьбу Джинни. Дискомфорт у героя вызывает не только общение с членами семьи будущего зятя, но и яркие *интерьеры* – красные стены и мебель, абстрактные картины на стенах. Одетый в серые брюки и свитер мужчина абсолютно не вписывается в это пространство (рис. 3).

Также при помощи окружающего героя пространства обозначается важный для него психологический процесс: принятие смерти Хелен. Сначала – как зритель понимает из очередного письма сироте – Шмидт скучает по ней, не может выбросить из шкафа её вещи, утверждает, что только сейчас понял, что жена для него на самом деле много значила. После того, как он случайно обнаруживает любовную переписку между Хелен и своим лучшим другом, он безжалостно выбрасывает вещи. Отправляясь на купленном ей незадолго до смерти фургоне в Денвер, он покупает в антикварном магазине фарфоровые фигурки, которые она любила коллекционировать. Окончательное примирение с умершей женой происходит вечером на берегу озера. Уоррен залезает

Рис. 3.
Шмидт в дискомфортном
пространстве.
Кадр из фильма «О Шмидте».



Рис. 4.
Фарфоровые фигурки.
Кадр из фильма «О Шмидте».

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра

на крышу фургона, расставляет статуэтки, заворачивается в серое одеяло и прямо говорит Хелен, что прощает её, и был сам виноват в том, что их отношения испортились. На следующее утро забытые фигурки, в которых больше нет надобности, падают с крыши (рис. 4).

Шмидт проходит через ситуации, знакомые зрителям – несоответствие детской мечты и реальности, одиночество, увольнение, взросление ребёнка, вынужденное общение с неприятными людьми. Его путешествие имеет конкретную цель и лишено метафорического подтекста. Это отличает фильм от привычного для американского независимого кино нулевых формата роуд-муви, исследования «незначимости мира с помощью образов» [Бодрийар, 2019, с. 256]. Путешествие в данном случае становится более буквальным, отсылая к классическим образцам «дорожного кино». К ним можно отнести и вестерны, визуальным лейтмотивом которых становится образ одинокого всадника, пересекающего пустынные прерии [Laderman, 2002, p. 23]. Подчеркнём, что своё путешествие Шмидт также совершает в одиночестве.

Пытаясь, как он утверждает в очередном письме сироте, «вычистить отдалённые уголки памяти», герой проезжает через Холдридж, в котором он родился, Лоуренс, где получил образование в университете в Канзасском университете, возвращается в Небраску и только после этого едет к дочери в Денвер. На месте родного дома стоит магазин запчастей, студенты университета не хотят слушать рассказы незнакомого старика, а образы из воспоминаний не материализуются. При этом нельзя сказать, что путешествие было для Шмидта бесполезным – он смог вернуться в места детства и юности, осмыслить прожитую жизнь, окончательно понять, что у него нет ничего общего с новыми родственниками, и смириться со свадьбой Дженни. Поездка в Денвер оказалась для него ответом на поставленный Пэйном в «Декларации Независимых» вопрос «Кто мы есть, откуда пришли и куда направляемся».

«На обочине» (2004). Путешествие неудачников.

Следующий фильм режиссёра «На обочине» (2004, экранизация одноимённого романа Рекса Пикетта), больше отличается своей *сценарной*, чем визуальной структурой. Его сюжет также развивается вокруг путешествия. Это не «американский фильм», а «фильм об американцах» с тщательно прописанными центральными образами. Первое, что зритель узнаёт о главном герое Майлзе – он неудачно припарковал машину и мешает приехавшим к соседям рабочим. Сразу после этого выясняется, что мужчина опаздывает на важную встречу. Объясняясь по телефону, он говорит, что в доме начался ремонт, но, судя по состоянию квартиры, это не так (рис. 5).



Рис. 5.
Квартира Майлза. Кадр из фильма «На обочине».

