

Санкт-Петербургский государственный университет

ПОДОЛЬСКАЯ Екатерина Александровна

Выпускная квалификационная работа

Кинематограф Ноа Баумбаха: ирония метамодерна

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2019 *«Арт-критика»*

Научный руководитель: Бугаева
Любовь Дмитриевна, доцент
кафедры истории русской
литературы, доктор
филологических наук

Рецензент: Мартынова Светлана
Александровна, кандидат
философских наук, доцент кафедры
философской антропологии и
истории философии Института
философии человека ФГБОУ ВО
РГПУ им. А.И. Герцена

Санкт-Петербург

2021

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Творчество Ноа Баумбаха в контексте американского независимого кинематографа 2000-х.....	6
1.1. Ноа Баумбах и американское инди-кино.....	6
1.2. Мамблкор и кинематографический вербализм.....	10
Глава 2. Ирония в кино.....	17
2.1. Способы создания иронии в фильме.....	17
2.2. Ирония метамодерна в кинематографе.....	22
2.2.1. Ирония постмодерна и ирония метамодерна.....	22
2.2.2. «Quirky» чувствительность в кинематографе.....	24
2.2.3. Постирония в кино.....	27
Глава 3. Режиссерские стратегии работы с тропом иронии в фильмах Ноа Баумбаха.....	30
3.1. Дисфункция семейных отношений как объект иронии.....	30
3.1.1. Жанровые особенности и тональность фильмов семейного цикла.....	30
3.1.2. Анализ фильма «Брачная история» (2019).....	43
3.2. Ироническая дистанция по отношению к героям с кризисом идентичности.....	51
3.2.1. Инфантилизм и просвещенная наивность.....	51
3.2.2. Анализ фильма «Милая Фрэнсис» (2012).....	56
Заключение.....	62
Список литературы.....	64

Введение

Американские независимые режиссеры 2000-х, такие как Ноа Баумбах, Уэс Андерсон, София Коппола, Спайк Джонс, Чарли Кауфман и др., обращаются в своих фильмах к теме самопознания и кризиса идентичности, пытаются бороться с безысходностью постмодернизма. Исследователи характеризуют их работы как «quirky»-кино¹, «умное» кино², «новую искренность»³, «кинематографический вербализм»⁴ или «пост-поп»⁵. Так или иначе, их объединяют общие тенденции, которые можно назвать «неоромантическим поворотом», пришедшим на замену всепоглощающей иронии постмодернизма 1990-х⁶. Вышеназванные режиссеры пытаются включить в свои фильмы стилистику и формальные условности постмодерна, но при этом выйти за его пределы.

Сам феномен американского инди-кино в западном киноведении исследовали, в частности, Дж. Кинг, К. Перкинс, Л. Бэдди, Т. Горриган, К. Холмлунд, М. Деверю. Тем не менее, работы Ноа Баумбаха, одного из ведущих режиссеров современного американского кино, исследованы очень мало. Это можно объяснить тем, что его визуальная стилистика более реалистична и минималистична, то есть менее выразительна по сравнению с другими режиссерами этой группы. Однако при этом кинематограф Ноа Баумбаха отличается узнаваемым стилем, для которого характерно сочетание комического и трагического регистра, скептического и сентиментального тона, также можно отметить акцент на диалоги и использование неклассических нарративных

¹ MacDowell, J. Quirky: Buzzword or Sensibility? In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis, *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — С. 53–64.

² Perkins, C. *American Smart Cinema*. Edinburgh University Press, 2012. — С. 52.

³ Buckland, W. 'Wes Anderson: A "Smart" Director of the New Sincerity?', *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 10, No. 1, 2012. — С. 1–5.

⁴ O'Meara, J. *Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2018. — С. 7.

⁵ *Mayshark, J. F. Post-Pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Westport, CT: Praeger, 2007. — С. 24.

⁶ Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 16

стратегий. Подобное сочетание крайностей характерно для «метамодернизма» – структуры чувства, которая отличается колебанием между двумя полюсами: «постмодернистскими» и «допостмодернистскими», то есть «между иронией и энтузиазмом, между сарказмом и искренностью, между разрушением и созиданием»⁷.

В 1980-е и 1990-е гг. скептическая ирония постмодернизма стала инструментом, с помощью которого авторы эффективно препарировали ставшие неактуальными идеалы, но вместе с тем ограничила право интеллектуала на искреннее, не интонированное иронически выражение чувств. Концепция метамодернизма предлагает удобный язык для описания тех принципов, благодаря которым современные режиссеры возвращают себе возможность говорить о наивном, сохраняя скептические озарения прошлого.

Гипотеза исследования состоит в следующем: анализируя своеобразие режиссерской и повествовательной манеры Баумбаха в создании тона и работы с иронией, мы можем обнаружить в его фильмах новые типы чувственности и рассматривать его кинематограф как «метамодернистский».

Объект исследования – кинематограф Ноа Баумбаха.

Предмет – художественные принципы и приемы Баумбаха в работе с иронией, общая тональность фильмов.

Материал: фильмы Ноа Баумбаха с 2005 г. по 2019 г.

Цель настоящего исследования – выявить методы, с помощью которых конструируется иронический эффект в фильмах Ноа Баумбаха и проследить динамику взаимоотношений иронии и сентиментального тона.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- исследовать общие кинематографические приемы создания иронии;
- соотнести их с концепцией метамодернизма;

⁷ Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 48.

– проанализировав фильм Ноа Баумбаха, сформулировать принципы, которые режиссер использует для создания метамодернистской иронии.

Актуальность настоящего исследования заключается в том, что концепция метамодернизма на сегодняшний день слабо теоретизирована, особенно в киноведении. Тем не менее, в последнее десятилетие интерес к ней не угасает: разные исследователи, пытаясь выделить критерии, на основе которых можно было бы объединить творчество американских независимых режиссеров 2000-х, часто опираются на идеи метамодернизма. Однако кинематограф Ноа Баумбаха еще не был подробно проанализирован с точки зрения этой концепции. В своем исследовании мы также опираемся на понятие «постиронии» и типы постиронического искусства, характеризующиеся интеграцией естественной установки сознания в критическую оптику⁸.

Методология настоящего исследования базируется на эстетико-теоретическом подходе и анализе повествовательных стратегий.

Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

⁸ Константину Л. Четыре лика постиронии. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 155–178.

Глава 1. Творчество Ноа Баумбаха в контексте американского независимого кинематографа 2000-х

1.1. Ноа Баумбах и американское инди-кино

Американское независимое кино — довольно популярная тема в публичном дискурсе, хотя понятию трудно дать четкое определение. Это можно объяснить тем, что ярлык «независимый» широко использовался кинематографистами, кинокритиками, академиками и любителями кино с самых первых лет существования американского кино⁹. Я. Циумакис приводит широкое определение американского независимого кино, которого придерживается большинство людей с базовыми знаниями, говоря, что оно «состоит из малобюджетных проектов молодых кинематографистов с сильным личным видением, вдали от влияния и давления нескольких крупных конгломератов, которые жестко контролируют мейнстримную американскую киноиндустрию»¹⁰. Он также цитирует кинокритика Эмануэля Леви: «инди — это свежий низкобюджетный фильм со смелым стилем и необычной тематикой, отражающий личное видение режиссера»¹¹. В своей обширной монографии «American Independent Cinema: Second Edition» Я. Циумакис предлагает комплексную индустриальную и экономическую историю данного сектора с начала двадцатого века до наших дней и отмечает, что одно определение не способно продемонстрировать, на основании чего можно четко отделить инди-фильм от других, которые также могут претендовать на это звание. Однако рассмотрение названной проблемы выходит за рамки нашего исследования.

Другой исследователь американского кино Дж. Кинг определяет инди-фильм как «не-голливудский», отмечая, что он не обязательно является «независимым» в широком смысле¹². Исследователь разграничивает понятия

⁹ Tzioumakis, Y. *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — С. 53–64.

¹⁰ Там же. С. 55.

¹¹ Там же. С. 56.

¹² G. King, *A Companion to American Indie Film*. New York: Routledge, — С. 3–5.

«инди» (англ. *indie*) и «независимого» (англ. *independent*) кино, хотя первое обычно использовали просто для сокращения. Инди предполагает отход от более высоких стандартов и требований, обычно предъявляемых независимым фильмам: «инди – это нечто, заявляющее о некоторых достоинствах независимости, имея при этом некоторую привязанность к голливудским институтам или ценностям»¹³.

Как отмечает Дж. Кинг, ключевую роль в создании арены независимого кино как обособленной области культурного производства играют дистрибьюторы, которые специализируются на таких фестивалях как «Sundance» или организациях по типу «Independent Feature Project», одно из ответвлений которого учредило премию «Independent Spirit Awards»¹⁴. После кинофестиваля «Sundance» сцена независимого кино в США превратилась в самобытное и оригинальное творческое движение, частью которого стал и Ноа Баумбах. Он принадлежит той группе режиссеров инди-кино, к которой наиболее часто причисляют Уэса Андерсона, Софию Копполу, Спайка Джонса, Чарли Кауфмана, Мишеля Гондри¹⁵, Хэла Хартли, Джима Джармуша, Ричарда Линклейтера, Уита Стиллмана¹⁶. Особенно часто имя Баумбаха упоминается в связи с Уэсом Андерсоном: Ноа Баумбах выступил его соавтором по сценарию в фильме «Водная жизнь» (2004) и мультфильме «Бесподобный мистер Фокс» (2009). Так, например, сравнение фильма «Кальмар и кит» (2005) Н. Баумбаха и «Семейки Тененбаум» (2001) У. Андерсона с их семейной тематикой оказывается неизбежным, учитывая, что более известный современник Баумбаха является одним из продюсеров картины. При этом стиль «Кальмара и кита» прямо противоположен стилю У. Андерсона: как комментирует сам Баумбах, работа Андерсона более «абсурдистская и своеобразная»¹⁷.

¹³ Там же. С. 5.

¹⁴ Там же. С. 6.

¹⁵ Devereaux, M. *The Stillness of Solitude: Romanticism and Contemporary American Independent Film*. Edinburgh University Press, 2019. — С. 7.

¹⁶ O'Meara, J. *Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2018. — С. 3.

¹⁷ Quart, L. *Divorce Brooklyn style: an interview with Noah Baumbach*. *Cinéaste* 31. — С. 27–30.

Несмотря на то, что Н. Баумбах упоминается во многих исследованиях по американскому независимому кино, более подробный анализ его фильмов представлен лишь в некоторых из них. Подобную попытку предпринимает К. Перкинс в книге «American Smart Cinema», ссылаясь на упомянутую выше концепцию «умного кино» Дж. Сконса¹⁸. Опираясь на понятия «тона» и «структуры чувства», Дж. Сконс исследует чувствительность независимых фильмов 1980-1990-х и описывает их эстетику как «ироническую, циничную, постмодернистскую, релятивистскую, нигилистическую»¹⁹. Разделяя его мнение, что ироническая отстраненность определяет чувственность цикла, К. Перкинс переносит эту концепцию на фильмы 2000-х. Как считает К. Перкинс, в них ироничный и отстраненный тон используется для высмеивания голливудских конвенций, утверждая их главную ценность – человеческие отношения. Анализируя повествовательную стратегию только одного фильма Баумбаха – «Кальмар и кит», К. Перкинс отмечает, что он выражает самую суть «умных» сюжетов: история представляет собой цепь случайных эпизодов, сменяющихся быстро и непредсказуемо, в отличие от классической трехчастной структуры²⁰. Она также отмечает свойственную этому циклу черту показывать семьи, которые считают себя «умнее и лучше других» и их «удушающую среду»²¹. Исследуя моменты, в которых проявляются стратегии «умного» кино, К. Перкинс ничего не говорит об общей тональности фильма, о сочетании в нем жесткости и комичности с сентиментальностью, одной из главных составляющих стиля Баумбаха.

Конструируя трагический тональный регистр в своих фильмах, Ноа Баумбах работает с проблемой отчужденного «я» и чувством одиночества, что выражается в различных эмоциональных состояниях, таких как меланхолия, замешательство, отчаяние. По сути, его фильмы демонстрируют озабоченность героев самоидентификацией: персонажи непрерывно ищут способы обрести

¹⁸ Perkins, C. American Smart Cinema. Edinburgh University Press, 2012. — С. 52.

¹⁹ Sconce, J. Irony, Nihilism and the New American “Smart” Film, 2002. — С. 349–369.

²⁰ Perkins, C. American Smart Cinema. Edinburgh University Press, 2012. — С. 62

²¹ Там же. С. 66.

свою собственную идентичность. Они находятся в постоянном процессе самопознания, чтобы наткнуться на свое «настоящее» я. Обычно это приводит к иллюзиям и эскапизму: часто они застревают в самообмане и оказываются неспособными осмысленно участвовать в своей повседневной жизни. В монографии «The Stillness of Solitude: Romanticism and Contemporary American Independent Film» М. Деверю связывает интерес к подобной тематике с влиянием философии романтизма конца XVIII века – первой половины XIX века на современное американское кино: «эксгумация романтизма, вызов призрака, преследующего настоящее, представляет собой еще одно ностальгическое обращение к потерянному прошлому, жест скорби, который призывает независимого политического агента, способного противостоять нынешнему положению вещей»²². Формулируя общие принципы, которые объединяют Н. Баумбаха, С. Копполу, Ч. Кауфмана, С. Джонса, М. Деверю отмечает, что эти режиссеры пытаются бороться с безысходностью постмодернизма с помощью различных подходов к интерсубъективности, самопознанию и сочувственного эмоционального вовлечения²³.

Некоторые исследователи предпринимали также попытку объединить вышеупомянутых режиссеров в одной группе на основе их вербального стиля. Дж. О’Мира продолжает линию исследования Дж. Сконса и К. Перкинс в книге «Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema», отмечая важность синхронности для «умного» кино²⁴. В монографии рассматривается центральная роль диалога в создании межличностного отчуждения и иронии. Дж. О’Мира вводит термин «кинематографический вербализм» и демонстрирует, каким образом кинематографисты-вербалисты (к которым она относит Н. Баумбаха) синхронизируют речь с другими визуальными, вербальными и аудиальными сигналами²⁵.

