



Проблема синтеза национального и транснационального в американских картинах А. Кончаловского

Г.И. Курдяев

В начале 1980-х годов именно Андрей Кончаловский, практически первым со времен бурной волны российской эмиграции 1910-1920-х годов, предпринимает попытку соединить глубоко национальный, «русский» дух своего творчества с голливудской технологией производства, ориентированной на международный рынок. В статье предпринимается попытка анализа уникального в своем роде киноэксперимента, предпринятого режиссером.

национальное, **Кончаловский в Европе и Кончаловский в США**

транснациональное,

Кончаловский,

Голливуд,

мейнстрим

В сентябре 2014 года на Венецианском кинофестивале картина Андрея Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» была отмечена «Серебряным львом» за лучшую режиссерскую работу. Внимание венецианского жюри обратилось на отечественного мэтра уже не в первый раз: в 2002 году Кончаловский здесь же получил специальный приз жюри за картину «Дом дураков», а за несколько десятилетий до этого, еще в 1962 году, главный приз фестиваля взяла картина Андрея Тарковского «Иваново детство», к сценарию которой Кончаловский имел непосредственное отношение. Не только в Венеции, но и во многих других европейских городах он получал престижные призы. В его архиве Хрустальный глобус Карловых Вар за «Романс о влюбленных» (1974), Гран-при Канн за фильм «Сибиряда» (1979), главные призы Сан-Себастьяна за картины «Дядя Ваня» (1971) и «Гомер и Эдди» (1989).

В США же большая часть его работ не пользовалась особым успехом ни у критиков, ни у публики, хотя здесь ему и удалось снять 8 полнометражных фильмов и один мини-сериал для телевидения («Одиссея», 1997) Никакими престижными американскими премиями, за исключением трех номинаций на премию «Оскар», полученных за фильм «Поезд-беглец» (1985), — две актерские и одна за монтаж — Кончаловский похвастаться не

может. Также как и крупными прокатными сборами, если не считать прокат фильма «Танго и Кэш» (1989), который все-таки был спозиционирован, в первую очередь, как продюсерский, а не режиссерский и из съемочной группы которого Кончаловский ушел еще до окончания съемочного периода. Именно на американском творчестве Кончаловского нам бы хотелось сконцентрировать свое внимание, дабы попробовать понять, в чем могут таиться причины недостаточного внимания со стороны Голливуда к признанному и в России, и в Европе мастеру.

«Транснациональный» Голливуд и «национальное» творчество Кончаловского в СССР

Сегодня, когда мы говорим о так называемом «большом голливудском кино», имея в виду, в первую очередь, продукцию американских киностудий-«мейджоров», выпускаемую в международный прокат, мы отдаем отчет в том, что эти кинофильмы уже почти полвека (если пользоваться расчетами профессора К.Э. Разлогова — с конца 1960 — начала 1970-х годов¹) оторваны от американской национальной культуры. Они являются, по словам К.Э. Разлогова, «транснациональной продукцией», что означает принципиальный отказ от следования любым этнокультурным традициям. «Голливуд, по сути, перестал делать американские фильмы и перешел к производству транснациональной продукции, изначально рассчитанной на планетарное распространение»². Задачей почти каждого дорогостоящего «блокбастера» стало обращение ко всем и сразу: к зрителю любой национальной, религиозной и социальной принадлежности, каких угодно политических убеждений. В своей статье, посвященной анализу национальных кинематографий и их конкурентоспособности в борьбе с Голливудом за массового зрителя, профессор М.И. Жабский, так же, как и К.Э. Разлогов, обозначает этот период реформ 1970-х годов в американском кинематографе как уход от так называемого «классического Голливуда». Говоря о ключевом векторе наступивших перемен в голливудских установках, Жабский пишет: «Для удержания и эффективного функционирования <...> рынка потребовался специфический тип мировой аттрактивности — “глобальный фильм”, изначально рассчитанный на потребление в масштабах “глобальной деревни”. В нем эстетика сочетается с экономикой с таким расчетом, чтобы, максимально сдвинув центр тяжести в сторону экономики, обрести дополнительное конкурентное преимущество на мировом рынке, ставящее соперников в труднейшее положение»³.