Несмотря на уверения в том, что он немедленно выезжает, Майлз никуда не торопится – спокойно дочитывает книгу, принимает душ, чистит зубы, покупает кофе и газеты. Он едет в машине по свободной трассе, но, приехав к друзьям, объясняет, что его задержали пробки. Всё перечисленное характеризует героя как человека рассеянного и ненадёжного, но в диалоге с лучшим другом Джеком он признаётся, что на самом деле слишком много выпил вечером и проспал встречу. Также в диалогах до зрителя доносится остальная необходимая информация о персонажах: Майлз писатель, который скоро выпустит книгу, а Джек популярный актёр. Друзья живут в Лос-Анджелесе, что, на первый взгляд, подчёркивает то, что оба состоялись в своих профессиях. Джек скоро женится, а перед этим Майлз везёт его на своеобразный мальчишник, недельную экскурсию по виноградникам.

Путешествие, как и в предыдущем фильме Пэйна, связанное со свадьбой, начинается с поездки к матери Майлза. В ходе разговоров с ней выясняется, что и Майлз, и Джек далеко не так успешны, как могло бы показаться. Первый тяжело переживает развод, посещает психолога и пьёт антидепрессанты. При всём этом он согласился быть шафером на свадьбе лучшего друга. Это объясняет показанную в открывающем фильме эпизоде медлительность – дело не в том, что Майлз ненадёжный человек, обманывающий друзей, а в том, что на самом деле он не хочет принимать участие в подготовке свадьбы. Джек много лет назад сыграл успешную роль в сериале, а теперь снимается в рекламных роликах. Обоих персонажей можно назвать бесправными людьми, но это показывается не при помощи ракурсов камеры и монтажных решений, а становится логичным выводом из демонстрируемых ситуаций. Майлз соглашается на участие в неприятном для него мероприятии ради друга, практически не задумывается о собственных нуждах, предпочитает говорить не о себе, а о винах. Джек, при всей своей оптимистичности, скрывает, что его талант на самом деле не реализован. В поездке по виноградникам мужчины преследуют разные цели, несложные и понятные зрителю: Джек ищет романтических приключений, а Майлз хочет устроить приятную поездку для друга и заодно отвлечься от плохих мыслей, в чём ему помогает только хорошее вино.

Женщины, с которыми Майлз и Джек встречаются в поездке, своими характерами похожи на мужчин, с которыми у них завязываются отношения. Официантка Майя, как и Майлз, в разводе, также любит говорить о вине и не торопится сближаться. Продавщица Стефани – гораздо более свободная и раскрепощённая, Джек очень быстро закручивает с ней роман и уже не уверен, что хочет жениться. Демонстрируемые на экране отношения в парах построены на психологическом контакте в первом случае и на физическом во втором. Они противоположны, но при этом реалистичны.

Визуальный ряд, характерный для жанра роуд-муви, выполняет скорее вспомогательную функцию, помогая лучше раскрыть характеры персонажей. Наиболее важным методом его создания становится *выбор локации*. Во время поездки Майлз подробно описывает любимый сорт вина: оно делается из очень нежного винограда, который не любит постоянной жары и влажности, а в Калифорнии с ним обращаются неправильно. Очевидно, что в этот момент мужчина говорит о себе. Для подчёркивания этой ассоциации используется место действия диалога: Майлз и Джек заезжают на территорию виноградников (рис. 6).

Во второй половине фильма Майлз в диалоге с Майей снова рассказывает о сорте Пино-Нуар, и женщина поддерживает этот диалог. На этот момент подготовленный зритель уже понимает, что герои говорят не о вине, а друг о друге [Сегер, 2021, с. 116-117].

В качестве ещё одного примера аналогии между героем и наиболее комфортным для него пространством приведём ещё один пример, на этот раз касающийся *монтажного решения*. Узнав, что его бывшая жена вместе с новым мужем собирается прийти на свадьбу Джека, Майлз срывается, выскакивает из машины и бежит вниз по склону. Успокаивается он только среди виноградников, дотрагиваясь рукой до крупных чёрных гроздьев. После этого кадра, снятого крупным планом, следует крупный план лица Майлза и накладывающийся на него общий план виноградников, снятый из окна движущегося автомобиля (рис. 7).



Рис. 6.
Майлз и Джек
в комфортном пространстве.
Кадр из фильма «На обочине».



Рис. 7.
Двойная экспозиция.
Кадр из фильма «На обочине».