²² Devereaux, M. *The Stillness of Solitude: Romanticism and Contemporary American Independent Film*. Edinburgh University Press, 2019. — С. 31.

²³ Там же. С. 2.

²⁴ O’Meara, J. *Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2018. — С. 5.

²⁵ Там же. С. 6.

В нашем исследовании мы также обратимся к упомянутой ранее концепции «quirky»-кино, которая включает в себя определенную разновидность инди-фильмов. Такие фильмы характеризуются особым «тоном» и «чувствительностью», которые включают в себя противоречивую тягу между иронической отстраненностью и искренним участием²⁶. Ряд идей, которые формулирует Дж. МакДауэлл, по нашему мнению, довольно точно передают именно тональность фильмов Баумбаха, поэтому мы вернемся к его концепции во главе 2.

Итак, в данном параграфе мы перечислили основные концепции, которые предлагают исследователи американского инди-кино. Несмотря на разность подходов, все упомянутые выше авторы используют понятия тона, структуры чувства и чувствительности для описания инди-фильмов. Наше исследование также будет базироваться на данных концептах, значения которых мы подробно рассматриваем в следующей главе.

Отметим, что ирония является одним из ключевых элементов, определяющих тон, структуру чувства и чувствительность фильма, поэтому мы сосредоточим на этом понятии основной фокус нашего исследования в контексте кинематографа Н. Баумбаха.

1.2. Мамблкор и кинематографический вербализм

Впервые термин «мамблкор» использовал звукорежиссер Э. Масунга для обозначения плохого качества звука некоторых натуралистических фильмов молодых инди-режиссеров, показанных на кинофестивале «SXSW» в 2005 году²⁷. Позднее, в одном из интервью режиссер Э. Буджальски случайно упомянул это слово, рассказывая о своем полнометражном фильме «Смешно, ха-

²⁶ MacDowell, J. Quirky: Buzzword or Sensibility? In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis, *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — С. 53.

²⁷ Filippo, M. A cinema of recession: micro-budgeting, micro-drama, and the 'mumblecore' movement. *Cineaction* 85, 2011. — С. 2.

ха» (2002), который позднее стал считаться первым в этом жанре²⁸. Несмотря на то, что между фильмами, относящимися к категории «мамблкор», существуют большие эстетические различия, этот термин стали использовать для обозначения некоторых изменений в категории независимого кино. Эти изменения включают в себя новые концепции актерского мастерства и сценария, а также новые средства демонстрации и распространения фильмов²⁹.

Тот тип натурализма, который Э. Буджальски использовал в вышеупомянутом фильме, был частью традиции независимого художественного кино с конца 1950-х – начала 1960-х годов. Прецеденты можно найти в произведениях Джонаса Мекаса, который выступал за кинематографический реализм и бессюжетное кино, в импровизированной игре в фильмах Лайонела Рогозина, Джона Кассаветиса и Нормана Мейлера³⁰. Как отмечает Дж. Мерфи, мамблкор на самом деле представляет собой скорее продолжение прошлой традиции, нежели разрыв с ней³¹. Еще одним автором, повлиявшим на мамблкор, считают Р. Линклейтера, снявшего бессюжетный фильм «Бездельник» (1991) с акцентом на диалоги³².

Помимо упомянутого Э. Буджальски, представителями движения являются Джо Свонберг, братья Марк и Джей Дюплассы, Фрэнк Росс, Аарон Кац, Сьюзен Бьюис, Арин Крамли и Рональд Бронштейн³³.

М. Филиппо выделяет следующие характерные особенности мамблкор-фильмов:

- крайне низкий бюджет
- реалистичная минималистская эстетика
- акцент на диалоги (часто импровизированные)

²⁸ Там же. С. 5.

²⁹ Там же. С. 6–8.

³⁰ Murphy, J. Looking through a Rearview Mirror. Mumblecore as Past Tense. In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis. American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond. New York: Routledge, 2013. — С. 279.

³¹ Там же. С. 281.

³² Там же. С. 290.

³³ Там же. С. 279–280.

- автобиографичное содержание
- отсутствие четкого сюжета
- съемка на цифровые камеры
- непрофессиональный актерский состав³⁴

Примерно за 10 лет мамблкор вдохнул новую жизнь в американский инди-кинематограф в трудный период, когда он пытался адаптироваться к новым технологиям. Так, например, многие аспекты эстетики мамблкора проникли в мейнстримное инди. В частности, Дж. Мерфи приводит в пример фильм «Милая Фрэнсис» Н. Баумбаха, сценарий которого был написан в соавторстве Гретой Гервиг, исполняющую в нем главную роль³⁵. Отсылка к мамблкору считается уже на уровне названия: «Frances Ha» явно напоминает «Funny, ha-ha» Э. Буджальски. Также и сама Грета Гервиг прославилась, снимаясь в фильмах самых известных представителей движения – Джо Свонберга и братьев Дюпласс. Дж. Мерфи пишет, что фильм Н. Баумбаха «Гринберг» (2009) кажется мамблкорным благодаря натуралистичному исполнению Гервиг, хотя это по жанру это комедия, в которой также участвовал известный комедийный актер Бен Стиллер³⁶.

Движение мамблкора оказало заметное влияние на творчество Баумбаха. Это выражается в насыщенности фильмов диалогами и в неклассических повествовательных стратегиях (таких как отказ от выраженной трехчастной структуры, что мы отмечали в предыдущем параграфе).

Однако несмотря на некоторую эстетическую общность фильмов Н. Баумбаха с мамблкором, режиссер все же не является представителем жанра. Во-первых, визуально стиль Н. Баумбаха отличается от свойственной мамблкору любительской съемки с дрожащей камерой, цифровым шумом, зумированием. Во-вторых, еще одно важное отличие подхода Н. Баумбаха от мамблкор-

³⁴ Filippo, M. A cinema of recession: micro-budgeting, micro-drama, and the 'mumblecore' movement. *Cineaction* 85, 2011. — С. 1–12.

³⁵ Murphy, J. Looking through a Rearview Mirror. Mumblecore as Past Tense. In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis. *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — С. 290.

³⁶ Там же. С. 284.

режиссеров состоит в том, что он исключает импровизацию в работе с актерами, тщательно прописывая диалоги. В-третьих, Н. Баумбах использует комедийные или мелодраматические жанровые условности, иронически обыгрывая их, что мы более подробно рассмотрим в главе 3. Четвертым пунктом можно отметить интертекстуальность, не свойственную мамблкору, которая наиболее ярко выражена в фильме «Милая Фрэнсис» в виде отсылок к Вуди Аллену и Французской новой волне.

Дж. О'Мира, как уже отмечалось, считает вербальный стиль инди-кино его основной отличительной чертой. Исследуя роль диалога в американском независимом кино, Дж. О'Мира утверждает, что акцент на речи в нем не обязательно затмевает более специфичные для кино компоненты (звуковые и визуальные), но оказывает влияние на специфику среды³⁷. В результате работы Ноа Баумбаха, Уэса Андерсона, Хэла Хартли, Джима Джармуша, Ричарда Линклейтера и Уита Стиллмана обладают узнаваемым вербальным стилем³⁸. Изучая «дизайн» и исполнение диалога в их фильмах с разных точек зрения, Дж. О'Мира приходит к выводу, что словесные стили этих режиссеров отмечены чередованием крайностей: натурализма и выраженной стилизации, вербальной чрезмерности (повторение, многословность, бессодержательность) и эффективности (немногословная, но насыщенная информацией речь)³⁹. Также Дж. О'Мира отмечает свойство, которое мы считаем особенно важным в рамках кинематографа Н. Баумбаха: диалог часто заменяет действие из-за того, что повествование сосредоточено на проблемах общения и вербального непонимания⁴⁰.

Отдельно Дж. О'Мира пишет о направлениях, которые повлияли на кинематографистов-вербалистов, отмечая Новый Голливуд (особенно диалоги Вуди Аллена, Роберта Альтмана и Джона Кассаветиса) и Французскую новую

³⁷ O'Meara, J. *Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2018. — С. 2.

³⁸ Там же. С. 3.

³⁹ Там же. С. 5.

⁴⁰ Там же. С. 7.

волну (Жан-Люк Годар, Луи Малле, Эрик Ромер и Франсуа Трюффо)⁴¹. Важность диалога для кинематографистов периода Французской новой волны отмечает также М. Мари: «Спустя три десятилетия после появления звука [французская новая волна] позволила режиссерам использовать все возможности музыки и особенно речи. Они развенчали устаревший миф, навязанный теоретиками в 1920-х годах, который определял первенство изображения в кино»⁴².

Помимо прямых отсылок к фильмам Ф. Трюффо и Ж. Годара в «Милой Фрэнсис», на режиссера повлиял Э. Ромер. Название фильма «Марго на свадьбе» отсылает к фильму Э. Ромера «Полин на пляже». Сходство выражается также в медленном темпе повествования и стиле диалогов, которые Дж. Берардинелли характеризует как «тяжелые» и «плотные»⁴³. Ноа Баумбах признает свою увлеченность картинами Ромера это в одном из интервью: «когда в кинотеатре показывали «Полин на пляже» без субтитров, я все равно остался и понял это»⁴⁴.

Рассматривая иронию в контексте кинематографического вербализма, Дж. О'Мира ссылается на работу Дж. Сконса и понятие «вербальной иронии» Д. Бордуэлла. Опираясь на их концепты, она анализирует, в основном, кинематографические способы создания иронии – преимущественно закадрового голоса (этот прием можно найти в фильмах Баумбаха «Брачная история», «Госпожа Америка» и «Гринберг») и его сочетания с изображением. Анализируя отдельные ироничные сцены и эффекты, Дж. О'Мира, однако, не рассматривает их влияние на общий тон фильма.

В кинокритике Н. Баумбаха с его фильмами о невротичных жителях Нью-Йорка часто сравнивают с Вуди Алленом, называя режиссера «новый Вуди Аллен»⁴⁵. Помимо длинных диалогов, интереса к теме психологической терапии

⁴¹ Там же. С. 80.

⁴² Там же. С. 81.

⁴³ Berardinelli, J. Margot at the Wedding. A movie review. URL:

<https://www.reelviews.net/reelviews/margot-at-the-wedding>

⁴⁴ Robson, L. Eric Rohmer's influence on 2013 film, from Before Midnight to Frances Ha. URL:

<https://www.theguardian.com/film/2013/aug/29/eric-rohmer-influence-before-midnight>

⁴⁵ Billen, A. Brooklyn boy: GSOH, father complex. Meet Noah Baumbach, the new Woody Allen. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/brooklyn-boy-gsoh-father-complex-meet-noah-baumbach-the-new-woodyallen-zrnbvpgk>

и ироничного тона можно отметить схожесть персонажей Н. Баумбаха и В. Аллена и характерную для них тревожность, инфантилизм, интеллектуальность, снобизм. Так, например, Дж. О'Мира пишет: «детские истерики и невротические тирады таких персонажей, как Роджер из Гринберга... можно рассматривать как новый взгляд на тревожных героев фильмов Джона Кассаветиса и Вуди Аллена»⁴⁶. Сравнение Н. Баумбаха и В. Аллена будет также рассмотрено нами на примере фильма «Милая Фрэнсис» в главе 3.

Таким образом, эстетика Ноа Баумбаха рассматривается преимущественно в связи с его акцентуацией на длинных диалогах, заменяющих действие, и часто ассоциируется с движением мамблкора. На наш взгляд, закрепившийся за режиссером ярлык «новый Вуди Аллен» становится препятствием, которое мешает увидеть за ним индивидуальный стиль Ноа Баумбаха и особую тональность его фильмов, о которой мы будем говорить в третьей главе.

Ноа Баумбаха, как уже говорилось, часто сравнивают с Уэсом Андерсоном. Однако несмотря на то, что эти режиссеры работали вместе, они резко отличаются по стилю. Творчество Баумбаха находится где-то посередине между «quirky»-кино с его антиреалистичным визуальным стилем и мамблкором, характеризующийся, наоборот, гиперреализмом и импровизацией. Из американских инди-режиссеров Ноа Баумбаха можно сравнивать скорее с Софией Копполой. Их объединяет 1) довольно сдержанная визуальная стилистика, хотя София Коппола гораздо больше экспериментирует с формой (например, в фильмах «Девственницы-самоубийцы» и «Мария-Антуанетта»); 2) темы семейной дисфункции, отношений отцов и детей, кризиса идентичности, проблема отчужденного «я»; 3) некоторые фильмы можно сравнить по общей тональности, характеризующейся сочетанием мелодрамы и комедии: С. Коппола создает нечто подобное в фильмах «Трудности перевода», «Где-то» и «Последняя капля», однако меланхолического в них все же больше, чем

⁴⁶ O'Meara, J. Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema. Edinburgh University Press, 2018. — С. 80.

комедийного и ироничного. В целом фильмы С. Копполы более мягкие и сентиментальные по сравнению с Н. Баумбахом.

Рассмотрев творчество Н. Баумбаха в контексте американского инди-кино 2000-х, можно сделать следующие выводы:

- исследователи, анализируя независимое американское кино, часто описывают его через понятия тона, структуры чувства и чувствительности
- ирония является одним из основных тропов, определяющих тон, структуру чувства и чувствительность фильма
- иронический модус в инди-кино конструируется преимущественно с помощью речи и диалога
- в контексте американских инди-режиссеров Н. Баумбах занимает промежуточное положение между «quirky»-кино и гиперреалистичным мамблкором.

ГЛАВА 2. Ирония в кино

2.1. Способы создания ирония в фильме

На сегодняшний день феномен кинематографической иронии недостаточно исследован. Ирония изучается в самых различных гуманитарных дисциплинах – от теории литературы, семиотики, философии и психологии до лингвистики и теологии; тем не менее, в киноведении было проведено очень мало исследований, посвященных тому, что может означать создание иронии в кино или ее интерпретация.