Примерно в этот же временной период на другом конце Земного шара, в СССР, молодой режиссер Андрей Кончаловский

¹ Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2013. С. 399.

² Там же. С. 398.

³ Жабский М.И. Факторы конкурентоспособности национальных кинематографий // Вестник ВГИК, 2011, № 10. С. 103.

стремительно набирает популярность у советской и европейской кинокритики. Он снимает смелые, глубоко национальные по своему духу социальные памфлеты, тесно перекликающиеся с русским фольклором («История Аси Клячиной...», 1967, и «Сибиряда», 1978), успешно переносит на экран российской классику («Дворянское гнездо», 1969, и «Дядя Ваня», 1970).

Будучи уже сложившимся мастером, лауреатом многочисленных советских и международных призов и премий, только получив Гран-при Каннского кинофестиваля за фильм «Сибиряда» и звание Народного артиста РСФСР, А. Кончаловский уезжает в США. Первым из советских режиссеров он предпринимает попытку соединить национальную культуру отечественного кинематографа с ориентацией на международный рынок, свойственной Голливуду, и начинает работать в транснациональных условиях американского рынка.

Американское творчество Кончаловского

Американский дебют мастера «Возлюбленные Мари» (1983) служит ярчайшим примером вышеуказанного синтеза: сюжет, взятый за основу сценария, позаимствован из советской повести Андрея Платонова «Река Потудань», но действие перенесено в США. В передаче фавулы Кончаловский опирается как на отечественную, так и на американскую традиции.

Американская традиция связана, прежде всего, с образом Ивана Бибича, солдата, недавно вернувшегося с войны и пытающегося адаптироваться к мирной жизни. Десятилетие, предшествовавшее выходу этого фильма (1972–1982), испытывавшее на себе печать вьетнамской компании, изобиловало подобными образами, как в литературе (роман Д. Моррела «Первая кровь», 1972), так и в кинематографе, начиная с экзистенциализма и обреченности, царящих в «Охотнике на оленей» (1978, реж. М. Чимино) и «Таксисте» (1976, реж. М. Скорцезе), и заканчивая не менее этапными работами в более легких жанрах, такими как «Первая кровь» (1982, реж. Т. Котчэфф), экранизация вышеупомянутого романа Моррела.

Кадр из фильма
«Возлюбленные
Мари» (1984)



В фильме «Возлюбленные Марии» Джон Сэвидж, сыгравший роль Бибича, наделяет своего героя яркими чертами представителя «потерянного поколения»: он решителен, не признает компромиссов, зачастую топит горе в алкоголь, не видя смысла в дальнейшей жизни. Его физическая слабость в отношении с любимой женщиной — это следствие пережитых ужасов войны.

Отечественная традиция связана с образом Марии, которую сыграла Настасья Кински. Актриса по достоинству оценила психологическую тонкость образа главной героини, вынуждаемой обстоятельствами пойти на измену мужу вопреки своей природной скромности и чистоте. Женщина, которая не может получить физическую близость с любимым человеком, оставаясь в браке девственницей, моральное отстранение, постепенно возникающее между супругами, внезапная измена мужу с проходившим как последняя, отчаянная и обреченная возможность обрести любовь... В этой трагедии женщины передается та тоска, боль и отчуждение, которыми буквально пронизана отечественная культура в целом и литературный первоисточник Андрея Платонова в частности. Быть может, именно этот ярко сыгранный женский образ и перекрыл собой американскую традицию в передаче истории «человек вернулся с войны», став причиной провала в прокате.

Следующая американская картина А. Кончаловского «Поезд-беглец» (1985) повествует о победе двух заключенных из колонии строгого режима. Каждый из заключенных воплощает сложный и противоречивый характер.

Джон Войт, сыгравший тюремного авторитета Мэнни, соединил в своем герое благородство духа борца за свободу с беспощадностью матерого убийцы. Эрик Робертс, воплотивший роль ведомого арестанта Бака, показал, как меняется человек в пограничных состояниях, как обретает внутреннюю силу на пороге смерти.