Иначе выглядит дискомфортное пространство, также подчёркивающее ситуацию, в которой находятся герои. Во время телефонного разговора с литературным агентом, из которого выясняется, что книга Майлза не будет издана, он стоит не в виноградниках, а рядом с цистернами с вином. Последующий разговор с Джеком происходит на пустынном берегу водоёма у автомобильного моста. Данный пейзаж усиляет ощущение морального опустошения, в котором находится персонаж. Пространство в этот момент освещено не так сильно, как на протяжении значительной части фильма. Данная сцена становится вдвойне драматичной от того, что перед разговором с агентом Майлз случайно проговаривается Майе о свадьбе Джека. Говоря «Я такое ничтожество, что даже самоубийство ничего не изменит», он имеет в виду, что не смог состояться не только как писатель и муж, но и как друг (рис. 8).



Рис. 8.
Майлз и Джек в дискомфортном пространстве.
Кадр из фильма «На обочине».

При всех внешних и внутренних различиях Майлза и Джека, для зрителя не остаётся загадкой, почему эти двое являются лучшими друзьями. Когда первый окончательно убеждается, что его не опубликуют, второй продолжает ему повторять, что следующая книга обязательно будет удачной. Когда любовные похождения второго ставят под угрозу его будущий брак, первый делает всё, чтобы исправить ситуацию. Поездка по виноградникам, начинающаяся в доме матери Майлза и заканчивающаяся у дома невесты Джека, помогает им обоим. Майлз перестаёт переживать о неудачном девятилетнем браке, спокойно разговаривает с бывшей женой и получает шанс на новые отношения. Джек (по крайней мере, на момент финала фильма) успокаивается и больше не ищет отношений на стороне. Как и Уоррен Шмидт, они получают ответ на вопрос «Кто мы есть, откуда пришли и куда направляемся» в процессе путешествия.

«Потомки» (2011). Маленький человек перед моральным выбором.

Героем фильма Пэйна «Потомки» (2011, экранизация одноимённого романа Кауи Харт Хемминс) также является человек, изначально заявленный успешным. Адвокат Мэтт Кинг в исполнении Джорджа Клуни живёт на Гавайях и владеет доставшейся ему от предков – американца и островитянки – землёй на небольшом острове. Фильм открывается средним планом катающейся на водных лыжах жены Кинга, пейзажными видами Гавайских островов, снятыми в документальной стилистике сценами из городской жизни и закадровым комментарием от лица героя, объясняющим, что демонстрируемая успешность относительна:

– Мои друзья с материка думают, что если я живу на Гавайях, то я живу в Раю. Как бесконечные каникулы. Мы здесь все сидим, потягиваем Май Тай, трясём ягодицами, ловим волны. Они с ума сошли? Думают, что у нас иммунитет от жизни? Как они могут думать, что в наших семьях меньше проблем или что у нас рак не смертелен? Лично я не катался на доске уже пятнадцать лет. Последние двадцать три дня мой Рай состоит из аппаратов ИВЛ, мочеприёмников и трахеотомических трубок. Рай? К чёрту такой Рай.

Представление об успешности героя развенчивается сразу, но не при помощи визуального ряда или прописанной в сценарии ситуации, а благодаря применению закадрового текста. Зрителю даётся понять, что жизнь Кинга далека от идеальной: его жена во время катания на водных лыжах получила черепно-мозговую травму и теперь находится в коме. Это не единственная проблема, с которой он сталкивается: семья настаивает на необходимости продажи наследственной земли, с которой связано много воспоминаний. Мэтт находится в бесправном положении: решение о продаже принято без его активного участия, а жена впала в кому, пока он был в отъезде. Одна за другой, перед ним встают сложные для выполнения задачи, знакомые зрителю. Герой должен в одиночку заниматься воспитанием двух дочерей, принимая во внимание сложный характер каждой. Его жена Элизабет умирает, и единственный выход – отключить её от системы жизнеобеспечения. Об этом необходимо сказать дочерям, родителям, многочисленным родственникам, а также её любовнику Брайану, о существовании которого Мэтт изначально не подозревал. Решение о продаже земли оказывается не менее тяжёлым – остров для него связан не только с собственными воспоминаниями, но и с историей предков.