Шведский исследователь Л. Эльстром в книге “Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically” пишет, что частота использования слова «ирония» в кинодискурсе очень высока: однако концепт этот весьма редко изучается теоретически⁴⁷. Согласно Эльстрому, фильм может включать в себя различные виды иронии, которые нельзя считать специфически «кинематографическими»⁴⁸. Тогда возникает вопрос, может ли фильм предложить уникальные возможности для функционирования иронии.

В работе британского кинокритика Дж. МакДауэлла «Irony in Film» приводится наиболее полная на сегодняшний день теоретическая основа для изучения проблемы кинематографической иронии. Дж. МакДауэлл не предлагает единой теории относительно того, какие типы иронии могут считаться специфически «кинематографическими», так как, по его мнению, специфика фильма заключается именно в его гибридной природе, которая сама по себе гарантирует, что ее ироническая палитра не может быть чрезмерно ограниченной⁴⁹. Тот факт, что фильм является «многодорожечным» носителем, вызывает иронические столкновения и несоответствия между словами, изображениями, различными частями композиции, звуками, а также между

⁴⁷ Ellestrom, L. Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically. London, Bucknell University Press, 2002. — С. 172.

⁴⁸ Там же. С. 173-174.

⁴⁹ MacDowell, J. Irony in Film / J. MacDowell. – London: Palgrave Macmillan, 2016. — С. 27.

словом и изображением, словом и звуком, изображением и звуком⁵⁰. Таким образом, фильм можно рассматривать как некую сумму лингвистических, изобразительных, драматических, повествовательных и аудиальных форм⁵¹. Дж. Макдауэлл выделяет три вида иронии: *ситуационную* (изобразительную), *драматическую* и *коммуниктивную*.

Согласно МакДауэллу, фильм обладает способностью фотографии конструировать и изображать иронические ситуации или принимать визуальную перспективу, с которой ситуация может казаться ироничной⁵². Таким образом, ситуационная ирония, запечатленная на пленку, уже может считаться ироничным изображением. Точно так же, как и на фотографии, принятие в фильме этой конкретной точки зрения подразумевает иронический замысел: поскольку ракурс кадра был выбран для того, чтобы сделать очевидным ироническое несоответствие, мы имеем право приписать этот выбор иронической чувствительности человека. Данное положение иллюстрируется примером из фильма С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу»: на переднем плане одного из кадров виден проволочный забор военной базы, а на заднем плане изображен плакат «Мир – это наша профессия!». Выбрав такой ракурс, авторы фильма сделали очевидным ироническое противопоставление.

Однако кадр в кино не является изолированным элементом: отдельные образы в фильмах почти всегда являются лишь одними из многих, а это означает, что между одним изображением и бесчисленным множеством других обязательно устанавливаются закономерные отношения. Ракурс в кино транслирует определенную точку зрения, которая, в свою очередь, оказывается так или иначе связанной с общим посылом фильма. Таким образом, не всегда возможно провести четкую грань между ситуационной иронией и драматической. Заимствуя понятие драматической иронии из театральной

⁵⁰ Там же. С. 30.

⁵¹ Там же. С. 8.

⁵² Там же. С. 29.

практики, Дж. МакДауэлл ссылается на Ж. Демпстера, который определяет этот вид иронии как сильный контраст, не воспринимаемый персонажем рассказа, между поверхностным значением его слов или поступков и чем-то еще, происходящим в том же самом рассказе⁵³. Так, драматическая ирония требует, чтобы наша точка зрения была иронично отделена от более ограниченных точек зрения персонажей.

Ключевая логика драматической иронии заключается в том, что ирония дает зрителю привилегию по сравнению с главными героями⁵⁴. В зависимости от того, как обрабатывается автором драматическая ирония, ее подразумеваемое отношение к жертве иронии может варьироваться от высокой степени непривязанности до высокой степени симпатии. Дж. МакДауэлл использует в работе понятие «степень иронической дистанции», которое он в свою очередь заимствует из работы Дж. Кинга «A Companion to American Indie Film», а также «отстраненность» из концепции «умного фильма» Дж. Скенса. Таким образом, многие критические дискуссии о фильмах, использующих ироническую дистанцию по отношению к персонажам, можно применить и к драматической иронии. По мнению МакДауэлла, именно способность кино создавать ощущение иронической дистанции от вымышленных персонажей и событий является его специфической чертой.

Драматическая ирония – прием, который наиболее часто использует Ноа Баумбах в своих фильмах. Режиссер сопоставляет более ограниченные и менее ограниченные точки зрения главных героев и второстепенных, или главных героев и зрителей. С помощью драматической иронии Ноа Баумбах регулирует степень иронической дистанции, которая позволяет нам воспринимать персонажей то отстраненно, то с симпатией.

Коммуникативная ирония, как и драматическая, связана с проблемой передачи истории через определенную точку зрения, однако последний тип иронии понимается несколько шире. В случае драматической иронии

⁵³ Там же. С. 38.

⁵⁴ Там же. С. 136.

ироническая дистанция отстраняет нас от персонажей фильма, а в коммуникативной от определенных точек зрения, которые автор пытается выразить искренне⁵⁵. Коммуникативная ирония предполагает «ироническое притворство» – фильмы «делают вид, что используют» определенные стили или условности напрямую, хотя на самом деле они принимают отстраненный тон по отношению к ним⁵⁶. Таким образом, коммуникативная ирония в кино – это способность фильма принимать определенную эстетику и жанровые условности с иронически отстраненным тоном. Так, например, к коммуникативной иронии Ноа Баумбах обращается в фильме «Милая Фрэнсис», стилизуя картину как мелодраму.

Так как коммуникативная ирония представляет собой определенную «ироничную имитацию», Дж. МакДауэлл сосредотачивается на проблеме пародии в кино, отмечая, что несмотря на очевидную связь этих понятий, жанр «чистой» пародии с его комической абсурдностью может фактически ослабить способность этих фильмов практиковать притворство как таковое⁵⁷. Соглашаясь с такими исследователями как Л. Хатчеон, В. Буз и А. Утсуми, Дж. МакДауэлл подчеркивает, что определяющей чертой коммуникативной иронии обычно считается ее неявный характер.

Понятие «тона» является центральным в контексте коммуникативной иронии. Определение этого термина Дж. МакДауэлл заимствует из работы Д. Пая «Movies and Tone», который понимает тон как «приемы, с помощью которых авторы фильма обращаются к зрителю и неявно приглашают нас постичь их отношение к материалу и использованный в нем стилистический регистр»⁵⁸. Ориентация на отношение фильма к его собственному стилистическому регистру и эстетическим условностям (помимо его персонажей или вымышленного мира) делает тон незаменимым в качестве концепции. На идею

⁵⁵ Там же. С. 60.

⁵⁶ Там же. С. 99.

⁵⁷ Там же. С. 60.

⁵⁸ Pye, D. Movies and Tone. In Gibbs, John & Douglas Pye (eds), Close-Up 02: Movies and Tone/Reading Rohmer/Voices in Film. London, 2007. — 7 с.

тона полагается также упомянутый ранее Дж. Сконс с концепцией «умного кино», и К. Перкинс, которая развивает его тезисы, исследуя американское независимое кино начала 2000-х. Однако в целом понятие тона не получило в дальнейшем широкого распространения среди киноведов, возможно потому, что это «качество, которое обязательно невыразимо»⁵⁹. Как отмечает Дж. Макдауэлл, тон – это «что-то имманентное, целостный эффект всех аспектов обращения текста, но не сводимый ни к одному аспекту изолированно»⁶⁰. Помимо визуальных и повествовательных стратегий создания иронии в фильме Дж. МакДауэлл выделяет пять конкретных элементов киноискусства, которые также могут транслировать иронию: звук, монтаж, мизансцена, камера и актерская игра, каждый из которых работает в синтезе с другими.

Классификация иронии в кино Дж. МакДауэлла является наиболее полной на сегодняшний день в киноведческом дискурсе. Все выделенные исследователем типы иронии нашли отражение в кинематографе Ноа Баумбаха. Тон фильма, проявляя себя преимущественно через драматический и коммуникативный типы иронии, является тем ключевым инструментом, с помощью которых современные авторы конструируют «метамодернистский» тип чувственности в кинематографе.

⁵⁹ MacDowell, J. *Irony in Film* / J. MacDowell. – London: Palgrave Macmillan, 2016. — С. 86.

⁶⁰ Там же. С. 86.

2.2. Ирония метамодерна в кинематографе

2.2.1. Ирония постмодерна и ирония метамодерна

Постмодерн, теория которого подробно исследована в работах таких французских авторов как Ж. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ф. Гваттари, М. Фуко, породил некий новый тип «иронического» мироощущения, в котором ирония интерпретируется как игра со смыслами, результат интертекстуальных переосмыслений. Ирония стала ключевой особенностью медийной культуры постмодерна, вследствие чего «иронию постмодернизма» можно назвать одним из самых глобальных типов иронии. Ссылаясь на вышеперечисленных философов, отечественный исследователь В.О. Пигулевский в монографии «Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму» выделяет следующие черты иронии:

- скепсис по отношению к стереотипам, банальностям и привычкам людей;
- радикализм, который «есть не что иное как карнавализация – осмеяние, которое осуществляется не ради получения значения, а ради осуществления игры, которая, меняя форму, изменяет и смысл»;
- постмодернистская ирония «все ставит под сомнение, включая субъективность, которая имитируется в актах высказывания так, что становится неясным, кто жертва иронии, а кто иронизирующий»;
- неопределенность, выраженную во всех видах «неясностей, двусмысленностей, недомолвок», экзистенциальный смысл которой заключается в том, что «человек вяло сопротивляется миру трудностей и неустойчивости и готов довольствоваться маленькими радостями жизни»;
- имманентность как бесконечное множество «культурных текстов, охватывающих реальность, семантически весь архив истории от тайн подсознательного до открытий астрофизики»⁶¹.

В конце XX в. некоторые авторы высказывали опасения, что доминирование иронии в культуре постмодерна породило различные

⁶¹ Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Научное издание. Ростов-н/Д : Фолиант, 2002. — С. 180–240.

общественные, политические и философские проблемы. Так, в знаменитом эссе «E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction» Дэвид Фостер Уоллес обличает цинизм всепоглощающей иронии постмодерна и пишет об усталости американской культуры от сарказма⁶². Несмотря на то, что Д. Уоллес не формулирует конкретных решений проблемы иронии, его творчество порождает литературный тренд, известный как "Новая искренность", который будет по-разному переосмысляться в работах А. Джеймисона, А. Келли, А. Пригова и других авторов; кинокритики У. Бакленд, Дж. Коллинз будут писать о Новой искренности в контексте американского независимого кино.

У. Бакленд предполагает, что вместо упрощенного отказа от иронии и возврата к искренности, Новая искренность предлагает ответ постмодернистской иронии, не отрицая ее: «в диалектическом движении Новая искренность включает постмодернистскую иронию и цинизм; она действует в сочетании с иронией»⁶³. Литературный критик Ли Константину писал о «постиронической» литературе и ее стремлении привить искреннюю эмоциональную вовлеченность читателю, который уже лишился своей наивности⁶⁴. Таким образом, многие исследователи культуры постулируют вопрос: как общаться «искренне», постоянно осознавая то, что ирония способна подрвать все попытки сделать это?

Концепция метамодернизма, предложенная Тимотеусом Верюменом и Робинотом ван ден Аккером, описывает новые культурные тенденции и «неоромантический поворот» в искусстве, который сменил эпоху иронии и цинизма. Данный тезис подвергает критике отечественный философ А. Павлов, отмечая при этом, что несмотря на недостаточный теоретический базис концепции, ее авторы все же смогли «интуитивно нащупать» некие «ключевые,

⁶² Wallace D. F. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. Review of Contemporary Fiction, 1993. — С. 151–194.

⁶³ Buckland, W. ‘Wes Anderson: A “Smart” Director of the New Sincerity?’, New Review of Film and Television Studies, Vol. 10, No. 1, 2012. — С. 1–5.

⁶⁴ Константину Л. Четыре лика постиронии. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 155–178.

но пока еще не вполне очевидные культурные и социальные тенденции»⁶⁵. В 2017 году Т. Верлюмен и Р. ван ден Аккер выпускают сборник статей, объединивший исследователей, которые, по мнению А. Павлова, более качественно прорабатывают теоретически идеи метамодерна.

Формулируя концепцию метамодерна, Т. Верлюмен и Р. ван ден Аккер опираются на понятие «структуры чувства» Р. Уильямса, которое можно определить как «восприятие, эмоцию, столь распространенную, что ее можно назвать структурной»⁶⁶. Авторы подчеркивают, что метамодернизм является преимущественно эстетической концепцией, которая не предлагает решение проблем постмодерна, но является попыткой создать язык, с помощью которого можно описать доминирующую на сегодняшний день «культурную логику»⁶⁷. Структура чувства метамодернизма характеризуется в первую очередь «колебаниями между двумя крайностями или скорее диалектическим движением, неразрывно связанным с противоречивыми позициями, которые оно отрицает – в этом качестве расшатывая и преодолевая их, – но никогда с ними не совпадает»⁶⁸. Полюса, между которыми колеблется метамодернизм, авторы условно называют «постмодернистскими» и «допостмодернистскими», то есть «между иронией и энтузиазмом, между сарказмом и искренностью, между эклектичностью и чистотой, между разрушением и созиданием и т.д.»⁶⁹.

2.2.2. «Quirky» чувствительность в кинематографе

Разделяя взгляды Верлюмена и ван ден Аккера о структуре чувства, которая характеризуется колебанием между противоположными полюсам иронии и искренности, Дж. МакДауэлл формулирует собственную концепцию «причудливого» кинематографа, который характеризуется «модальной комбинацией мелодрамы с комедией; смешением комедийных стилей, таких как

⁶⁵ Павлов, А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. 2018. — С. 1.

⁶⁶ Верлюмен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 24.

⁶⁷ Там же. С. 67.

⁶⁸ Там же. С. 47.

⁶⁹ Там же. С. 48.

юмор с каменным лицом, комедия положений и фарс; визуальный и звуковой стиль, нередко пытающийся понравиться ощущением небрежности, упрощенности и ненатуральности»⁷⁰.