Эта картина была номинирована на «Оскар», получила хорошие оценки у критиков, хорошо распространялась на видео, но, несмотря на все это, плохо прошла в кинопрокате, скорее всего в связи с тем, что американский массовый зритель не был тогда готов к восприятию «экзистенциального боевика». Не последним фактором оказалось и то, что эту и несколько следующих своих работ Кончаловский снимает на студии «Сано», низкобюджетном киносиндикате, носившем сомнительную репутацию в кругу американских коллег, всячески старавшихся ему противодействовать. О специфике работы и репутации этой фирмы Кончаловский неоднократно упоминает в двух изданных книгах воспоминаний.



Кадр из фильма
«Дуэт для солиста»
(1986)

⁴ Кончаловский А.С. Низкие истины. М.: Совершенно секретно, 1998. С. 32.

⁵ По материалам сайта kinopoisk.ru// URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/7605/> (дата обращения: 10.11.2014).

Третья картина «Дуэт для солиста» (1986) рассказывает о борьбе скрипачки с прогрессирующим параличом, способным лишить ее профессии, а значит, и смысла жизни. В подаче материала режиссер опирается на чеховскую и толстовскую традиции, которые проявляются в общечеловеческом гуманизме и лиричности киноленты.

Очевидны параллели с «Вишневым садом» и «Чайкой» А.П. Чехова, где герои, переживающие конфликт внутри себя, пытаются его преодолеть, а также с повестью Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», в которой герой на пороге смерти пытается пересмотреть свои взгляды на жизнь. Влияние повести Толстого вдвойне очевидно, поскольку о ней отдельно упоминает в своей книге «Низкие истины» сам Кончаловский, характеризую повесть как одно из прочитанных в детстве произведений, в наибольшей степени повлиявших на его личный рост⁴.

Но в отличие от рассказа Толстого, «Дуэт для солиста» весьма оптимистичен, героиня обретает новый смысл в жизни, а значит, картина завершается как типичный голливудский хэппи-энд. Несмотря на попытку синтеза чеховского лиризма и толстовской отрешенности с голливудской оптимистичностью, в широкий прокат фильм так и не вышел, собрав 8 736 американских долларов⁵.

В картине «Стыдливые люди» (1987) представлен портрет потерявшихся людей, пытающихся приспособиться к внешним обстоятельствам, и вместе с тем показана аллегория жизни в тоталитарных странах, где люди обрекают себя на тиранию и отказываются от контактов, потому что так проще. Сюжет картины перекликается с советской деревенской прозой, в частности, с повестью Валентина Распутина «Прощание с Матёрой», где нежелание старожиллов покинуть свою «малую родину» выражено так же сильно, как у героев фильма «Стыдливые люди». Фильм с такой тематикой не мог быть понят массовым зрителем, потому что затрагиваемые в нем проблемы не были близки американским городским жителям, составляющим основную целевую аудиторию местного кинопроката.

Картина «Танго и Кэш» (1989) — единственный коммерчески ориентированный проект, снятый по всем производственным законам «большого» американского кино, добился успеха и в несколько раз окупил вложенные в него средства. Но при этом сам

Кончаловский картину не заканчивал, а ушел с нее раньше из-за творческих разногласий с продюсерами проекта и руководством студии “Warner Brothers”, на которой снималась лента. Причина успеха фильма в том, что в нем отсутствует чуждый американскому зрителю экзистенциальный дух и присутствуют все атрибуты кассового фильма: исключительные лица, исключительные обстоятельства, юмор, погоня, любовь, хэппи-энд. О своем первом опыте работы над «блокбастером» и личном отношении к американскому коммерческому кино Кончаловский пишет в книге «Низкие истины»: «Сегодня обертка важнее качества. <...> Самобытность сама по себе перестала быть необходимостью. Оригинальное сегодня — это то, что продается. То, что не продается, не оригинально. <...> Кувалда рекламы неизмеримо сильнее хрупкого стекла достоинств фильма»⁶.

Картина «Гомер и Эдди» (1990) считается самой американской картиной мастера, хотя в ней много и от гоголевских «Петербургских повестей». Перед нами американские изгои, полусумасшедшие, лишенные поддержки у родных и государства, эдакие «маленькие люди», как у Гоголя.