Единственным обозначенным в фильме путешествием становится перелёт между островами – на одном из них Мэтт с дочерьми разыскивают любовника Элизабет, другой оказывается тем самым наследством. Демонстрируемые на экране ситуации подчёркиваются *погодными условиями*: в день прилёта на остров светит солнце, на следующий день, когда герой на пляже встречает Брайана, собирается дождь (рис. 9).

Моральная дилемма, связанная с продажей наследственной земли, подчёркивается при помощи *художественного оформления*. В одной из сцен герой находится в баре. Его размышления о необходимости сделки, подразумевающей не только продажу земли, но и отказ от значительной части семейной истории, подчёркиваются крупным планом мужчины, сидящего рядом с фотографией американца и островитянки (рис. 10).

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра



Рис. 9.
Дом Брайана.
Кадр из фильма «Потомки».



Рис. 10.
Мэтт рядом с фотографиями.
Кадр из фильма «Потомки».

Принимаемое Мэттом решение не подписывать договор продажи напрямую связано со смертью жены. Если человека не воскресить, то землю можно привести в порядок и попробовать заработать на туристах. Равнозначность двух проблем подчёркивается с помощью *монтажного приёма*: снятый со спины крупный план героя, стоящего перед кузенами (рис. 11), сменяется кадром с идентичной мизансценой, снятым в больничной палате (рис. 12).

Как и герои предыдущих фильмов Пэйна, Мэтт Кинг ищет ответ на вопрос «Кто мы есть, откуда пришли и куда направляемся». Герой находит его *не столько в ходе путешествия, сколько общаясь со своей семьёй* – дочерьми, кузенами, родителями жены – и размышляя о наследии, которое ему оставили предки, и от которого нельзя отказаться. Тема семьи, фигурировавшая в творчестве режиссёра ранее, в «Потомках», становится одной из основных. Потомком своего рода является Мэтт и его кузены, его собственными потомками – дочери Скотти и Александра.



Рис. 11.
Мэтт перед кузенами.
Кадр из фильма «Потомки».



Рис. 12.
Мэтт в больнице.
Кадр из фильма «Потомки».

Фильм оказывается не столько роуд-муви, сколько семейной драмой, но при этом остаётся честным высказыванием о бесправном человеке, решающем знакомые зрителю проблемы.

«Небраска» (2013). Фильм об американцах.

Семейной драмой с элементами роуд-муви и трагикомедии становится и «Небраска» (2013), фильм, над которым Пэйн работал почти десять лет. Несмотря на то, что сюжет развивается вокруг путешествия, а значительную часть визуальной структуры фильма занимают панорамные пейзажи Монтаны, Вайоминга, Южной Дакоты и Небраски, он в равной степени является и «дорожным фильмом», и камерной драмой. Намного более явными, чем в предыдущих работах режиссёра, становятся отсылки к фильмам Нового Голливуда. Среди них следует указать участие в фильме известных актёров 1970-х годов Брюса Дерна и Стейси Кича и использование чёрно-белой плёнки. Одним из источников вдохновения режиссёр называет «Последний киносеанс» Питера Богдановича (1971) [Cunliff, 2012], к первой сцене которого отсылают кадры с пустынными улицами утренного города (рис. 13).



Рис. 13.

Утренний Хоторн. Кадр из фильма «Небраска».

Как и в предыдущих работах режиссёра, на первый план выходит продуманный сценарий (в данном случае оригинальный), основанный на несложной реалистичной истории. «Небраска» – единственный на данный момент фильм Пэйна, к сценарию которого он не имеет отношения. В драматургической структуре присутствуют небольшие отличия от фильмов, описанных выше. Главный герой не настолько явно выражен, в центре сюжета оказывается семья из четырёх человек. В первой сцене зритель видит старика, идущего по дороге против движения (рис. 14).



Рис. 14.

Первое появление Вуди. Кадр из фильма «Небраска».