Таким образом, удерживать в напряжении иронию и искренность в кино можно с помощью драматической иронии (и, как следствие, разной степенью иронической дистанции), а также с помощью коммуникативной иронии.

Чтобы отделить понятие «quirky» от метамодернизма, Дж. МакДауэлл обращается к термину «чувствительности» С. Зонтаг, который определяет как «особый взгляд на мир»⁷¹. По мнению Дж. МакДауэлла, чувствительность понятие более конкретное по сравнению со структурой чувства, но более всеобъемлющее и расплывчатое, чем жанр или стиль⁷². Он использует понятие чувствительности так же, как и Дж. Сконс, отмечая, что «quirky» фильмы, как и «умное» кино, можно сгруппировать по их особому «способу смотреть на вещи и ощущать их»⁷³. Таким образом, чувствительность определяется с точки зрения взаимодействия тематических, стилистических и тональных качеств, а также может быть отнесена к более широкому историческому и культурному контексту⁷⁴.

Сам по себе конфликт иронии и искренности не является чертой, присущей исключительно современной культуре. Дж. МакДауэлл упоминает фильмы Макса Офюльса, которые характеризовали как уравнивающие несовместимые режимы романтизма и иронии, приводит в пример уже упомянутую романтическую иронию Ф. Шлегеля, Дон Кихота М. Сервантеса, а также Шекспира, диалоги Сократа и т.д.⁷⁵ Искренность, таким образом,

⁷⁰ МакДауэлл Дж. *Метамодерн, «quirky» и кинокритика*. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 67.

⁷¹ MacDowell, J. *Quirky: Buzzword or Sensibility?* In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis. *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — С. 64.

⁷² Там же. С. 90.

⁷³ Там же. С. 91.

⁷⁴ Там же. С. 91.

⁷⁵ Там же. С. 80.

понимается по-разному в зависимости от исторического контекста. Для современного типа искренности характерно тяготение к темам детства и невинности в качестве ответа на цинизм и разочарованность постмодерна, который следует понимать не столько как эпоху, но как структуру чувства. Другими словами, структуры чувства постмодерна и метамодерна могут *существовать вместе*, что также отмечали Т. Верлюмен и В. Аккер. Также Дж. МакДауэлл предполагает, что детское подобие «quirky»-чувствительности служит выходом из позиции культурного превосходства, которое ассоциируется с более ироничными формами инди-фильмом (например, с ранее упоминаемым «умным кино»)⁷⁶.

Однако «невинность» не обязательно трактовать именно как детство в буквальном смысле, так как это могут быть и взрослые герои, которым свойственны некоторые детские состояния: например, «трогательный отказ признать обоснованность цинизма и вероятность неудачи»⁷⁷. Зависимость «quirky»-кино от определенного комедийного обращения «требуется, чтобы мы рассматривали художественный фильм как одновременно абсурдный и трогательный, персонажей — как жалких и симпатичных, мир — как искусственный и правдоподобный»⁷⁸.

В «quirky»-кино мы занимаем определенную ироническую дистанцию по отношению к главным героям и считаем их ниже нас по силе и интеллекту. В то же время полная преданность этих героев своим идеям, заранее обреченным на провал, неявно позиционируется как достойная похвалы, что приводит к постоянно противоречивому тональному регистру иронической отстраненности и нежного сочувствия. Подобная тональность наиболее явно прослеживается в фильмах «Милая Фрэнсис», «Гринберг» и «Госпожа Америка».

⁷⁶ Там же. С. 80.

⁷⁷ Там же. С. 91.

⁷⁸ МакДауэлл Дж. Метамодерн, «quirky» и кинокритика. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 67.

2.2.3. Постирония в кино

Л. Константиноу, опираясь на У. Бакленда, предлагает не противопоставлять иронию искренности, а заняться дальнейшим исследованием иронии и ее переоценкой: «Этот проект я называю постиронией. Сторонники постиронии не ратуют за банальный возврат к искренности – потому что не выступают с позиций антииронии, – а скорее хотят сохранить постмодернистские критические озарения (в различных сферах), при этом преодолев их тревожные измерения»⁷⁹.

Таким образом, постирония представляет собой усилия, направленные на то, чтобы выйти за рамки проблем, которые ирония создала в современной культуре. Ли Константиноу выделяет четыре актуальные тенденции в литературе и частично в кинематографе: *мотивированный постмодернизм*, *доверчивая метапроза*, *постироничный Bildungsroman* и *реляционное искусство*. Названные тенденции представляют собой четыре реакции на иронию постмодерна как форму и на иронию постмодерна как содержание. Ирония постмодерна как форма обозначает “ироничные стили, жанры и способы презентации”; ирония постмодерна как содержание заключает в себе “ироничные социальные явления, институты, доктрины, теории и позиции, способные стать предметом обсуждения”⁸⁰.

На наш взгляд, только две из вышеназванных тенденций – доверчивая метапроза и реляционное искусство – свойственны в большей или меньшей степени фильмам Ноа Баумбаха.

Доверчивой метапрозой Ли Константиноу называет такое соотношение формы и содержания, которое «с одной стороны, заключает в себе иррелиалистические или антиреалистические тенденции постмодернизма», с другой — пытается возродить «вечные истины» модерна, но стремится делать

⁷⁹ Константиноу Л. Четыре лика постиронии. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 155.

⁸⁰ Там же. С. 155–160.

это нетривиально⁸¹. Данный вид постиронии коррелирует с понятием коммуникативной иронии Дж. Макдауэлла, которая представляется как некая «рефлексия» или «взгляд» фильма на самого себя в контексте его отношений с дискурсом; фильм, таким образом, словно «притворяется», что использует конвенции как конвенции⁸². Автор вступает в диалог с реципиентом, сознательно конструируя наивность. Форма постмодерна позволяет, таким образом, использовать иронию не для разрушения искреннего обращения, а лишь для сохранения некоторых критических озарений.

Реляционное искусство, в свою очередь, представлено в кинематографе в таких жанрах как мамблкор и мокьюментари и характеризуется «реалистической, минималистской формой, которую авторы используют для описания реальности постмодерна»⁸³. Отказываясь от гипертрофии иронического или наивного тона, автор фокусируется на двойственных нормах современности, в которых сложно ориентироваться. Реляционное искусство характеризуется эстетикой неудобства: описание реальности постмодерна призвано внушить чувство неловкости. Такие произведения могут быть восприняты реципиентом не только гиперреалистические, но и как наивные или любительские. Так, реляционное искусство стремится размыть границу между художественным вымыслом и правдой жизни.

Так как Ноа Баумбах в своих фильмах уравнивает сентиментальную и циничную тональности, он обращается в том числе к методам реляционного искусства: в предыдущей главе мы упоминали влияние мамблкора на стиль режиссера. Скептический тон, связанный с постмодернистским содержанием, наиболее явно выражен в таких фильмах как «Марго на свадьбе», «Гринберг», «Кальмар и кит». В фильме «Милая Фрэнсис» Баумбах комбинирует приемы доверчивой метапрозы и реляционного искусства для конструирования

⁸¹ Там же. С. 168.

⁸² MacDowell, J. *Irony in Film* / J. MacDowell. – London: Palgrave Macmillan, 2016. — С. 67.

⁸³ Константину Л. Четыре лика постиронии. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 170.

характерной «горько-сладкой» тональности. Таким образом, режиссер с помощью средств постиронического искусства демонстрирует условность границ между критикой и сочувствием, насмешкой и солидарностью.

ГЛАВА 3. Режиссерские стратегии работы с тропом иронии в фильмах Ноа Баумбаха

3.1. Дисфункция семейных отношений как объект иронии

3.1.1. Жанровые особенности и тональность фильмов семейного цикла

Тема дисфункциональных семейных отношений является одной из центральных в карьере Ноа Баумбаха. Режиссер изучает «токсичные» модели отношений между супругами, родителями и детьми, братьями и сестрами в фильмах «Кальмар и кит», «Марго на свадьбе», «Пока мы молоды», «Госпожа Америка», «Истории семьи Майровиц», «История о супружестве». Герои большинства вышеназванных кинокартин – нарциссичные и часто непризнанные писатели, скульпторы, режиссеры, которые в силу своих комплексов эмоционально травмируют детей, соперничают с братьями, сестрами, родителями или иным образом причиняют психологический дискомфорт своим родственникам.

К. Перкинс предполагает, что внимание американского инди-кино к семье и семейной политике проистекает из возросшего количества разводов и интереса к терапевтической культуре, которые были характерны для Америки в 1990-е и 2000-е годы⁸⁴. Образы родителей, братьев, сестер и других родственников становятся, зачастую, мощной силой, способной вызывать эмоциональные страдания посредством отстранённости, эгоцентризма, ревности, бестактности и насмешек. Анализируя, в частности, фильм «Кальмар и кит», К. Перкинс развивает тезис Делеза о том, что дисциплинарная культура находится в упадке, и демонстрирует, как американское «умное» кино исследует неудачные попытки восстановить «дисциплинарную структуру семьи»⁸⁵. Однако замечание о том, что эти попытки являются неудачными, актуальны скорее для первых двух фильмов семейного цикла: «Кальмар и кит» и «Марго на свадьбе». В более поздних работах Ноа Баумбаха покажет, как герои с большим или меньшим

⁸⁴ Perkins, C. *American Smart Cinema*. Edinburgh University Press, 2012. — С. 81.

⁸⁵ Там же. С. 81.

успехом преодолевают свои комплексы и детские травмы и налаживают отношения с родственниками.

Несмотря на то, что в центре внимания Баумбаха находятся болезненные, травмирующие отношения между эгоцентричными персонажами, часто поднимаются темы развода («Кальмар и кит», «Брачная история») или смерти родителей («Истории семьи Майровиц»), во всех вышеперечисленных фильмах драма смешивается с комедией в разных пропорциях. Иногда за счет такого сочетания режиссер конструирует скептический, циничный тон («Кальмар и кит», «Марго на свадьбе»), а иногда наличие комедийных условностей или ироничного тона не мешает общему сентиментальному настроению («Истории семьи Майровиц», «Брачная история»).

Далее мы рассмотрим, как меняется тон фильмов в зависимости от того, каким образом в них коррелируют циничная ирония и сентиментальное измерение.

Так, фильм «Марго на свадьбе» стал одним из самых холодных и скептических по тону в карьере Баумбаха. Критики отмечают, что его нельзя однозначно классифицировать как комедию или драму⁸⁶. Автор статьи «Dysfunction dissected, spiked with comedy» К. Рики определяет фильм как «трагедию, пронизанную комическими моментами»⁸⁷, М. Рехтшафен в своей рецензии пишет об «абсурдистском приступе иронии»⁸⁸.

Как и в «умном» кино Дж. Сконса, здесь мы наблюдаем достаточно высокую степень отстраненности по отношению к главной героине фильма. В галерее нарциссов Ноа Баумбаха, состоящей из плохих супругов, плохих родителей, плохих братьев и сестер, портрет Марго выделяется сильнее других своей мрачностью. Известная в узких кругах писательница возвращается в дом детства на свадьбу сестры Полин. Их воссоединение происходит болезненно:

⁸⁶ Davis S. Margot at the Wedding. A movie review. URL: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2007-12-14/570810/>

⁸⁷ Ricky K. Dysfunction dissected, spiked with comedy. URL: https://www.inquirer.com/philly/entertainment/movies/20071120_Fasten_your_seat_belts_and_check_the_airbags_.html

⁸⁸ Rechtshaffen M. Margot at the Wedding. Hollywood Reporter, 2007. — С. 49.

Марго оскорбляет друзей Полин, настаивая на том, что их сын страдает аутизмом; выдает секрет, что Полин беременна; нагнетает напряженность с соседями и разжигает войну. Брак самой Марго также находится на грани распада: она планирует оставить сына-подростка с мужем и жить отдельно. Трудно сопереживать Марго и испытывать к ней симпатию, так как на протяжении всего фильма она отравляет жизнь своих родственников и отношения между ними, не осознавая своей вины.

Марго подвергает критике каждый аспект жизни Полин, а та, в свою очередь, почти безропотно прощает ей подобное поведение. И все же, на одно мгновение сестры объединяются: они истерически смеются, вспомнив, что их третья сестра была изнасилована тренером лошадей. «Марго на свадьбе» стал вторым фильмом Баумбаха после «Кальмара и кита», где режиссер использует эстетику отвратительного в ироническом ключе. Работая с этой эстетикой, Баумбах показывает, как Марго в поисках материала для своей книги переходит границы интимности. Так, например, Марго буквально залезает в шкафы Полин, роется в ее белье, находит откровенные фотографии сестры и мужа. Она следит за подозрительными соседями, тайком заглядывает в их окно и видит не очень приятную сцену разделывания свиной туши. Стирание границ показано также через отношения Марго с ее сыном-подростком: несмотря на возраст, он продолжает спать в кровати с мамой и рассказывает ей о мастурбации. Более удачной метафорой отсутствия границ и каких-либо сдерживающих факторов является старый автомобиль с неработающими тормозами, за рулем которого обычно сидит муж сестры – Малькольм. Он, как и Марго, не чувствителен к границам, о чем свидетельствует его тайный роман с соседской девочкой-подростком. Но даже несмотря на это Марго представляется в этом фильме более радикальной фигурой: если Малькольм отказывается от этой связи и просит прощения у отца девушки и своей жены, то Марго в принципе не способна признать за собой вины, поэтому именно она и разбивает в итоге машину.



Изображение 1 – Кадр из фильма «Марго на свадьбе» (2007)

Вторая, более очевидная метафора – это большое дерево с гниющими корнями во дворе дома, которое падает прямо на свадебный шатер. В частности, благодаря подобной нарочитости сцена приобретает комический оттенок и становится одним из примеров ситуативной (изобразительной) иронии. Интересно, что дерево спиливает Малькольм (после признания невесте в связи с соседской девочкой), но, по сути, виновником события является Марго. Она разжигает вражду с соседями, которые, в свою очередь, настояли на уничтожении дерева. Так Баумбах показывает, что именно главная героиня является причиной разрушения семьи, а не измена Малькольма. Марго заставляет сестру уехать от жениха, хотя видно, что Полин любит его. Это не первый брак Полин, который разрушился под влиянием главной героини. Марго использовала семейные невзгоды Полин для рассказа, который стал причиной распада первого брака. Тем не менее, Марго и в этом случае отрицает свою ошибку.