Но в этой картине нет хэппи-энда, того, что приемлют в Голливуде, и поэтому картина не была оценена должным образом, несмотря на искрящийся юмор и великолепную игру актеров. Опыт работы с голливудскими звездами «первой величины», такими как Вупи Голдберг, сыгравшая роль Эдди в этой картине, Кончаловский воспринимает двояко: «Еще разочек! Погромче! Побыстрее! Отлично! Повернитесь чуть правее!» — вот главный круг режиссерских указаний, которые привыкли слышать голливудские звезды. А вовсе не разговоры о смысле сцены, ее сверхзадаче, эмоциональном наполнении. Каким-то актерам это необходимо,

а каких-то — просто выводит из себя. Вупи как раз из числа последних. Из породы самоиграющих актеров⁷.

В своей книге «Возвышающий обман» Кончаловский неоднократно упоминает о большой, порой неограниченной степени влияния на конечный результат, которую имеют «звезды» в американской киноиндустрии, в том числе на примере своей работы с Вупи Голдберг. «В конце фильма из уха Эдди по сцена-

⁶ Кончаловский А.С. Низкие истины. М.: Совершенно секретно, 1998. С. 331.

⁷ Кончаловский А.С. Возвышающий обман // URL: [http://modernlib.ru/books/konchalovskiy_andrey_sergeevich_vozvishayuschiy_obman_\(data_obrasheniya:_10.11.2014\).](http://modernlib.ru/books/konchalovskiy_andrey_sergeevich_vozvishayuschiy_obman_(data_obrasheniya:_10.11.2014).)

Кадр из фильма «Гомер и Эдди» (1990)





Кадр из фильма
«Щелкунчик
и крысиный король»
(2010)

⁸ Там же.

⁹ Цит по: Интервью
А. Кончаловского
«Российской
газете» // RG.RU //
URL: <http://www.rg.ru/2010/07/15/kino.html> (дата
обращения:
24.06.2014).

¹⁰ А.С. Кончаловский.
Низкие истины.
М.: Совершенно
секретно, 1998. С. 422.

рию должен был выползать паук и карабкаться по стене. Это мог бы быть сильный кусок. Но Вупи этого не хотела. Картина складывалась не такой, какой я ее задумывал. И основная причина — интерпретация, предложенная звездой, на что я в достаточной мере не смог повлиять. Последний день ее съемок в картине был для меня праздником, для нее, наверное, тоже»⁸.

Следующая попытка автора вернуться на мировые киноэкраны, воплотившаяся в картине «Щелкунчик и крысиный король» (2010), снятой, по словам режиссера, «на американские деньги и с американскими актерами»⁹, потерпела полное фиаско: фильм провалился и в американском, и в европейском, и в российском прокатах. Несмотря на присутствие в нем таких интересных и популярных «в интеллектуальных кругах» актеров, как Джон Туртурро, исполнивший роль крысиного короля. Столь глобальная неудача на мировом рынке может быть связана с тем, что метод личного, интеллектуального переосмысления уже давно устоявшихся в зрительском сознании культурных кодов, и ранее свойственный Кончаловскому, перестал быть актуальным в «мейнстримовых кругах» уже не только «западных», но и российских. Этот метод в данной картине был выражен в недвусмысленных аллюзиях на нацистский режим через образы крысиных войск, напоминающих штурмовиков. Мировая публика, уже отвыкшая от столь смелых в эстетическом и нравственном плане экспериментов, еще не была, возможно, готова их принять в столь незавуалированной форме.

Возможные причины недостаточного внимания к Кончаловскому в Штатах

Причин тому, что творчество Кончаловского не было должным образом воспринято в США, можно выявить много: тут и незнакомство советского человека с американскими экономическими реалиями, и творческая свобода, которой, как отмечает сам Кончаловский в книге «Низкие истины», у советских режиссеров было все же больше, чем у заокеанских коллег. «На Западе тоже есть цензура, но совсем иного рода — цензура денег»¹⁰. Режиссер пишет о том, что почти любая картина могла быть создана

в СССР в 1960-х годах, в эпоху творческого расцвета мастера. Потом, после «кабинетного» просмотра, она могла на долгие годы лечь на полку, но при этом на производственном этапе автору предоставлялась достаточная свобода, почти не нарушаемая сверху. «Наличие цензуры создает мускулы в художнике»¹¹. Но помимо ряда производственных и социальных различий, разделявших советскую и американскую киноиндустрии, можно назвать еще одну причину, на первый взгляд не столь очевидную: практически невозможный в наши дни для «большого» голливудского кинопроизводства синтез национального авторского и транснационального массового.