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра

Это Вудро «Вуди» Грант, от которого устали жена Кэти и старший сын Росс, и только младший Дэвид искренне пытается помочь. Престарелый отец семейства не только сварлив, плохо слышит и с трудом может объяснить, откуда идёт и куда направляется, но и поразительно наивен. Получив «письмо счастья», утверждающее, что он выиграл миллион долларов, он пребывает в твёрдой уверенности, что действительно получит эти деньги. Дэвид также не может похвастаться успешностью – он работает консультантом в магазине, его девушка уходит, мотивируя это тем, что за годы их отношений в них ничего не изменилось. Россу повезло чуть больше – есть жена, дети и работа на телевидении. Дэвид решает взять на работе отгул и отвезти отца в Линкольн за призом, который тот никогда не получит. Причин этой поездки несколько: во-первых, старик упрям, твёрдо убеждён, что получит свой приз и уже несколько раз пытался самостоятельно уйти из дома. Во-вторых, его младший сын хочет провести со своим отцом больше времени и задать ему несколько важных для себя вопросов: женился ли он по любви, планировал ли завести двоих детей, почему вообще создал семью. Субботу и воскресенье Вуди и Дэвид проводят в родном городе Хоторне.

Режиссёр снова снимает не «американский фильм», а «фильм об американцах» – предельно простых жителей глубинки. Глубокие пейзажные и интерьерные кадры позволяют не только рассмотреть эффектные панорамные виды нескольких штатов. В сцене семейного обеда, проходящего за большим столом, благодаря диагональной композиции и использованию глубины кадра, можно рассмотреть как лица всех членов большой семьи Грантов, так и приглашённых гостей, сидящих в соседней маленькой комнате (рис. 15).



Рис. 15.
Семейный обед. Кадр из фильма «Небраска».

Для режиссёра в данном случае важны не только центральные герои – Вуди, Дэвид, Кэти и Росс – но и все их родственники, друзья и соседи. Одним из частых визуальных приёмов становится *средний план*, использующийся во время диалогов с эпизодическими персонажами, каждый из которых обладает индивидуальностью и яркой фактурой (рис. 16).

Хоторн не идеализирован – в диалогах несколько раз проговаривается, что в этом городе можно только пить и принимать запрещённые препараты, большинство молодёжи уехало, остались в основном старики. При этом Пэйн показывает не угнетающее пространство, а спокойный провинциальный городок, в котором живут пожилые люди. Возвращаясь к сравнению визуального образа города в «Последнем киносеансе» и «Небраске», отметим, что во втором случае выбраны принципиально другие *погодные условия*: спокойное утро с прямыми лучами солнца, отражающимися в вывеске магазина, вместо пронизывающего ветра и редкого снегопада. Родной город оказывается не единственной важной точкой путешествия героев: по пути в Небраску они останавливаются возле горы Рашмор, символизирующей историческое прошлое Америки.



Рис. 16.

Эпизодические персонажи. Кадр из фильма «Небраска».

Для Дэвида Гранта, как и Уоррена Шмидта, возвращение в родной город помогает ответить на вопрос «Кто мы есть, откуда мы и куда направляемся». Он узнаёт много важной информации об отце. Замкнутость и немногословность Вуди объясняется тем, что он потерял уже практически всех, кто был ему дорог: родителей, младшего брата, сослуживцев во время войны в Корее. Он понимает, что практически ничего не имеет за душой, и именно поэтому ему так нужен миллион – купить пикап, о котором всегда мечтал, а остальное оставить в наследство. Дэвид же был, есть и будет просто хорошим сыном.

Отношения в семье Грантов, людей преимущественно «маленьких», показаны реалистично и узнаваемо, с большой долей иронии. Элементы социальной критики практически не заметны – экономический кризис и дороговизна медицины оговариваются скорее вскользь. Как и все фильмы Пэйна с 2002 по 2013 год, «Небраска», в первую очередь, рассказывает об одной человеческой эмоции – любви и сочувствии. Герои его фильмов, не самые приятные люди – сварливый старик, писатель-неудачник, муж, не обращающий внимания на жену, престарелый ветеран войны в Корее – получают свой счастливый финал. Иногда, как в случае с Уорреном Шмидтом, он кажется слишком наивным, но максимально оправданным желанием режиссёра проявить человечность.

«Короче» (2017). Уменьшение маленького человека.

Немного отличается по концепции и больше напоминает ранние сатирические фильмы Пэйна «Короче» (2017), ещё один проект, на подготовку которого у него ушло много времени. Тем не менее в нём также можно увидеть реализацию принципов, обозначенных в «Декларации Независимых».