Интересным образом Баумбах показывает заблуждение Марго по поводу самой себя в сцене презентации ее книги. Интервьюер (по совместительству ее любовник-писатель) рассуждает об образе отца, который бросил семью и ребенка и является отрицательным персонажем книги. Марго оправдывает его

поступок: «Я всегда представляла себе, что он отождествляет себя со всеми людьми вокруг и поэтому перестает понимать, кто он». По мнению Марго, невозможность самоидентификации является веской причиной для того, чтобы бросить ребенка и заняться поисками себя. Интервьюер спрашивает, насколько это автобиографичный образ. Марго отвечает, что ее собственный отец любил семью, поэтому она никогда бы не написала о нем ничего подобного. Интервьюер отмечает, что имел в виду сходство книжного отца с самой Марго. Главная героиня сначала пытается уйти от темы, но потом просит перерыв и уже не возвращается на презентацию. Эта сцена является подходящей иллюстрацией того, как драматическая ирония помогает раскрыть персонажа и создать комический эффект. Как мы уже упоминали, драматическая ирония – это работа с сопоставлением различных точек зрения, более ограниченных и менее ограниченных. Любовник Марго видит, что она через образ отца в книге пытается оправдать свое намерение бросить сына. В то же время, сама Марго не рефлексировала этого.

Данная сцена не только является ключевой в фильме, но и сводит воедино несколько лейтмотивов кинематографа Баумбаха. Так, режиссер часто работает с темой автобиографичности в художественных текстах и писательской этикой. Жизнь других людей используют родители-писатели в фильме «Кальмар и кит», режиссер-документалист в фильме «Пока мы молоды», девушка-писательница в фильме «Госпожа Америка», скульптор в фильме «Истории семьи Майровиц» и т. д. Большинство исследователей иронии сходятся в том, что иронический эффект представляет собой прежде всего результат отношений между двумя противоположными сущностями⁸⁹. Баумбах на примере работы писателей, режиссеров и скульпторов сталкивает жизнь реальную и вымышленную, и в этом зазоре обнаруживается ирония. Второй лейтмотив – это проблема самоидентификации и искаженный взгляд героя на самого себя. Третий, менее явный конкретно в этой сцене, но один из важнейших в творчестве режиссера –

⁸⁹ Скалдина С.Н. Визуализация иронии в кино: актуальные исследования. Артикульт. 2016. — С. 56.

психологическая терапия. В данном случае фигуру терапевта заменяет любовник Марго, который позволяет ей взглянуть на себя со стороны и отрефлексировать желание избавиться от сына по причине собственного эгоизма. Скорее всего, именно это событие определяет финал фильма: Марго сначала отправляет сына к отцу на автобусе, но в итоге догоняет его и в последний момент отправляется в путь вместе с ребенком.

Финальная сцена оказывается единственной сентиментальной по тону. Персонаж обретает шанс на некую реабилитацию в глазах зрителя, однако это не сильно влияет на общую циничную интонацию. По нашему мнению, для конструирования метамодернистской чувствительности в этом фильме не хватает по-настоящему трогательных сцен. Баумбах за исключением последней сцены не показывает Марго с положительной стороны, сосредотачиваясь на ее нарциссизме, что является препятствием для создания эмоционального вовлечения. Второстепенные персонажи также не вызывают сочувствия, так как им либо не хватает экранного времени для раскрытия (как в случае с мужем Марго), либо они показаны слишком недалекими (Полин, Малькольм и другие). Таким образом, высокая степень отстраненности не позволяет маятнику колебаться между иронией и искренностью, склоняя его к ироничному, скептическому полюсу.

Работая с той же темой – встречей сестер и братьев спустя много лет размолвки – Баумбах более удачно соединяет иронию и искренность, комическое и трагическое в фильме «Истории семьи Майровиц». Гарольд – престарелый и не очень успешный скульптор с тремя детьми от разных браков. Неврозы и непризнание творца оставили заметные шрамы в судьбах его уже взрослых детей. По случаю тяжелой болезни Гарольда (и впоследствии смерти) два брата и сестра собираются вместе и решают дальнейшую судьбу его имущества и произведений.

Гарольда всегда больше интересовало искусство, но не собственные дети. Он вел с ними так, что теперь, когда они стали необходимы старику, им непросто общаться с ним. Старший Дэнни отказался от работы в пользу воспитания

дочери и теперь злится, когда его сравнивают с успешным в карьере братом, а Мэттью страдает от того, что стал преуспевающим финансистом, а не талантливым творцом, как того хотел его отец. Хуже всего приходится их сестре Джин, которая не смогла построить ни личную жизнь, ни карьеру. Несмотря на то, что дети недолюбливают друг друга, они все же преодолевают свои детские обиды и оказываются способными наладить отношения. Даже Гарольд, неспособный к эмпатии и самый нарциссичный среди других персонажей, тем менее вызывает симпатию и сочувствие. Баумбах высмеивает его снобизм, показывая, что разрекламированные скульптуры Гарольда представляют собой просто склеенные вместе деревянные блоки. Тем временем старший сын Дэнни искренне восхищается творчеством отца, пытаясь добиться его расположения. Дэнни инфантилен, никогда не работал, все время ходит в коротких шортах и любит играть на фортепиано. Далекое не случайно, что роль Дэнни исполняет известный комедийный актер Адам Сэндлер. Возможно, подобный кастинг необходим Баумбаху для создания особой чувствительности его фильмов: мы должны, с одной стороны, иронически дистанцироваться от персонажей, смеяться над их инфантильностью, но в то же время иметь возможность эмоционального вовлечения в нужный момент. Этому герою действительно хочется сопереживать, когда мы видим, как наивно и настойчиво он пытается заслужить одобрения отца.

По тону «Истории семьи Майровиц» резко контрастируют с фильмом «Марго на свадьбе». Разница заметна уже визуально, в цветовой палитре: «Марго на свадьбе» снят преимущественно в пасмурную погоду, в холодных оттенках; в «Историях» используются теплые, светлые тона и яркий солнечный свет.

Хотя фильм было бы более правильно классифицировать как драму (по фабуле), он довольно светлый и сентиментальный по тональности, а во многих сценах Баумбах задействует элементы откровенной комедии. Внутрисемейные



Изображение 2 – Кадр из фильма «Истории семьи Майровиц» (2017)

конфликты, мрачные тайны (история о сексуальном домогательстве) и сама смерть показаны с большой степенью юмора, но скорее доброжелательного, чем циничного и едкого. Так, консультант в больнице, перечисляет список фраз, которые можно было бы сказать умирающему родителю, с такой интонацией, как если бы это был какой-нибудь список покупок. Само прощание показано и смешным, и сентиментальным: внучка Гарольда включает с телефона уже ушедшему дедушке очень приторную поп-песню, которую тот любил. Крупным планом плачущей внучки под звуки поп-хита Баумбах доводит до предела душещипательность сцены, трансформируя ее в комедийную. История с Джин о сексуальном домогательстве и вовсе превращается в фарс: виновником оказывается дедушка, который сейчас уже еле-еле передвигается с помощью трости. Дэнни и Мэтью решают отомстить ему за сестру и, по-детски злорадствуя, проходятся палками по его машине. Джин, увидев это, говорит: «У него деменция».

Образ Джин сам по себе комичен. Она всегда невозмутима и с каменным лицом произносит свои реплики. На вопрос своей племянницы Элизы, что у нее нового в жизни, отвечает: «Я испекла печенье, а еще наступила в дерьмо». Элиза тоже является чисто комедийным персонажем. Она снимает откровенные порно-

ориентированные фильмы, в которых сама появляется обнаженной, и показывает их в кругу семьи. Баумбах противопоставляет ужасность ее фильмов (фрагменты которых мы видим) с восторженной похвалой в их адрес. Не случайно, что безэмоциональная неудачница Джин впоследствии станет актрисой в фильмах своей племянницы. Здесь ирония как на уровне сюжета – флегматичная женщина находит себя в съемках разнузданных студенческих фильмах – так и на визуальном уровне (кадры с ней выглядят, само собой, крайне комично).

В целом все сцены фильма можно разделить на три типа. Первые откровенно комедийные, подобно описанным выше. В них комический эффект достигается с помощью игры актеров, диалогов или монтажных склеек. Так, Дэнни, играя с отцом в бильярд, говорит: «Помню, как месяц откладывал деньги на этот кий к твоему дню рождения». Резкая склейка – и Гарольд с громким нецензурным возгласом разбивает кий вдребезги после неудачной попытки забить шар. В некоторых моментах ирония проявляется более тонко: Дэнни пытается подобрать пароль к компьютеру отца и тот говорит ему попробовать «Мэттью». Второй тип – милые сентиментальные эпизоды семейной жизни: персонажи исполняют частушки о них самих, смеются над фильмами, готовят друг другу съедобную и не очень еду. Третий тип – это чисто драматические эпизоды, лишенные любого юмора, в которых максимально обнажается конфликт между героями. Одной из самых сильных сцен фильма является ссора Гарольда с его самым любимым сыном – Мэттью, который признается, что был крайне несчастлив, несмотря на постоянное внимание отца: «Какая разница, сколько я зарабатываю, если ты не уважаешь то, чем я занимаюсь». Однако таких моментов в фильме не много, а эффект большинства из них сводится на нет комедийными условностями, часто сознательно. В этой сцене ссоры Гарольд никак не может завести свою старую машину, из-за чего вынужденно слушает излияния Мэттью, а наиболее экспрессивный момент Баумбах прерывает резкой склейкой, не давая своему герою закончить фразу. Подобное обрывание сцены в самой эмоциональной точке несколько раз повторяется в фильме. Ноа Баумбах, стараясь не переборщить с драматизмом, мешает зрителю полностью

погрузиться в тяжелую эмоциональную сцену. В то же время, из-за доминирования сентиментальных эпизодов, фильм не становится уморительной комедией.

Таким образом, «Истории семьи Майровиц» отличаются «мягким» тоном, в ущерб «горькому». Однако напряжение между комическим и трагическим все же присутствует и реализовано более эффективно по сравнению с «Марго на свадьбе». По нашему мнению, фильм можно считать метамодернистским, так как в нем присутствует равновесие между иронической дистанцией и эмоциональной вовлеченностью по отношению к персонажам.

Тем не менее, ни в «Историях семьи Майровиц», ни в «Марго на свадьбе» Ноа Баумбах не смог создать ту особую чувствительность, которая есть в одном из его первых фильмов «Кальмар и Кит». Хотя эта и третья по счету полнометражная работа режиссера, именно она стала первым «настоящим» фильмом, в котором он обрел свой истинный голос⁹⁰. Жестокий, веселый и одновременно трогательный, «Кальмар и Кит» глазами двух братьев-подростков показывает развод родителей, писателей из Бруклина. Фильм во многом автобиографичен: Баумбах действительно вырос в Бруклине в 1970-х годах, один из четырех братьев и сестер, чьи родители зарабатывали на жизнь писательством (его отец Джонатан писал романы и рассказы, в то время как его мать Джорджия Браун работала в «Village Voice»)⁹¹. Это сентиментальное и в то же время откровенное детское видение сообщества интеллектуалов в Парк-Слоуп, представителей которого называют «haute boho» (высокое бохо)⁹².

Отец Бернارد – высокомерный профессор английской литературы и писатель, чья карьера оказывается под угрозой из-за кризиса среднего возраста. Карьера матери Джоан, напротив, быстро развивается: ее рассказы резко становятся популярными и публикуются в престижном издании, что вызывает

⁹⁰ Foundas S. Noah Baumbach Dialogue with Scott Foundas. URL: <https://walkerart.org/magazine/noah-baumbach-dialogue>

⁹¹ Parker I. Noah Baumbach's New Wave. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/04/29/happiness>

⁹² Hoberman, J. The Squid and the Whale. The Village Voice [New York], 2005. — С. 34.

раздражение и зависть Бернарда. Уже с первых кадров фильма Баумбах задает оппозицию между членами семьи, показывая теннисный матч. Отец и старший сын Уолт играют против матери и младшего сына Фрэнка. Изначально обстановка игры настраивает на домашнюю уютную сцену, но с первых минут



Изображение3 – Кадр из фильма «Кальмар и кит» (2005)

фильма чувствуется напряжение. Отец подает мяч как-то слишком агрессивно, и после каждой такой подачи его лицо все сильнее покрывается потом. Мать постоянно бросает укоризненный взгляд на мужа, и когда мяч, которым он ударяет, приземляется ей на грудь, она берет свое снаряжение и уходит прочь. Дети остаются на корте и смотрят, как их родители ссорятся, а гневный шум усиливается эхом, отражающимся в сводах арены. Супружеские отношения в итоге сводятся к горькому начислению очков, и дети невольно становятся участниками игры, правил которой они не понимают.

Позднее, когда родители сообщают новость о том, что они расстаются, 16-летний Уолт обвиняет маму. Он предполагает, что мама бросила папу, потому что его недавние «экспериментальные» романы потерпели неудачу с коммерческой точки зрения. Унаследовав отцовское самомнение, Уолт послушно присутствует на семинарах своего отца в колледже и искренне повторяет его суждения о литературе, что все время иронично подчеркивает

Баумбах. Младший брат Фрэнк все еще ребенок, поэтому он остается на стороне матери.

Интересно, как Ноа Баумбах уравнивает в этом фильме несколько состояний. Это нежность, с которой показан хрупкий детский мир, его уязвимость. Он постепенно разрушается, когда дети впервые видят родителей несовершенными. Ручной подвижной камерой Баумбах очерчивает сменяющиеся друг друга остановки метро, которые братья вынуждены проезжать между домом матери и новой квартирой отца. Это насмешка над снобизмом Бернарда и Уолта, который подражает ему, называя произведение Ф. С. Фицджеральда «слабым творением», а «Метаморфозы» Кафки шедевром. Это безжалостное разоблачение наивности и идеализма Бернарда с его нелепыми попытками сохранить брак.