В «Низких истинах» Кончаловский делает вывод о вынужденной переориентации режиссера, работающего в американском «большом кино»: «Перед художником всегда стоит дилемма. С одной стороны, хочется работать, не останавливаться, но если не останавливаться, особенно в кино, то приходится делать то, что нужно. Ты становишься коммерческим режиссером. Ты выражаешь уже не себя, а желания продюсера»¹².

Возможно ли совместить режиссерскую искренность и самобитность с запросами большого рынка, диктуемыми продюсерами и массовой аудиторией? Можно ли сохранить национальный дух в пределах транснационального кинопроизводства, превалирующего в американских «студиях-мейджоров»? Кончаловскому в ряде случаев удавалось это сделать ценой зрительского успеха. Но можно ли завоевать американский кинорынок, оставаясь, в первую очередь, автором? Этот вопрос и сегодня остается открытым.

¹¹ А.С. Кончаловский. Низкие истины. М.: Совершенно секретно, 1998. С. 157.

¹² Там же. С. 362.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабский М.И. Факторы конкурентоспособности национальных кинематографий // Вестник ВГИК, 2011, № 10. — С. 94–108.
2. Кончаловский А.С. Низкие истины. — М.: Совершенно секретно, 1998. — 384 с.
3. Кончаловский А.С. Возвышающий обман // URL: http://modernlib.ru/books/konchalovskiy_andrey_sergeevich/vozvishayushiy_obman (дата обращения: 10.11.2014).
4. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана — М.: Эксмо, 2013. — 688 с.

REFERENCES

1. Zhabskiy M.I. Faktory konkurentosposobnosti natsionalnyh kinematografiy [The factors of competitive ability of national film industries] // Vestnik VGIK, 2011, № 10. — P. 94–108.
2. Konchalovskiy A.S. Nizkie istiny [Low truth] — M.: Sovershenno sekretno, 1998. — 384 p.
3. Konchalovskiy A.S. Vozvyshayushiy obman [Elevating deception] // URL: http://modernlib.ru/books/konchalovskiy_andrey_sergeevich/vozvishayushiy_obman (date of request: 10.11.2014).
4. Razlogov K.E. Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ekrana [World cinema. The history of screen arts] — M.: Eksmo, 2013. — 688 p.

Synthesis of National and Transnational in A. Konchalovsky's American Movies

Grigory Kurdiaev

post-graduate student, VGIK

UDC 778.5 с/р (092)1 «Кончаловский А.»

ABSTRACT: In September 2014 Andrey Konchalovskiy's *White Nights of Postman Alexey Tryapitsyn* won “Silver Lion” for the Best Director at the Venice Film Festival. European critics and advanced public have regularly marked endowments of the Soviet and Russian film director. Throughout his career he has received numerous awards at prestigious European film festivals. There are Crystal Globe in Karlovy Vary for the “Romance for Lovers” (1974), Grand Prix at Cannes for “Sibiriada” (1979), the main prizes of San Sebastian for “Uncle Vanya” (1971) and “Homer and Eddie” (1989).

Meanwhile, Konchalovsky's success among American mass audience and critics has been much more modest, though Andrey Konchalovsky was the first in the early 1980s, since the time of the first wave of Russian 1910–20's emigration, who attempted to connect deeply national, “Russian” spirit with Hollywood production technology-oriented international strategy in his works. Being established in the Soviet Union as an esteemed author, Konchalovskiy decided to change the film industry to start over his career. Nowadays, in the context of the festival success in the European and Soviet/Russian cinema circles and the lack of attention in the United States, a question arises, if one can consider this attempt as successful one.

In this article the author tries identify Russian national motives, which the filmmaker has introduced into Hollywood culture through his creative method, and those originally Hollywood themes and topics that have appeared for the first time in the works of the recognized Soviet director.

Basing on Konchalovsky's American works the author tries to elicit creative value in their national and transnational synthesis and expose the extent of their productivity and sensemaking.

KEY WORDS: national, transnational, Konchalovsky, Hollywood, mainstream