Житель Омахи Пол Сафранек, медик, с трудом сводящий концы с концами и находящийся под сильным влиянием жены, буквально становится «маленьким человеком». Он соглашается на физическое уменьшение и переезд в миниатюрный город, населённый уменьшенными жителями. Это решает все его финансовые проблемы и даёт надежду на новую жизнь. Все жители живут в двухэтажных особняках и ни в чём себе не отказывают, соответствуя сложившемуся образу успешного человека. Через год выясняется, что крошечный город маленьких людей становится частью такой же иерархии, которая выстроена во всём остальном мире: за его пределами живут мигранты, обеспечивающие функционирование инфраструктуры. Более того, город отгорожен от них стеной – подобную стремился построить Дональд Трамп на границе с Мексикой (рис. 17).

Визуальный образ пространства снова выполняет роль дополнительного комментария для происходящего на экране: город Лежерленд, куда переезжает Пол, находится в Нью-Мексико, чей ярко освещённый пейзаж контрастирует с практически монохромными видами Омахи. Новый мир становится для героя и ярче, и разнообразнее; исходя из этого, очевидны причины, по которым он решил полностью отказаться от прежней жизни (рис. 18).

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра



Рис. 17.
Лагерь мигрантов.
Кадр из фильма «Короче».



Рис. 18.
Лежерленд.
Кадр из фильма «Короче».

«Короче», или, если переводить дословно, «Уменьшение» – прямолинейная сатира, затрагивающая стремление среднего класса подняться по социальной лестнице, отношение общества к мигрантам и опасность глобального потепления. Она не может похвастаться симпатией к большинству своих персонажей, кроме протагониста и его основного окружения. В ней присутствуют элементы роуд-муви: самые важные для себя решения Пол принимает, уехав из города маленьких людей. В процессе путешествия из Нью-Мексико в Норвегию, он понимает, что мог бы использовать свои навыки в медицине для того, чтобы помогать ещё более бесправным, чем он сам. При всей своей сатирической направленности и научно-фантастическом антураже, «Короче» во многом остаётся фильмом об американце, отказавшемся от внешней успешности ради любви и желания помочь ближнему.

Заключение

Многое из того, о чём пишет Пэйн в «Декларации Независимых», сейчас кажется наивным. Особенно это касается утверждения о том, что крупные студии могут привлекать режиссёров с авторским видением и давать им творческую свободу. Сценарий «Банд Нью-Йорка» Мартина Скорсезе (2002) – того самого фильма за 100 миллионов долларов, на который ссылается Пэйн – девять раз переписывался разными людьми. По словам Бискинда, итоговый продукт не соответствовал изначальному замыслу [Biscind, 2004]. До сих пор только немногие независимые режиссёры, снимающие фильмы для крупных студий – в том числе Disney, Warner Brothers и других – смогли сохранить в них свой собственный стиль. Их приглашение в крупнобюджетные проекты во многом обосновано желанием продюсеров привлечь внимание молодой образованной аудитории. О творческой свободе, соотносимой с той, которую получали режиссёры Нового Голливуда, речи не идёт.

При этом следует подчеркнуть, что черты, обозначенные в статье как наиболее важные для независимого фильма, Пэйну удастся реализовать на практике. Его фильмы оказываются независимыми не по бюджету, а по духу. Это простые и понятные истории об обычных людях. Конечно, это не является главной отличительной чертой режиссёра, выделяющей его фильмы на фоне других независимых трагикомедий. Реалистичные истории о маленьких людях, решающих свои повседневные проблемы, распространены в американском независимом кино на протяжении многих лет.

Y.V. Danilina *Alexander Payne's "Declaration of Independents"*
and realization of its main principles in director's works