В одном из эпизодов, до развода, Уолт и Фрэнк дуэтом исполняют для родителей популярную песню группы Pink Floyd «Hey You». Милая и трогательная сцена становится ироничной, когда отец спрашивает Уолта: «Сам написал?». Тот отвечает утвердительно, и Берnard с серьезным видом, искренне ничего не подозревая, заключает: «Очень глубоко, очень интересно». Таким образом, Баумбах высмеивает и готовность Уолта присвоить себе чужое произведение, и наивность Бернарда, который верит, что его сын способен написать такую песню, и одновременно снобизм Бернарда с стремлением дать всему исчерпывающую оценку. В итоге Уолт исполняет эту песню на конкурсе талантов и побеждает, после чего его разоблачают, забирают приз и отправляют к школьному психологу.

Психологическая терапия часто становится объектом иронии у Баумбаха. Сила терапевтов и их возможное злоупотребление этой властью цинично высмеиваются (Бернард, например, обвиняет в разводе психотерапевта Джоан, с которым она завела роман). Ироничное отношение Баумбаха к психологической терапии – одно из самых сильных совпадений его работ с фильмами Вуди Аллена. Так, героиня Дайан Китон в «Манхэттене» аналогично находится в зависимости от фигуры психотерапевта. Пародируется и процесс терапии у

школьного психолога и та скорость, с которой к Уолту приходят откровения. Несмотря на комичность, с которой показан разговор Уолта с терапевтом, это становится переломным моментом для подростка и ключевым эпизодом фильма, который раскрывает смысл названия. Уолт рассказывает, как ходил с мамой в музей естественной истории и боялся экспозиции, которая представляла битву кальмара и кита, страшных подводных монстров. Уолт закрыл глаза, и тогда мама словами описала ему экспозицию: «Было все равно страшно, но как-то меньше. Было даже смешно». В то же время психолог отмечает, что Уолт не упоминает отца, рассказывая о детстве. После этого разговора друг за другом следуют несколько эпизодов, показывающих резкое взросление Уолта и перемену его отношения к отцу и матери.

По нашему мнению, ключевой пункт, который позволяет классифицировать «Кальмар и кит» как метамодернистское произведение – это постоянные колебания скептического и оптимистического отношения к семье. Подобное колебание есть и в других фильмах Баумбаха на семейную тематику, но здесь оно проявлено наиболее остро. В одной сцене Ноа Баумбах высмеивает любовника Джоан, не слишком интеллектуально развитого теннисиста Ивана, который готов забрать себе старую одежду Бернарда, а в другой сцене мы видим откровенный и трогательный разговор Джоан со старшим сыном и его готовность услышать и принять позицию матери. Ноа Баумбах показывает, что не измена Джоан разрушила семью, а заикленность Бернарда на себе, его неумение услышать другого, невозможность порадоваться успеху жены. Уолт повзрослел и разочаровался в авторитете отца, которому подражал. Когда Берnard по глупости попадает в больницу, Баумбах с предельным реализмом показывает, как неловко чувствует себя Уолт, держа отца за руку и поправляя его подушку. Уолт говорит, что не хочет больше жить с ним, на что Берnard предлагает повесить в его комнате больше плакатов. Уолт буквально сбегает из больницы и окончательно принимает сторону матери, которая теперь представляется ему более честной. В финале мы наблюдаем за тем, как Уолт

приходит в музей и смотрит на экспозицию кальмара и кита, которой так боялся в детстве.

Таким образом, скепсис, критическая оценка и просвещенная наивность становятся элементами единой структуры, которую можно назвать «Новой искренностью», «постиронией» или «метамодернизмом». Ранее мы упоминали, что в метамодернистской структуре чувства, согласно Т. Верлюмену и Р. Аккеру, диалектическое движение между двумя крайностями расшатывает оба полюса, но никогда с ними не совпадает. Мы считаем это положение справедливым как для описанных ранее фильмов «Истории семьи Майровиц» и «Кальмар и кит», так и для тех, которые будут приведены ниже.

3.1.2. Анализ фильма «Брачная история» (2019)

Подводя итог анализу фильмов семейного цикла, рассмотрим, как Ноа Баумбах работает с иронией в фильме «Брачная история». Само название иронично, ведь рассказ пойдет не столько об истории брака, сколько об истории развода. На этот раз она будет показана глазами родителей, а не детей. Как и в большинстве фильмов режиссера, главные герои фильма – это живущие в Нью-Йорке интеллектуалы из мира искусства. Однако на этот раз Баумбах не высмеивает нарциссизм и снобизм творческих людей как в фильмах «Кальмар и кит», «Марго на свадьбе» или «Пока мы молоды». Главные герои на этот раз не инфантильные невротики, а сильные, равные друг другу и талантливые личности. Мы не чувствуем, что они «ниже нас по силе и уму»⁹³, как некоторые из персонажей «Историй семьи Майровиц». Чарли – нью-йоркский театральный режиссер, у которого есть ребенок и жена-актриса Николь. В свое время Николь была кинозвездой, но с тех пор, как она встретила Чарли и стала матерью, она довольствуется жизнью в тени талантливого и успешного мужа. Спустя восемь

⁹³ МакДауэлл Дж. Метамодерн, «quirky» и кинокритика. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 67.

лет брака Николь хочет переехать в Лос-Анджелес вместе с ребенком, чтобы сняться в сериале, но Чарли отказывает, невольно обрекая их на столкновение и длительную судебную тяжбу. Нельзя сказать, что Николь и Чарли лишены недостатков. Это сложные, противоречивые личности, не всегда справедливые по отношению друг к другу, и зрителям трудно занять чью-либо сторону в их конфликте.

В «Брачной истории» Ноа Баумбах конструирует ту самую чувствительность, которую западные критики называют «sorry sweetness» (жалкой сладостью)⁹⁴ или «bittersweet» (горьковато-сладкой)⁹⁵. Баумбах создает очень камерный, интимный мир двух людей, чувства которых угасают. В этом фильме режиссер не стремится снизить эмоциональный накал драматических сцен, как в «Историях семьи Майровиц», а, напротив, максимально обостряет конфликт. В «Брачной истории» есть эпизоды, в которых правдоподобно передана боль разлюбивших друг друга Николь и Чарли. Так происходит, например, во время продолжительной сцены, когда формальный обмен вежливостями разведенных супругов и их попытка договориться о том, у кого будет сын на этой неделе, переходит в беспощадную череду горьких взаимных обвинений: «Ты задушил меня!», «Каждый день я просыпаюсь и надеюсь, что ты умерла!».

⁹⁴ Han K. There are no heroes or villains in Netflix's Marriage Story. Adam Driver and Scarlett Johansson chart the death of a relationship. URL: <https://www.polygon.com/2019/12/6/20999222/marriage-story-review-netflix-adam-driver-scarlett-johansson-noah-baumbach>

⁹⁵ Lawson R. Marriage Story Review: Adam Driver and Scarlett Johansson Are a Thrilling Double Act. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/08/marriage-story-movie-review-adam-driver-scarlett-johansson>



Изображение 4 – Кадры из фильма «Брачная история» (2019)

Начиная с общих и средних планов режиссер переходит к крупным и сверхкрупным. Темпоритм сцены также постепенно нарастает: средние планы сменяют друг друга достаточно медленно, а в момент кульминации крупные планы быстро мелькают. Ближе к концу сцены Ноа Баумбах еще больше усиливает драматичное настроение, используя печальный саундтрек Р. Ньюмена «Shouting and Shopping».

Если до этого фильма Баумбах часто иронически утрировал себялюбие и снобизм творческих личностей, то здесь комплекс непризнанного гения становится центральной движущей силой без всякой иронии. Николь, которая всегда чувствовала, как талантливый муж подавляет ее, не давая возможности реализоваться самой, теперь затевает войну, которая негативно сказывается на их общем сыне. Оба родителя тратят огромные деньги на адвокатов, которые могли бы пойти на оплату колледжа Генри. Недостатки Чарли и Николь почти не обыгрываются комически – это максимально приближенные к реальности живые образы. Объектом насмешек здесь становятся второстепенные персонажи: социальные работники, адвокаты по разводам, съемочная группа из Лос-Анджелеса и т. п.



Изображение 5 – Кадр из фильма «Брачная история» (2019)

Так, уже само появление женщины из органов опеки на экране выглядит комично. Раздается звонок, Чарли открывает дверь и видит перед собой пустой двор. Он поворачивает голову, где в неподвижной позе робота стоит женщина, почти вплотную к стене. Она разговаривает механическим, неживым голосом, лицо не выражает никаких эмоций, а само ее присутствие в доме выглядит откровенно неестественным и чужеродным. Эту искусственную атмосферу идеального семейного ужина постепенно начинает накалять Генри, который просит отца показать «фокус с ножом». Чарли, играющий роль безукоризненно хорошего родителя, пытается сгладить углы: «Такого не стоит делать за ужином. И вообще не стоит». В итоге, пока Генри находится в другой комнате, Чарли достает нож, чтобы показать социальному работнику, и случайно оставляет порез на руке. Он делает вид, что все в порядке и ничего не произошло. Тем временем, кровь уже пропитала весь рукав и капает на пол. Гостя тоже как будто бы не замечает этого, но при этом пятится назад, когда Чарли пытается помочь ей надеть сумку на плечо. Баумбах доводит происходящее до абсурда: пока социальная работница не может справиться с замком от двери, окровавленный

рукав Чарли оказывается почти вплотную к лицу женщины, приводя ее в оцепенение.

Как уже говорилось, у Баумбаха объектом иронии часто становятся психотерапевты. В начале «Брачной истории» семейный психолог просит Чарли и Николь написать список вещей, которые они любят друг в друге, а потом зачитать вслух. Для Николь подобное действие выглядит насквозь фальшивым, поэтому она бросает колкость в адрес психотерапевта и уходит с сеанса. Таким образом, в «Брачной истории» Баумбах высмеивает все неестественное, натужное, все, что лишено подлинных эмоций и человечности. Адвокаты по разводам – те же самые роботы, которые за деньги готовы извратить любую мельчайшую деталь и обратить ее против одного из супругов. Это с иронией показано в сцене, когда адвокаты Чарли и Николь ведут переговоры, пытаясь решить вопрос по опеке. Как только один из ассистентов напоминает адвокатам об обеде, их поведение резко меняется и за секунду они превращаются в обычных людей, выбирая индейку вместо бекона. Нора, адвокат Николь, с улыбкой хвалит профессиональные заслуги Чарли и хлопает его по плечу. Происходит резкая смена тональности: напряженный спор в рамках одной сцены сменяется непринужденным дружеским диалогом. Баумбах показывает растерянные лица супругов, для которых такая быстрая перемена выглядит необычно.

Необходимость соблюдать формальности бракоразводного процесса для Чарли и Николь становится настоящей пыткой. Лучше всего это проиллюстрировано в сцене, когда Чарли должен получить желтый конверт с документами. Так как по закону Николь не имеет права самолично передавать его, она просит свою сестру Кейси сделать это. Так как Кейси – тоже актриса, карьера которой не сложилась, она воспринимает это задание как пробы к спектаклю. Николь подчеркивает, что формальности не обязательны, но Кейси просит дать ей время порепетировать. За всем этим наблюдает их мать (тоже актриса): «Пусть Николь сыграет Чарли». Николь риторически восклицает: «Зачем репетировать? Это же не спектакль!». Тем не менее, передача конверта

именно в постановку и превращается. Когда появляется Чарли, Кейси заметно нервничает и ведет себя неестественно (это объясняется также и тем фактом, что Чарли – известный режиссер). В итоге простая передача конверта превращается в странный фарс. Не случайно большинство героев связаны либо с театром, либо с кино: Ноа Баумбах использует эту среду, чтобы показать, как глупо выглядят попытки перенести игру в настоящую жизнь. Так и сам Чарли провалил ужин с социальным работником именно по той причине, что слишком старательно пытался сыграть роль идеального родителя.

Похожий прием Баумбах использует в эпизоде, когда Николь снимается в пилотной серии своего сериала. По задумке авторов этого сериала, она должна на фоне природы держать в руках грудного ребенка и произносить монолог. Вместо ребенка используется муляж. Режиссер просит Николь убрать руку из-под предполагаемой головы, обосновывая это тем, что сложно будет потом нарисовать голову вокруг пальцев. Николь возмущается, ведь по сюжету она хорошая мать и должна уметь правильно держать младенца. Таким образом, Баумбах противопоставляет Николь, которая стремится даже на съемочной площадке быть честной, и съемочную группу, для которой правда жизни может быть нарушена в пользу удобства работы на постпродакшене.

Отдельно мы бы хотели остановиться на сентиментальной, мелодраматической составляющей фильма. В «Брачной истории» Ноа Баумбах работает с эпизодами, призванными растрогать, очень аккуратно. Так, большая часть тех сцен, которые выглядят сентиментальными, часто оказываются ироничными. Например, вернемся к началу фильма, когда мы видим уютные и милые моменты семейной жизни, которые сопровождаются закадровой речью Чарли и Николь о том, за что они любят друг друга. Выясняется, что эту речь они писали на приеме у психотерапевта в процессе развода. Некоторые сцены совмещают в себе и смешное, и грустное одновременно: к примеру, Чарли в костюме Человека-невидимки, который таскает измученного Генри по равнодушному Лос-Анджелесу в безнадежной попытке заполучить ему немного



Изображение 6 – Кадр из фильма «Брачная история» (2019)

конфет на Хэллоуин. В основном, Баумбах работает с маленькими, бытовыми деталями, чтобы передать сохранившиеся теплые чувства героев друг другу: Николь подстригает волосы Чарли по привычке или завязывает его развязавшийся шнурок. В итоге, даже самые эмоционально насыщенные эпизоды не выглядят фальшиво. В одной из заключительных сцен Генри пытается прочесть вслух письмо, которое писала Николь на сеансе психотерапевта. Чарли случайно видит это и помогает ему, читая трогательные слова о себе. Нельзя не отметить, что живые эмоции и правдоподобность этой сцены обоснованы, в первую очередь, безукоризненной актерской игрой. По нашему мнению, решить сентиментальные сцены таким образом, чтобы они выглядели реалистично – одна из сложнейших задач, с которой справляется Ноа Баумбах. Именно благодаря этому режиссер добивается той вышеупомянутой «горько-сладкой» чувствительности, которая уравнивает скептический тон.



