

СОДЕРЖАНИЕ

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

ПРЕДИСЛОВИЕ: ПОН ДЖУН-ХО

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

그렇다. 지극히 개인적이고 주관적인, 심지어 폭력적인 구분이다.

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

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

곡선과 원의 느낌으로 물결치는 영화가 있다.
'곡선의 영화'다

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

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

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

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

그의 정확하고 아름다운 카메라 무브먼트가 남기는 잔상들.

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

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

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

경이로운 뮤직비디오를 찍을 때부터, 초창기의 <에어리언 3> <세븐> <파이트 클럽> 등을 만들었을 때부터, 그는 이미 우리시대 최고의 스타일리스트이자 테크니션의 자리에 있었으니까.

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

또는

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

그 순간 우리는 조용하고 깊은 '영화적 출혈' 을 느낀다.

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

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

2021.03.16
봉준호

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 марта 2021 года
Пон Джун-хо

ВВЕДЕНИЕ

1. Самая опасная игра

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

Пол Эйвери: «Что еще там за парень?»

Роберт Грейсмит: «Это граф Зарофф».

Пол Эйвери: «Зарофф? Через 3?»

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

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

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



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

2. Взгляд Орсона Уэллса

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

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

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

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

3. Рецидивист

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

4. История видения

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



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

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

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

«Манк» – фильм, снятый, распространяемый и анализируемый под эгидой авторизма¹, даже несмотря на то, что он драматизирует двойственное отношение



1 Теория авторского кино. – Прим. пер.

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

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

5. «Фальшивка»

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

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

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

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

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

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

6. Игры разума

«Если вы ввязываетесь в это, – сказал однажды Уэллс о Голливуде, – у вас нет права становиться озлобленным. Вы тот, кто сел и присоединился к игре». Казалось бы, со времен хаотичного опыта «Чужого 3» Финчеру удавалось справляться с обеими задачами, удерживая и оттачивая свою язвительность (никогда не было такой желчности, как в «Манке», кульминацией которого является сцена, где герой срыгивает съеденный ужин на хозяина), демонстрируя при этом поразительные способности и готовность играть в игру, которой он быстро обучился. Игры и мастерство их участников занимают центральное место в фильмах Финчера с их атмосферой удушающей клаустрофобии, четко очерченными границами – особенно в «Чужом 3» и «Комнате страха», где закрытые помещения представлены в виде трехмерных шахматных досок, – и общим акцентом на правилах и предписаниях: «Выяснение цели игры – это и есть цель игры»; «Первое правило бойцовского клуба – не говорить о бойцовском клубе». Его процедуралы² концептуально организованы вокруг подсказок и кодов. Общим же знаменателем между убийцами мужского и женского пола в фильмах «Семь», «Зодиак» и «Исчезнувшая» является тенденция передавать свои мысли через зашифрованные сообщения.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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





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

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

Следуя своему сходству с Кубриком – тоже обладателем невероятного видения, который не задумываясь попросил у НАСА объективы для исследования дальнего космоса, чтобы запечатлеть ужины при свечах в фильме «Барри Линдон» (1975), и одним из первых использовал стедикам³ в «Сиянии» (1980), – Финчер клянется, что стабилизация кадра предоставляет ему и его операторам запас избыточной визуальной информации, который позволяет им, согласно *New York Times*, «исправлять малейшие колебания, крены и задержки в любом конкретном кадре». В «Невозможном видении Дэвида Финчера» Вайнер признает режиссера виновным в перфекционизме и ссылается в качестве

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

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

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

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

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

немного заколдованной, как в «синтетическом Бенджамине» Брэда Питта или злодейском «зеркальном изображении» Уинклвоссов в «Социальной сети», где герои и злодеи заняли обе стороны зловещей долины⁵. Там, где Альфред Хичкок, как известно, использовал шоколадный сироп Hershey для эпизода в душе в фильме «Психо», узоры брызг на месте преступления и артериальная кровь в «Девушке с татуировкой дракона» и в «Исчезнувшей» – полностью компьютерная графика. Это столь же хорошая метафора, как и любая другая, где эти более поздние адаптации в мягкой обложке могут одновременно казаться непристойными и бескровными, как мякоть, протертая в высококлассном блендере.