Пэйн, излагая в «Декларации Независимых» теоретическое обоснование для своего творчества, подчёркивает, что его выбор оправдан не только стремлением к реалистичности. Истории о бесправном «маленьком» человеке и одной человеческой эмоции, по его убеждению, противостоят не только крупнобюджетным фильмам, демонстрирующим лакированную действительность и говорящим на универсальном киноязыке, но и угнетающей реальности. Также в большинстве рассмотренных примеров представление о том, что герои фильмов режиссёра занимают некую привилегированную позицию, связанную с их профессией или местом жительства, оказывается ложным. Упрощая свой стиль, Пэйн, тем не менее, оставляет критический элемент даже в историях, на первый взгляд его не предполагающих. Меняется только интонация – это уже не сарказм, а мягкая ирония, что также является его сознательным ответом на сложившуюся в 2000-е годы политическую ситуацию. Решение снимать фильмы такого плана, по убеждению режиссёра, является «политическим актом» [Payne, 2004] обращения к человечности в той ситуации, когда найти её примеры можно преимущественно на экране кинотеатра.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Банды Нью-Йорка / *Gangs of New York* (2002, реж. Мартин Скорсезе, США), игр.
2. Выскочка / *Election* (1999, реж. Александр Пэйн, США), игр.
3. Гражданка Рут / *Citizen Ruth* (1996, реж. Александр Пэйн, США), игр.
4. Короче / *Downsizing* (2017, реж. Александр Пэйн, США), игр.
5. Крёстный отец / *The Godfather* (1972, реж. Френсис Форд Коппола, США), игр.
6. На обочине / *Sideways* (2004, реж. Александр Пэйн, США), игр.
7. Небраска / *Nebraska* (2013, реж. Александр Пэйн, США), игр.
8. О Шмидте / *About Schmidt* (2002, реж. Александр Пэйн, США), игр.
9. Последний киносеанс / *The Last Picture Show* (1971, реж. Питер Богданович, США), игр.
10. Потомки / *The Descendants* (2011, реж. Александр Пэйн, США), игр.
11. Таксист / *Taxi Driver* (1976, реж. Мартин Скорсезе, США), игр.
12. Трудности перевода / *Lost in Translation* (2003, реж. София Коппола, США), игр.
13. Челюсти / *Jaws* (1975, реж. Стивен Спилберг, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Духавина Д. Внутри Индивуда. Круглый стол журнала The Nation. // Сеанс. 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://seance.ru/articles/vnutri-indivuda-kruglyj-stol-v-redakcii-zhurnala-the-nation> (Дата обращения 10.02.2023)
2. Cunliff J. Alexander Payne Plans "Wilson" shoot next year: Talks Jim Jarmush Influence and B&W Struggles for "Nebraska" // The Film Stage. 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://thefilmstage.com/alexander-payne-plans-wilson-shoot-next-year-talks-jim-jarmusch-influence-and-bw-struggles-for-nebraska> (Дата обращения 04.02.2023)
3. Jameson L. Alexander Payne's Declaration of Independents: Top Indie Directors Respond. // Film Independent. 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://www.film-independent.org/blog/alexander-paynes-declaration-of-independence-top-indie-directors-respond> (Дата обращения 01.02.2023)
4. Payne A. Declaration of Independents. // Variety. 2004. [Электронный ресурс] URL: <https://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/> (Дата обращения 30.01.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюх А.А. Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: от классического Голливуда к Новому Голливуду: дисс.... д-ра искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 2010.
2. Бискинд П. Беспечные ездки, бешеные быки / Пер. С. Арбузова. – Москва: АСТ, 2007.
3. Бодрийар Ж. Совершенное преступление / Заговор искусства / Пер. А. Качалова, ред. Д. Рындина. – Москва.: Группа Компаний «РИПОЛ Классик» / Панглосс, 2019.
4. Рутман В.М. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.09. – Санкт-Петербург, 2012.
5. Сегер Л. Скрытый смысл. Создание подтекста в кино / Пер. М. Десятовой, ред. А. Власова. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2021.
6. Хренов А.Н. Маги и радикалы: век американского авангарда. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
7. Biskind P. Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent film. – Simon & Shuster Paperbacks, 2005.
8. King G. Indie 2.0: Change and continuity in contemporary American Indie Film. – Columbia University Press, 2014.
9. Laderman D. Driving Visions: Exploring the Road Movie. – Texas University Press, 2002
10. Lyons D. Independent Visions: A Critical Introduction to Recent Independent American Film. – Ballantine books, 1994.

Ю.В. Данилина «Декларация Независимых» Александра Пэйна
и отражение её основных принципов в творчестве режиссёра

11. Merrit G. *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making*. – Da Capo Press, 1999.
12. Tzioumakis Y. *American independent cinema: An introduction*. – Edinburgh University Press, 2018.