Изображение 7 – Кадр из фильма «Брачная история» (2019)

Главная особенность этого фильма, по нашему мнению, заключается в том, что Баумбах делает сцены комичными или сентиментальными без обращения к явным комедийным или мелодраматическим условностям. В «Историях семьи Майровиц» Баумбах работал с известными комедийными актерами, использовал неожиданные монтажные склейки для усиления иронического эффекта, а сентиментальные сцены утрировал (например, когда отец и дочь за фортепиано дуэтом исполняли слишком трогательную детскую песню собственного сочинения). В «Милой Фрэнсис» Ноа Баумбах использовал коммуникативную иронию, добавляя в фильм большое количество мелодраматических условностей с целью разговора о наивном. Нельзя сказать, что в «Брачной истории» Баумбах совсем отказывается от условностей в пользу реализма. Так, мы приводили в пример комичные сцены, такие как ужин с социальным работником или передача желтого конверта. Но все же они не выглядят столь гипертрофированно комедийными как «Историях семьи Майровиц» или мелодраматичными как в «Милой Фрэнсис». Также еще раз подчеркнем, что в характерах главных героев нет каких-либо комически утрированных черт. Такой подход перекликается с понятием реляционного искусства у Л. Константиноу, которое благодаря

реалистичной стилистике отказывается от акцентирования как иронического, так и наивного восприятия. Таким образом, способность Ноа Баумбаха говорить о наивном и трогательном без фальши и излишней «приторности» – один из ключевых факторов, благодаря которому его фильмы можно называть «неоромантическими» или метамодернистскими.

3.1. Ироническая дистанция по отношению к героям с кризисом идентичности

3.2.1. Инфантилизм и просвещенная наивность

Кризис идентичности, проблема самоидентификации и предотвращение взрослой жизни – темы, которые с разных ракурсов исследует Ноа Баумбах почти во всех своих фильмах. Режиссер сделал поиск жизненного пути ключевым компонентом большинства сюжетов, фокусируясь на проблеме принятия возраста. Ноа Баумбах со свойственной ему остротой показывает претенциозность и самообман, которые сопровождают героев в процессе самоидентификации. В «Милой Фрэнсис» инфантильная героиня мечтает о жизни, похожей на кино: конструируя ее внутри себя, подобно Дон Кихоту, она незаметно теряет связь с реальностью. Главный герой «Гринберга» переживает последствия нервного срыва и безуспешно ищет свое место в жизни. Трейси из «Госпожи Америки» пытается повзрослеть, ошибочно принимая за авторитет сводную старшую сестру, а сорокалетние героини фильма «Пока мы молоды» пробуют подражать новым знакомым миллениалам, чтобы почувствовать свою связь с сегодняшним днем. Действие в этих фильмах полностью сосредоточено на процессах, с помощью которых персонажи подвергают сомнению свою жизнь и пытаются ее изменить. Персонажи представлены не с точки зрения грандиозных целей и амбиций, что было бы типично для голливудского кино, а с точки зрения тех проблем, которые они испытывают, справляясь с обычной повседневной жизнью.

Эти герои словно потеряны во времени и ведут себя несоответственно своему возрасту: либо не могут повзрослеть, либо не способны смириться со

старением. Сорокалетние Джош и Корнелия из фильма «Пока мы молоды» переживают сложный период: у Корнелии было уже несколько выкидышей, поэтому ей тяжело видеть, что у их лучших друзей родился ребенок; ее муж Джош, режиссер-документалист, уже десять лет работает над документальным фильмом, который никак не может завершить. Они знакомятся с Джейми и Дарби, молодой парой, олицетворяющей оптимизм юности. Между ними быстро завязывается дружба: Джош покупает смешную шляпу и его фильм начинает стремительно продвигаться, Корнелия записывается на уроки хип-хопа. В конце концов, они даже участвуют в церемонии распития галлюциногенного напитка. Сначала кажется, что «Пока мы молоды» – это обычная комедия о противоречиях поколений, в которой высмеиваются и наивный идеализм эксцентричной молодой пары, и усталость сорокалетних, которые больше не чувствуют себя частью современного мира. Однако ближе к середине повествования проявляются стилистические черты кинематографа Ноа Баумбаха.

Исследуя отношения наставника и протеже – Джоша и Джейми – режиссер привносит в фильм «темный», скептический тон. Джейми тоже снимает документальный фильм, и Джош, который поначалу помогал ему, начинает все больше завидовать своему «ученику». Однако постепенно Джош приходит к пониманию того, что его новый друг – не такой, каким казался. Джейми в тайне от Джоша искажает факты и добавляет в фильм вымышленные события, чтобы подогреть интерес публики. Напряжение между героями постепенно нарастает, и в кульминационной сцене Джош пытается прилюдно разоблачить Джейми и его не честный подход к съемкам. К удивлению Джоша все его близкие люди, включая жену, встают на сторону юного режиссера. Эта сцена является примером мощной эстетики неудобства, основная функция которой – привлечь внимание к тому, как трудно ориентироваться в двойственных социальных нормах. Таким образом, в фильме отражена перемена в отношениях между правдой и вымыслом в эпоху, когда сам смысл этих слов становится размыт. С одной стороны, Ноа Баумбах с иронией показывает нежелание Джоша принять

свой возраст, а с другой – вскрывает глубокие культурные противоречия двух поколений.

В фильме «Госпожа Америка» Ноа Баумбах продолжает изучать поколение Миллениума, рожденное и повзрослевшее в эпоху постмодерна. Как и в его предыдущей работе «Пока мы молоды», тональность «Госпожи Америки» постепенно меняется к середине фильма. Однако если в первом случае можно наблюдать движение от забавной комедии к реализму и меланхолии, то здесь все с точностью наоборот: приземленный тон трансформируется в эксцентричную комедию. Такой подход мотивирован композицией «рассказа в рассказе». Повествование с использованием закадрового текста ведется от лица первокурсницы Трейси, которая пишет произведение под названием «Госпожа Америка» о своей сводной сестре. Так, Ноа Баумбах снова развивает одну из своих основных тем: насколько этично использовать детали из чьей-то жизни для создания произведения? Можно ли считать это предательством?

Чем больше по мере развития сюжета раскрывается образ сестры Трейси – Брук Кардинас – тем больше становится фарса. Брук, свободолобивая жительница Нью-Йорка, полна грандиозных планов и пробует реализоваться сразу в нескольких сферах: ресторанное дело, дизайн, музыка, фитнес. Трейси по началу очарована ей, поэтому первое появление Брук на экране иронически романтизировано: Брук с широкой улыбкой спускается с высокой красной лестницы на Таймс-Сквер, на ней белое пальто и ее волосы развивает ветер. Со временем Трейси замечает, что сестра не очень хороша в реализации своих великих идей. Чем быстрее разрушаются планы Брук, тем успешнее продвигается рассказ Трейси. Итогом становится сатирический портрет поколения миллениалов, воплощенный в лице Брук Кардинас: огромное количество идей вязнет в болоте прокрастинации, а граница между верой в собственную уникальность и нарциссизмом оказывается размытой.

В фильме прослеживаются некоторые черты «quirky»-кино. Помимо того, что его персонажи показаны одновременно «жалкими и симпатичными», можно отметить также общую противоречивую стилистику: абсурдность и

искусственность сочетаются с трогательностью и правдоподобием. Здесь Ноа Баумбах в большей степени отходит от реализма по сравнению с другими работами. Так, сцена, в которой Трейси и Брук уговаривают знакомого инвестировать в их ресторан, представляет собой откровенную буффонаду. В одном пространстве одновременно собирается большое количество персонажей, в том числе абсолютно «лишних» – случайно зашедшие соседи, друзья друзей и т. д. Они становятся свидетелями, а затем и участниками конфликта между Трейси и Брук, когда последняя узнает, что ее жизнь была «украдена» для рассказа. Все вместе они нападают на главную героиню, обвиняя в предательстве. Даже мизансцена напоминает театральную: персонажи неестественно симметрично расположены в пространстве.



Изображение 8 – Кадр из фильма «Госпожа Америка» (2015)

В «Гринберге» Ноа Баумбах также использует закадровый текст, однако теперь это не художественный рассказ, а поток педантичных писем главного героя Роджера о некачественном обслуживании. Он пишет в такие компании, как «American Airlines», «Yellow Pages» и «Starbucks». Через письма Баумбах высмеивает способность Роджера находить недостатки в любой мелочи. Также с помощью этих текстов создаются иронические контрасты между впечатлением, которое Роджер пытается проецировать вербально (зрелого, хорошо

образованного мужчины), и изображениями, которые выдают его детскую сущность (например, когда герой на свой глаз в зеркало через увеличительное стекло, или изо всех сил пытается плыть в бассейне).

На изображении 9 видно, что детская тематика, присущая «причудливому» кино, отражена также и на фоне в качестве рисунков цветными фломастерами. На протяжении всего фильма в кадре периодически будут появляться игрушки, причем не только на заднем плане, но и на уровне сюжета: подруга Роджера подарит ему игрушечную ведьму, которая предназначалась для ее племянницы. Так, Ноа Баумбах подчеркивает инфантильность Роджера, который никак не может адаптироваться к реальной жизни после нервного срыва. Роджер живет в доме брата и пытается наладить общение с Флоренс, которая работает там же няней и выгуливает собак. Иронично, что Флоренс именно няня: она оказывается единственным человеком, способным позаботиться об эгоцентричном Роджере и построить с ним отношения.



Изображение 9 – Кадр из фильма «Гринберг» (2009)

По тональности «Гринберг» скорее «горький», чем «сладкий»: Баумбах подробно воссоздает болезненный, дискомфортный внутренний мир невротичного Роджера Гринберга. Ментально этот персонаж остался в своей юности, когда был популярен и играл в музыкальной группе. С тех пор Роджер как будто остановился в эмоциональном развитии, и режиссер подчеркивает это, помещая героя в компанию подростков, которые употребляют наркотики на

вечеринке. И хотя Роджер чувствует себя в этой среде вполне комфортно, со стороны заметно, что на этом празднике он лишний. И все же, финал неизменно оптимистичен: Роджер Гринберг отказывается от спонтанной поездки на море с двумя юными девочками и приезжает в больницу к Флоренс. Благодаря ей он обретает идентичность и взрослеет.

3.2.2. Анализ фильма «Милая Фрэнсис» (2012)

Фильм «Милая Фрэнсис» также содержит в себе несколько черт, характерных для «quirky»-чувствительности: сочетание мелодрамы и комедии, тяготение к наивности. Однако некоторые аспекты метамодернизма, которые обозначил Ли Константину в своем эссе о постиронии, представляются нам более подходящими для описания тональности этого фильма.

В начале фильма главная героиня Фрэнсис показана как личность, еще не осознавшая потребность самоидентификации. Она описывает себя фразой «еще не настоящий человек». Отчасти причина кризиса идентичности Фрэнсис заключается в том, что она слишком сильно полагается на свою лучшую подругу Софи. Например, Фрэнсис просит ее: «Расскажи мне историю о нас», на что Софи отвечает: «Опять?». Позже Фрэнсис неоднократно говорит людям, что они с подругой «одно и тот же человек, только с разными прическами». Поэтому, когда Софи переезжает из их общей квартиры, Фрэнсис чувствует себя потерянной.

Фильм «Милая Фрэнсис» открывается сценой, снятой в духе французской новой волны: черно-белое изображение, динамичный монтаж, «джамп-каты». Под аккомпанемент «Камиллы» Ж. Делерю из фильма «Такая красotka как я» (1972 г.) Ф. Трюффо две подруги в шутку дерутся, играют на банджо с уличными музыкантами, курят, обнимаются в метро, засыпают в одной постели. Основная тема, таким образом, заявлена с первых кадров: платонический роман главной героини Фрэнсис и ее подруги Софи развивается по всем канонам мелодраматического жанра: идиллия сменяется разрывом, периодом

одинокости героини, и уже после обретения идентичности Фрэнсис неизбежно воссоединяется со своей подругой.

Подобный способ репрезентации дружеских отношений уже сам по себе включает в себе иронию, однако фильм не ставит своей целью деконструкцию жанра мелодрамы. Переосмысляя традиционные приемы постмодернизма, Ноа Баумбах работает с тропом иронии на многих уровнях, но в некоторых ключевых сценах отказывается от иронической тональности вовсе.



Изображение 10– Кадр из фильма «Милая Фрэнсис» (2012)

Фильм “Милая Фрэнсис” перенасыщен интертекстуальными отсылками, в связи с чем можно говорить о его постмодернистской форме. Местом действия Ноа Баумбах выбрал Нью-Йорк, но музыка, черно-белое изображение и костюмы отсылают к уже упомянутой ранее французской новой волне. Отношения Фрэнсис с ее соседями по комнате Львом и Бенджи имеют явные параллели с «Жюлем и Джимом» (1962) Ф. Трюффо; в их общей квартире висит плакат из другого фильма Ф. Трюффо «Карманные деньги» (1976). Друзья Фрэнсис носят шляпу, как у Бельмондо, засовывают сигарету за ухо, а сама Фрэнсис намеренно или ненамеренно подражает Жанне Моро в «Жюле и Джиме», прогуливаясь вдоль Сены. Молодая танцовщица будто бы бессознательно стремится сделать свою жизнь похожей на кино. Переехав на новую квартиру к двум молодым

парням, которые, как и она, ведут жизнь свободных художников, Фрэнсис сравнивает свою жизнь с несуществующим ситкомом «Я и мои мужья». В попытках оказаться еще ближе к мечте, она спонтанно едет в Париж на каникулы, но, вопреки ожиданиям, именно здесь музыка Новой французской волны утихает, сменяясь песней «Every 1's a Winner» британской поп-группы «Hot Chocolate». Одиночество Фрэнсис только усиливается, растут также долги по кредитной карте, но в этом столкновении реальности и кино на самом деле нет едкой авторской насмешки.