7. Человек за кулисами

Наследие Финчера в ILM, по его словам, как «сборщика салата из спецэффектов» наводит на размышления о его карьере в тени «Звездных войн» (1977). Фильм Джорджа Лукаса послужил разделительной чертой между Новым Голливудом и Новейшим Голливудом – между гениями, расцветающими в системе, и теми, кто был либо отсеян, либо унижен корпоративными Джонами Доу⁶ за свои людские пороки. Эти киноисторические противоречия включены в биографию Финчера с ее двумя наиболее известными деталями: режиссер, родившийся в 1962 году в Денвере, штат Колорадо, вырос, живя по соседству с Лукасом в Сан-Ансельмо, Калифорния (на таком же идиллическом пригородном участке, по которому бродил в начале 1970-х Зодиак); а на создание фильмов его вдохновил снятый за кулисами документальный фильм о постановке фильма «Буч Кэссиди и Сэндэнс Кид» (1969) – очаровательная деконструктивная вариация на тему режиссерских мифов о детях с широко раскрытыми глазами, загипнотизированных «магией кино». Дэвид Линч, как мы все знаем, вырос одержимым «Волшебником Страны Оз» (1939); а Финчер даже в возрасте восьми лет обращал внимание на людей за кулисами. «Мне никогда не приходило в голову, что фильмы не происходят в реальном времени, – сказал он в интервью канадскому сайту Art of the Title в 2012 году. – Я знал, что это не взаправду, знал, что актеры играют, но мне никогда не приходило в голову, что на создание фильма может уйти, боже милостивый, четыре месяца».

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

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

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

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

Поскольку он часто говорил под запись о том, как снимает фильмы и почему – что нагромождение дублей нужно не для того, чтобы деморализовать или принизить актеров, а для создания условий для спонтанных вариаций исполнения и большего количества вариантов монтажа, – Финчер не выглядит такой уж загадкой. Если статья о «Манке» в L'affaire на что-то и указывает, так это на то, что с годами режиссер становится все более откровенным, хотя в феврале 2021 года сайт IndieWire сообщил о том, что Финчер не разрешил Марку Марону выпустить их 2,5-часовой эпизод комедийного подкаста WTF with Marc Maron⁷ – и он, несомненно, представляет интерес, наряду с просочившимся в 2014 году электронным письмом от продюсера Скотта Рудина к Анджелине Джоли и Эми Паскаль, где режиссера сравнивают (в шутку, но тем не менее) с Адольфом Гитлером, и шуткой Роберта Дауни – младшего о том, что он «был идеальным подручным [Финчера]», потому что «знает, что такое ГУЛАГ». Почетного упоминания заслуживает Джоди Фостер, вспоминающая съемки «Комнаты страха»: «Это был 85-й дубль. Я стояла позади него, и он спрашивал: «Какой из них лучше?» А я ответила: «Честно говоря, ты серьезно болен. Между последними тремя дублями нет никакой разницы»».

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



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

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

8. Правила игры

Эта книга объединяет художественные фильмы Дэвида Финчера в пять основных разделов, перемежаемых интервью с рядом важных технических сотрудников, дополненных анализом его музыкальных клипов и рекламных роликов, а также расширенным постскриптумом о «Манке», который был номинирован на десять премий «Оскар» и выиграл две. Несмотря на то что книга задумана как подробный критический обзор работ Финчера, вышедших на сегодняшний день, в ней также есть ряд упущений, в первую очередь касающихся «Карточного домика». Сериал заслуживает места в обзоре творчества Финчера как его первый опыт стримингового кино, а также в более широком контексте истории Prestige TV как одного из Netflix Originals⁸, но масштаб его работы в конечном итоге не обеспечил достаточного вдохновения (или достаточного материала), чтобы заслужить отдельной главы. Воплощение в шоу вашингтонской гнили эпохи Клинтона, примером которой является пародийно-шекспировский помощник Кевина Спейси в Белом доме Фрэнк Андервуд, сообщник-манипулятор, вполголоса делающий замечания на камеру, кажется ближе к работе сценариста «Социальных сетей» Аарона Соркина, чем к любой из собственных кинолент Финчера. Его режиссура первых двух эпизодов фильма выглядит гладкой и эффективной, не вызывая такого интереса или вовлеченности, как пилот «Охотника за разумом», для которого он снял еще девять серий и выступил в качестве шоу-раннера превосходного второго сезона.

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

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

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

Третья глава «Реальность кусается» противопоставляет



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

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

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