SOURCES

1. Cunliff J. "Alexander Payne Plans "Wilson" shoot next year: Talks Jim Jarmusch Influence and B&W Struggles for "Nebraska". *The Film Stage*. 2012. URL: <https://thefilmstage.com/alexander-payne-plans-wilson-shoot-next-year-talks-jim-jarmusch-influence-and-bw-struggles-for-nebraska> (Date of the application: 04.02.2023)
2. Duhavina D. "Vnutri Individua. Kruglyj stol zhurnala The Nation" [Inside Indiewood. The Nation's Roundtable]. *Seance*. 2015. URL: <https://seance.ru/articles/vnutri-indivuda-kruglyj-stol-v-redakcii-zhurnala-the-nation> (Date of the application: 10.02.2023) (in Russ.)
3. Jameson L. "Alexander Payne's Declaration of Independents: Top Indie Directors Respond." *Film Independent*. 2014. URL: <https://www.filmindependent.org/blog/alexander-paynes-declaration-of-independence-top-indie-directors-respond> (Date of the application: 01.02.2023)
4. Payne A. "Declaration of Independents." *Variety*. 2004. URL: <https://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/> (Date of the application: 30.01.2023).

REFERENCES

1. Artyuh A.A. *Smena paradigmy razvitiya kinoiskusstva i kinoindustrii SSHA: ot klassicheskogo Gollivuda k Novomu Gollivudu* [A paradigm shift in development of film art and film industry in the US. From classic Hollywood to New Hollywood], diss. d-ra iskusstvovedeniya [PhD diss. in History of Arts]. Moscow, 2010. (in Russ.)
2. Baudrillard J. *Sovershyonnoe prestuplenie. Zagovor v iskusstve* [The Crime Committed. Conspiracy of Art.]. Moscow, RIPOL Classic / Pangloss, 2019. (in Russ.)
3. Biskind P. *Bespechnye esdoki, beshenyie byki* [Easy Riders, Raging Bulls]. Moscow, AST, 2007. (in Russ.)
4. Biskind P. *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent film*. Simon & Shuster Paperbacks, 2005.
5. Hrenov A.N. *Magi i radikaly: vek amerikanskogo avangarda* [Wizards and Radicals: the Century of American Avant-garde]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. (in Russ.)
6. King G. *Indie 2.0: Change and continuity in contemporary American Indie Film*. Columbia University Press, 2014.
7. Laderman D. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Texas University Press, 2002
8. Lyons D. *Independent Visions: A Critical Introduction to Recent Independent American Film*. Ballantine books, 1994.
9. Merrit G. *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film Making*. Da Capo Press, 1999.
10. Rutman V.M. *Amerikanskiy nezavisimyj kinematograf: istoriko-tematicheskij analiz* [American Independent Cinema: Historical and Thematic Analysis], diss. kand. Iskusstvovedeniya [PhD diss. in History of Arts]. St. Petersburg, 2012. (in Russ.)
11. Seger L. *Skrityi smysl. Sozdanie podteksta v kino* [Writing Subtext. What Lies Beneath]. Moscow, Alpina non-fiction, 2021. (in Russ.)
12. Tzioumakis Y. *American independent cinema: An introduction*. Edinburgh University Press, 2018.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Небоскрёб. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 2. Первое появление Шмидта. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 3. Шмидт в дискомфортном пространстве. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 4. Фарфоровые фигурки. Кадр из фильма «О Шмидте».
Рис. 5. Квартира Майлза. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 6. Майлз и Джек в комфортном пространстве. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 7. Двойная экспозиция. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 8. Майлз и Джек в дискомфортном пространстве. Кадр из фильма «На обочине».
Рис. 9. Дом Брайана. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 10. Мэтт рядом с фотографиями. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 11. Мэтт перед кузенами. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 12. Мэтт в больнице. Кадр из фильма «Потомки».
Рис. 13. Утренний Хоторн. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 14. Первое появление Вуди. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 15. Семейный обед. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 16. Эпизодические персонажи. Кадр из фильма «Небраска».
Рис. 17. Лагерь мигрантов. Кадр из фильма «Короче».
Рис. 18. Лежерленд. Кадр из фильма «Короче».