Музыка из фильмов Трюффо снова зазвучит, но не в Париже, а на западе, в Сакраменто, где живут родители Фрэнсис. Ноа Баумбах снова использует динамичный монтаж, чтобы показать милые рождественские сцены: пение в церкви, игры с детьми, украшение елки и развешивание гирлянд во дворе, поедание десертов. Таким образом, мечты Фрэнсис все-таки исполняются, хоть и в неожиданных обстоятельствах. Отсылки к Французской новой волне Ноа Баумбах использует не с целью создания иронической дистанции, а для того, чтобы поднять разговор о «вечных истинах», связанных с духовностью, верой, дружбой, любовью. Как упоминалось в предыдущей главе, Ли Константину называет сочетание постмодернистской формы и допостмодернистского содержания доверчивой метапрозой. Этот вид постиронии воспроизводит относительную наивность, но стремится делать это нетривиально, создавая повод для осмысленного диалога между автором и реципиентом.

Ли Константину сравнивал доверчивую метапрозу с перформатизмом Эшельмана, в котором тривиальные ситуации или объекты преодолеваются через форму, осуществляя «вынужденное движение к красоте и трансцендентности»⁹⁶. Показанные в произвольном порядке сцены чистки зубов у стоматолога, купание в ванной, сбор опавших листьев во дворе, выбор джинсов в секонд-хенде – повседневные, банальные действия – вызывают то самое

⁹⁶ Константину Л. Четыре лика постиронии. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамоде́рнизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 155–178.

ощущение “трансцендентности”. Эти сцены обозначают переход Фрэнсис к тому, чтобы перестать создавать кино внутри себя и постепенно адаптироваться к повседневности. В итоге целостность, принятие, духовный рост, которые могут показаться «наивными банальностями», спасут Фрэнсис к концу фильма.

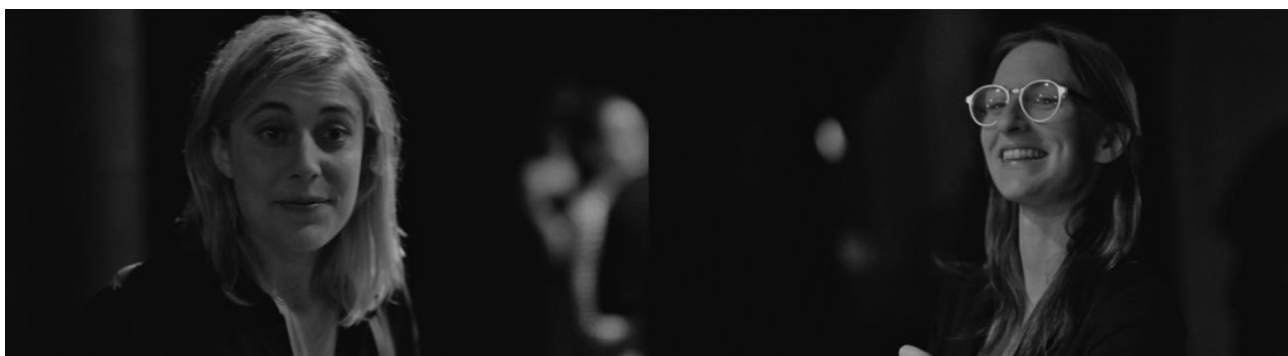
Ноа Баумбах акцентирует внимание на том, как важно было Фрэнсис сепарироваться от лучшей подруги и найти свое собственное место в жизни. После долгих исканий, Фрэнсис соглашается с тем, что она не будет профессиональной танцовщицей, а вместо этого решает стать хореографом. Она также переезжает в собственную квартиру, признав, что они с Софи – не одно и то же. Название фильма в оригинале – неполное имя Фрэнсис, которое символизирует «неполноту» ее личности: «Frances Ha» как шутка, «ха», «ненастоящий человек». В конце фильма она пишет свое полное имя – Фрэнсис Халладей.



Изображение 11– Кадр из фильма «Милая Фрэнсис» (2012)

Ирония, с которой Баумбах изображает экзистенциальное развитие главной героини, не подрывает значимость этого развития. В подтверждение этому можно привести еще одну сцену с использованием коммуникативной иронии, которая более явно стилизована под мелодраму. В финале, когда героиня уже реализовалась в профессии хореографа и поставила танец, Ноа Баумбах

показывает взгляд Софи и Фрэнсис друг на друга через заполненный людьми зал. Сначала мы видим крупный план Фрэнсис, которая смотрит куда-то вдаль. Затем дается крупный план Софи, которая смотрит на Фрэнсис и улыбается. Звучит трогательная музыка. Эта сцена отсылает к более раннему эпизоду, когда Фрэнсис произносит длинный монолог о том, что самое важное в жизни – иметь родного человека, с которым можно вот так встретиться взглядами, находясь в разных концах комнаты. С одной стороны, Баумбах с иронией относится к наивности Фрэнсис, но с другой – оправдывает эту наивность.



Изображение 12– Кадры из фильма «Милая Фрэнсис» (2012)

Однако доверчивая метапроза – это не единственный прием Ноа Баумбаха в этом фильме. Мы часто подчеркивали, что Баумбах совмещает в своих фильмах и сентиментальность, и скепсис, некую «горечь». В «Милой Фрэнсис» он говорит не только о наивном, но также и критикует реальность постмодерна. Так, помимо Трюффо и Годара, Ноа Баумбах цитирует «Манхэттен» (1979 г.) Вуди Аллена. Кроме визуальных отсылок и единого места действия, параллель между этими фильмами можно отследить и на уровне персонажей – это типичные представители творческой богемы, находящиеся в поиске себя, рефлексирующие, с бесконечными рассуждениями об искусстве. Однако, как замечает Софи, в Нью-Йорке настоящими художниками могут быть только богачи. К примеру, друг Фрэнсис Лев – не художник, а лишь менеджер, занимающийся продажей картин. Бенджи, пишущий сценарий четвертой части «Гремлинов» – не совсем еще сценарист, без постоянной работы. Так и сама Фрэнсис: в начале фильма она танцует лишь во втором составе, из которого ее в итоге исключают. Продолжая исследовать поколение миллениалов, Ноа Баумбах

показывает персонажей «Милой Фрэнсис» как неполноценных героев «Манхэттена». У Фрэнсис нет денег на аренду, но у нее есть страховка, и называть ее бедной, как отмечает Бенджи, «оскорбительно для настоящих бедняков». Многие сцены повседневной жизни показаны без романтизации, с эстетикой неудобства, свойственной реляционному искусству. Так, например, в фильме есть продолжительный неловкий эпизод, в котором Фрэнсис пытается оплатить ужин Льва, но ее карта оказывается заблокированной, и она бежит искать банкомат, разбивая локоть.

Таким образом, Ноа Баумбах сочетает наивный антиреализм и скептический реализм в рамках одного фильма. И все же, Ноа Баумбах в первую очередь поддерживает своих героев в их стремлении к искренности. В начале фильма Фрэнсис зачитывает Софи отрывок из эссе Л. Триллинга «Искренность и подлинность» (1973): «Когда литературное произведение хвалят за искренность, это означает, что оно не несет читателю ни эстетического, ни умственного наслаждения»⁹⁷. Л. Триллинг рассматривает искренность с точки зрения её подлинности. По его мнению, искренность как категория общения создает гармонию между собеседниками, однако поддается имитации и может быть притворной, фальшивой. Однако в фильме «Милая Фрэнсис» Ноа Баумбах дает понять, что в контексте кинематографа искренность априори имитируется, но не обесценивается. Баумбах показывает искренность как просвещенную наивность, способную существовать в гармонии с ироническим модусом.

⁹⁷ Trilling, L. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1973.

Заключение

Постироническое искусство отражает запрос современного общества на разговор о вечных человеческих истинах и искреннее выражение чувств. Ноа Баумбах, один из самых значимых режиссеров современности, создает в своих фильмах метамодернистскую чувствительность, которая характеризуется комбинацией иронии и искренности. Мы выделили два общих направления в творчестве Ноа Баумбаха: 1) реляционное искусство как ироничное подражание реальности с целью реабилитации подлинной естественности и искренности; 2) доверчивая метапроза (коммуникативная ирония) и использование постмодернистских форм для обращения к модусу просвещённой наивности.

Таким образом, в отличие от постмодернистских или «умных» фильмов, метамодернистский кинематограф Ноа Баумбаха актуализирует искренность и наивность, не отказываясь от иронического обращения. Герои его фильмов колеблются между наивными переживаниями и критическими размышлениями о своих переживаниях, одновременно рассматривая свои собственные чувства с разочарованной отстраненностью. Искренность представляется скорее как риторическая фигура, а не просто естественное выражение чувств, подразумеваемое в ее традиционном использовании. Вследствие этого фильмы Ноа Баумбаха отражают различные уровни комических обертонов и оттенков.

Проанализировав стратегии Ноа Баумбаха в работе с тропом иронии иронией, мы выделили следующие приемы, с помощью которых режиссер конструирует особую «горько-сладкую» чувствительность своих фильмов:

- создание образов героев таким образом, чтобы зритель иронически дистанцировался от них в одних сценах, но эмоционально вовлекался и сочувствовал в других;

- создание равновесия между насмешкой и сентиментальностью, скепсисом и оптимизмом посредством комбинации реалистической стилистики (реляционное искусство) с комедийными и мелодраматическими условностями (коммуникативная ирония);

– отказ от гипертрофии комедийного или сентиментального тона и конструирование иронии за счет сопоставления более ограниченных и менее ограниченных точек зрения (драматической иронии);

– семейная дисфункция, кризис идентичности, проблемы общения и психологическая терапия как объекты иронии;

– противопоставление закадрового текста и изображения с целью создания иронического эффекта;

– ироническое сопоставление реального и воображаемого;

– комбинация мелодрамы и комедии с целью конструирования просвещенной наивности;

Таким образом, вместо упрощенного отказа от иронии и возврата к искренности, новая чувственность, которую можно назвать метамодернизмом, постиронией или неоромантизмом, предлагает ответ, а не отрицание постмодернистской иронии. В диалектическом движении просвещенная наивность фильмов Баумбаха включает постмодернистскую иронию и цинизм.

Список литературы

- Вермюлен Т., ван ден Аккер Р.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 7–63.
- Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019.
- Константину Л.* Четыре лика постиронии. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 155–178.
- МакДауэлл Дж.* Метамодерн, «quirky» и кинокритика. Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер. — М. : РИПОЛ классик, 2020. — С. 67–88.
- Пигулевский В.О.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Научное издание. Ростов-н/Д : Фолиант, 2002. — С. 180–240.
- Скалдина С.Н.* Визуализация иронии в кино: актуальные исследования / С.Н. Скалдина // Артикульт. 2016. — С. 56–66.
- Buckland, W.* Wes Anderson: A “Smart” Director of the New Sincerity? *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 10, No. 1, 2012. — С. 1–5.
- Davis S.* Margot at the Wedding. A movie review. URL: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2007-12-14/570810/>
- Devereaux, M.* The Stillness of Solitude: Romanticism and Contemporary American Independent Film. Edinburgh University Press, 2019. — С. 7–31.
- Filippo, M.* “A cinema of recession: micro-budgeting, micro-drama, and the ‘mumblecore’ movement.” *Cineaction* 85, 2011. — С. 1–12.
- Foundas S.* Noah Baumbach Dialogue with Scott Foundas. URL: <https://walkerart.org/magazine/noah-baumbach-dialogue>
- Han K.* There are no heroes or villains in Netflix’s Marriage Story. Adam Driver and Scarlett Johansson chart the death of a relationship. URL:

- <https://www.polygon.com/2019/12/6/20999222/marriage-story-review-netflix-adam-driver-scarlett-johansson-noah-baumbach>
- Hoberman, J.* The Squid and the Whale. *The Village Voice* [New York], 2005. — C. 34.
- Hutcheon, L.* *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London, Taylor & Francis, 2005. — C. 121.
- King, G.* *A Companion to American Indie Film*. New York: Routledge, — C. 1–530.
- Lawson R.* Marriage Story Review. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/08/marriage-story-movie-review-adam-driver-scarlett-johansson>
- MacDowell, J.* *Irony in Film* / J. MacDowell. – London: Palgrave Macmillan, 2016. C. 7–87.
- MacDowell, J.* Notes on Quirky. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 2010. — C. 1–16.
- MacDowell, J.* Quirky: Buzzword or Sensibility? In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis. *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — C. 53–64.
- Murphy, J.* Looking through a Rearview Mirror. Mumblecore as Past Tense. In G. King, C. Molloy & Y. Tzioumakis. *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. New York: Routledge, 2013. — C. 279–299.
- Mayshark, J. F.* *Post-Pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Westport, CT: Praeger, 2007. — C. 24.
- O'Meara, J.* *Engaging Dialogue: Cinematic Verbalism in American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2018.
- Parker I.* Noah Baumbach's New Wave. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/04/29/happiness>
- Perkins, C.* *American Smart Cinema*. Edinburgh University Press, 2012. — C. 52–81.
- Pye, D.* Movies and Tone. In Gibbs, John & Douglas Pye (eds), *Close-Up 02: Movies and Tone/Reading Rohmer/Voices in Film*. London, 2007. — 7 c.

Quart, L. Divorce Brooklyn style: an interview with Noah Baumbach. *Cinéaste* 31. — C. 27–30.

Rechtshaffen M. Margot at the Wedding. *Hollywood Reporter*, 2007. — C. 49.

Ricky K. Dysfunction dissected, spiked with comedy. URL: https://www.inquirer.com/philly/entertainment/movies/20071120_Fasten_your_seat_belts_and_check_the_airbags_.html

Sconce, J. Irony, Nihilism and the New American “Smart” Film, 2002. — C. 349–369.

Trilling, L. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1973.